



Varia 4

- **Olivier Leplatre**

L'Enfer remonté

L'étude qui suit interroge les phénomènes de montage et de remontage à partir d'un corpus de quelques configurations licencieuses, dans lesquelles s'articulent des textes et des images¹. Les exemples sont empruntés au XVII^e siècle (relativement pauvre en cas de ce genre) et au XVIII^e siècle (beaucoup plus riche). On s'attachera, pour l'essentiel, à décrire ces dispositifs qui expérimentent plusieurs sortes de montage, dans l'idée de dégager les logiques littéraires mais aussi éditoriales qui président à leur création, ou leur recreation, et de souligner le ou les discours sur le désir qu'ils énoncent

L'examen de ces agencements iconotextuels permettra, en premier lieu, de marquer les niveaux d'activité et de lisibilité produits par la dialectique du montage, du démontage et du remontage. Les relations qui sont ainsi nouées, déliées et renouées témoignent de la capacité du texte et de l'image à articuler continuité et discontinuité, cohérence et hétérogénéité, dislocation et recomposition. Structurant cette combinatoire, quatre mises en scène textuelles et iconiques seront privilégiées : refiguration, reproductibilité, palimpseste, sérialité. Peut-être s'agira-t-il finalement d'observer, sous ces notions-processus, l'action productive, conflictuelle, critique, que Derrida appelait « différance », au travail dans la rencontre du visible et du

¹ Elle prolonge par ailleurs deux travaux antérieurs. L'un a paru sous le titre « L'impertinence des images : mont(r)er. A propos de l'*Enigme joyeuse pour les bons esprits* et du *Centre de l'amour* », dans *Cahiers du Gadges* n°10 : « Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e-XVIII^e siècles) ». Textes réunis par I. Garnier et O. Leplatre, Genève, Droz, 2012, pp. 339-372 ; l'autre (« Sade-cinéma ») est consultable [ici](#).

lisible ; de l'observer, c'est-à-dire de montrer comment joue à l'intersection de ces deux grands régimes de signes la force même du désir (force d'altération et d'altérité) et comment s'y déplacent et s'y interpénètrent, grâce à la plasticité des dispositifs, les frontières intermédiales.

Le travail de la refiguration

Le premier dispositif est un curieux recueil des années 1610-1620 environ. Il s'intitule : *Enigme joyeuse pour les bons esprits* et il est constitué d'une suite gravée de dix placards associant, sous un titre systématiquement repris, une estampe à l'eau-forte et un sonnet (**figs. 1 et 2**). Quoique de facture très reconnaissable puisqu'il ressortit apparemment de l'emblème, cette combinaison iconotextuelle fait apparaître une surprenante discordance. Elle dépend en effet d'une rupture de continuité entre le texte et l'image : les sonnets accompagnant les gravures et se donnant pour leurs illustrations ne disent pas ce que les images semblent montrer.

Ainsi la scène où une dame, tranquillement installée dans son intérieur, joue de la viole est intégralement réinterprétée et transformée par le texte en une audacieuse séance de caresses érotiques. L'instrument de musique développe alors, au fil des vers, une remarquable vigueur métaphorique (**fig. 3**) :

Je ne le veux celer, quand je me trouve à point
Je vais voir mon amy, je le prens, je l'embrasse
Et si souvent son nerf entre mes doigts je passe
Que je le fais roidir, ne le voulust-il point

Après le voyant prest, gaillard, et bien en point,
Mes deux cuisses s'ouvrant d'un assez large espace,
Je le mets entre-deux et si bien je le place,
Qu'on ne nous diroit qu'un, tant de pres il me joint.

Alors d'un maniment fretillard et adextre,
Remuant haut et bas, or à gauche or à dextre
Entre mille douceurs j'accomplis mon desir.

Et si par fois son nerf devient lasche et s'abaisse,
Avec deux de mes doigts si bien je le redresse,
Que plus qu'auparavant j'en tire du plaisir.

Le texte procède de toute évidence à une lecture tendancieuse de l'image, filée et insistante. Cette facétie sémantique ne cesse de se reproduire dans le recueil : les

sonnets tiennent tous un discours scabreux quand les images, elles, font voir un moment anodin de la vie domestique. Ce hiatus, à vrai dire cette contradiction au sein de chacun des montages réclame un autre mode de déchiffrement, non plus dans les termes d'une adéquation entre visible et lisible qui correspondrait au régime de l'emblème ; elle demande de prendre acte du processus de perturbation voire de retournement de l'image par le texte.

Une dame mange une pâtisserie ou s'exerce à la viole (**figs. 4 et 5**) ; or ce que nous voyons n'est pas ce que nous devrions voir. Par un effort d'accommodation optique qui perce les secrets des intérieurs (des maisons comme des images), le sonnet dévoile la vérité qui ne nous était pas apparue, mais que l'image exprimait pourtant à couvert. Le poème nous apprend que la figure doit être regardée pour autre chose que ce qu'elle est, et cependant en fonction de ce qu'elle présente. Il explicite la métaphore qui sous-tend l'image et il permet de la lire vraiment, de la (re)voir comme la métaphore d'une scène crue, toute contraire à la pudeur apparente de la scène littérale. Le sonnet a pour rôle de mettre au jour et de développer une sorte d'inconscient iconique.

Le dispositif obéit alors au régime de l'équivoque ou de l'énigme déshonnête dont la mode s'est abondamment répandue au début du XVII^e siècle. Dans les deux images en effet, les objets vus sont bien plus que des objets : ils font signe, greffant sur leur simple réalité un constant symbolisme sexuel ; ils s'érigent en substituts phalliques que le texte déchiffre et à partir desquels il fait advenir le sens latent de la scène licencieuse intégralement élucidée, c'est-à-dire dévoilée et recomposée.

L'estampe devient le point de départ d'une énigme figurée, littéralement imagée. Le sonnet prend, quant à lui, à la lettre la figure ; il la traduit, en essayant – c'est là son enjeu et sa virtuosité –, de rendre compte, dans les moindres détails, des éléments visuels et de les disposer dans le jeu d'un sens global cohérent. Tout refait sens : repart du sonnet, le sens remonte vers l'image, enfin visible. Les données du montage se réajustent, elles prennent véritablement leur place et la signification s'en trouve remotivée. Le texte se comporte comme un commentaire fidèle et méticuleux de la gravure dont les éléments sont crédités d'une nouvelle valeur. Il s'efforce de maintenir du début à la fin la double référence du sens en sorte que la lecture fasse, par exemple, coïncider point par point, en syllepse, la leçon de musique et l'agrément

érotique. Plus rien n'est caché : « Je ne le veux celer » déclare la légende de la dame à la viole.

Notre regard fait la navette. De bas en haut, il passe de l'image au texte qui la déshabille. Puis le regard remonte pour récupérer l'image et la soumettre à la pertinence de la relecture livrée par le sonnet. Le poème nie la prétendue transparence des images (leur fausse pudeur), il constate au contraire leur opacité, considérant qu'elles font écran, et donc « énigme », ce qui rend possible et même nécessaire leur décryptage.

Cependant le texte ne se contente pas de donner la signification de la figure : il inscrit la résolution de l'énigme dans une forme poétique qui la déploie et la rêve. Il invite le lecteur à reprendre l'image non seulement pour constater l'impertinente pertinence de son décodage mais pour faire apprécier aussi le travail de refiguration qu'il conduit et l'inciter à son tour à rêver. L'image ressort enrichie de cette opération subversive ; elle se voit dotée de plus de sens qu'on ne l'aurait imaginé. Grâce aux sonnets, elle bénéficie d'une autre lisibilité et d'un surcroît de signification intégralement dédiée à la jouissance. Chaque élément visuel en tire un profit qui peut aller au-delà des révélations du texte. Dans la gravure aux pâtisseries par exemple (**fig. 4**), le lit, la coupe où sont disposées les sucreries, les différents gestes de la dame, dont l'un porte à l'endroit du sexe, les plis, les meubles aperçus, tout prend un sens osé. La lecture du texte anime une relecture de l'image selon un régime obsessionnel d'interprétation qui, excédant éventuellement ce que les mots désignent, repère partout les symptômes du désir.

Le plus étonnant est que ces images ne sont pas inédites. Le recueil est la copie, avec de discrets recadrages et quelques aménagements dans les dessins, de placards publiés certainement à la même date à Paris. A l'origine, les estampes comprenaient des textes d'une tonalité bien différente. Le remontage grivois les place même dans une perspective diamétralement opposée à celles des planches initiales : tandis que *l'Enigme joyeuse* exploite l'équivoque grivois, la première version soutenait, elle, la vertu des dames. A la place des raffinements de la jouissance féminine, la lecture originelle de la dame à la viole (**fig. 6**) devait par exemple inspirer l'art des divertissements apaisés, susceptibles d'aider à fuir les risques de l'oisiveté et d'emplir l'âme des bienfaits à la fois esthétiques et moraux de la musique (**fig. 7**) :

La Dame qui se plaist au bel art de Musique
Dissipe de l'esprit mille et mille sujets
Et au lieu d'enfanter des fantasques objets
Elle apprend de l'honneur, et l'art et la pratique

Tantost elle fera sur un nouveau Cantique
Dix mille allusions, et dix mille projets ;
Elle ca s'exemptant d'un nombre de caquets
Qui se font tous les jours dans le concert rustique.

Seulette, elle reçoit divers contentements,
Accordant et jouant de plusieurs instruments,
Qui ravissent soudain l'entrée de l'aureille :

Et son plus grand déduit est d'avoir des chansons
Bien faites, et qui soient pleines de beaux fredons
Avec lesquels sa voix puisse faire merveille.

Le sonnet érotique inverse le sonnet édifiant bien qu'il glose la même image. Les vers exploitent, par un retour du refoulé, ce que le dispositif emblématique cherchait, lui, à censurer. Ils lèvent les fantômes, œuvrent aux débordements capricieux de l'imagination que l'exercice assidu de la musique avait justement pour tâche de réguler. Le premier état du montage se voulait une leçon morale voire moralisatrice destinée à régler honnêtement les conduites. *L'Enigme joyeuse* en prend le contrepied. Son texte refuse les contraintes exercées par la « civilisation des mœurs », comme l'historien Norbert Elias l'a nommée, en ce qu'elle prétend policer les corps. Il réintroduit le plaisir contre la loi, et il y réussit en déconstruisant le bel ordonnancement du texte et de l'image. Bouleversant le dispositif de l'emblème moral, il s'en prend à l'idéologie qui l'a inspiré et il fait rejouer le désir dans la figure, en l'aidant à reprendre position grâce au repositionnement des éléments iconotextuels. L'emblème est démonté en tant que manifestation de l'ordre du discours c'est-à-dire en tant qu'expression de la contrainte morale. Ce démontage du code associé à la libération du désir dépend d'une réincarnation de la figure emblématique à tous les niveaux : la partie textuelle du dispositif, qui est d'ordinaire l'âme morale de l'emblème, sexualise l'image, elle redonne corps au « corps » de la figure.

La rematérialisation du désir agit significativement sur l'énonciation que modifie le remontage impertinent. C'est le cas par exemple de la dame à la viole (**fig. 1**). La gravure morale (**fig. 6**) offre le spectacle admirable de la vertu ; sa

recomposition obscène, quant à elle, nous fait entrer dans le for intérieur de la dame, laquelle assume comme sujet à part entière (« je ne le veux celer ») les agréments de ses pulsions et la franchise des fantasmes. Le texte de l'image transcrit ainsi la confiance des rêveries licencieuses de la musicienne, émue par son instrument.

Déplaçant l'origine du discours du « il » sentencieux ou « je » désirant, le remontage implique une redéfinition de l'intime et de son espace. Dans le cas de la gravure morale, la sphère personnelle est sous contrôle : l'image manifeste la surveillance du privé par la règle morale ; elle prouve que rien ne lui échappe, qu'en somme il n'existe pas d'intime qui ne soit soumis aux énoncés communs régissant les comportements. Jusque dans ses activités domestiques, l'honnête femme doit obéir à la contrainte de ses désirs et contribuer à une sociabilité apaisée, bridant les affects de chacun et le désordre qu'ils pourraient entraîner s'ils étaient abandonnés à eux-mêmes. L'image remontée, quant à elle, prend soin de restaurer l'intimité comme parole (et non plus comme discours) exprimée par une individualité pleinement, subjectivement incarnée, assumant sans entrave les formes de son plaisir.

Dans l'énigme aux pâtisseries (**fig. 2**), l'instance énonciation est même attribuée au sexe masculin. Selon un coup de force, dont la tradition littéraire érotique a l'habitude, le sexe parle. Et il est décidé à se redonner le pouvoir de dire contre le silence que la censure morale lui impose. La gravure morale fait taire le désir, elle voudrait même déclarer irréprésentable la vertu (**fig. 8**). Le sonnet qui la soutient définit en effet ce qu'est une dame constante selon une progressive désincarnation. Elle fournit d'abord l'image concrète d'une femme gourmande de douceurs ; cette image initiale est exposée dans les premiers vers et sert de comparaison à la douceur d'une dame « de bonne nature ». Puis le sonnet reconnaît bien vite qu'il n'existe pas de représentation possible d'une telle dame : on ne saurait montrer la pudeur puisqu'elle contredit l'ostentation. On ne parlera donc de la vertu que par défiguration, que par la négation de toute image : le sonnet qui chante en vers la vertu ôte au visible, indigne d'elle, la légitimité de sa figuration.

A contrario, l'énigme licencieuse rétablit le pouvoir de l'image ; elle dégage en elle de nouvelles forces de figuration. Tandis que le premier montage neutralise l'image voire demande qu'elle s'efface, le second laisse toute latitude à la figurabilité, il rouvre les virtualités de l'image, pour la rendre de nouveau suggestive. Ce faisant, il

réévalue l'axiologie de la douceur, en retirant au discours moral le privilège de son emploi : « on ne sent point au monde plus douce chose », déclare la fin du sonnet, au comble de l'orgasme. Au XVII^e siècle, la douceur relie de nombreuses notions, voisines les unes des autres, et relevant toutes de la beauté morale : bienveillance, affabilité, politesse, courtoisie... L'homme de bien ou la femme de bien sont identifiables à la douceur de leur langage et de leurs consuites, qui résultent de la modération, de la tempérance et du contrôle de soi. La pudeur, sujet de l'emblème moral, est la douceur même ; elle correspond à un régime d'abstraction quasi évangélique du sensible ; l'énigme impudique resensibilise la douceur, elle la revitalise en modalité gourmande de la jouissance.

Le remontage de l'*Enigme* consiste donc en une reprise critique invitant à la révision de l'image par la réévaluation de son interprétation. Il repose sur la copie d'une image associée par collage à un autre texte et se donne comme le résultat d'une opération de réimpression parasitée. De fait, au XVII^e siècle et surtout au XVIII^e siècle, l'histoire et le développement de l'illustration licencieuse paraissent inséparables de la prise en considération des données techniques, à commencer par la reproductibilité de l'imprimé, qui facilitent et tout à la fois contraignent la fabrication des livres.

L'image à l'ère de la reproductibilité technique

Par principe, la production des livres ne peut que favoriser la migration des images. C'est le cas déjà au XVI^e siècle, où l'on trouve de nombreux exemples de remplois, de déplacements et de reconfigurations iconographiques et textuels². A l'ère de la reproductibilité technique, les images passent plus aisément que jamais de livres en livres et de textes en textes. Dans le cadre du livre illustré, elles ne sont plus seulement considérées comme les accompagnements inamovibles du texte dont elles contribuent à fixer la singularité et l'identité. Elles ne se résument plus nécessairement à leur emploi originel et original. En un sens, elles se détachent de l'illustration, si on entend par illustration la figure fixe, prévue pour une œuvre singulière dans laquelle se déterminent son emplacement et sa position sémantique.

² Voir le numéro du [Conférencier-Testimage](#) consacré à l'« Image répétée », (notamment l'article de Trung Tran, « Défaire et refaire l'image : l'illustration imprimée à l'épreuve de sa reproductibilité technique »).

Or les éditeurs utilisent les images de façon beaucoup plus mobile ; ils les archivent, les redistribuent et les remontent selon leurs besoins.

Au XVIII^e siècle, le livre licencieux est particulièrement concerné par ce phénomène de reprise d'images préexistantes. Pour le comprendre, il faut évoquer le véritable engouement que ce genre d'ouvrages a connu. L'abondance de la demande a créé un marché dont certains libraires ont voulu tirer un profit rapide. Ainsi s'expliquent la parution de livres de qualité parfois très médiocre, tirés et retirés à peu de frais et en toute hâte, ainsi que l'édition d'images extraites des ouvrages et publiées sous forme de gravures autonomes. A quoi il faut bien entendu ajouter les conditions de fabrication et de diffusion clandestines d'une littérature assez largement interdite.

Le lecteur amateur peut donc, de livre en livre, retrouver des images qu'il a déjà vues, les éditeurs et les graveurs ayant eux-mêmes pris l'habitude de récupérer des stocks iconographiques réalisées par d'autres, de les réutiliser avec souvent des modifications qui font perdre les détails, grossissent les traits ou affaiblissent les gammes de contraste. Les résultats de ce nomadisme iconographique sont multiples. Des illustrations sont, par exemple, prélevées d'un ouvrage et employées ailleurs ; elles accompagnent alors des épisodes qui n'ont rien à voir avec leur destination première. Il arrive aussi que certains textes publiés incluent l'intégralité des estampes d'un autre livre. Deux exemples sont célèbres : les illustrations originales de *Dom B**** redupliquées dans *Lyndamine ou l'optimisme des pays chauds* ; et les gravures de *Thérèse philosophe* reproduites à l'identique dans *Vénus en rut*.

Dans tous les cas, détachées de leur environnement textuel initial, les images parasites viennent s'enter sur un autre contexte dont elles se proposent malgré tout d'être les illustrations, comme si elles avaient été prévues pour le livre. L'originalité du programme iconographique ne joue plus et les images se constituent en une réserve disponible aux remplois et aux recombinaisons (l'ordre affecté à l'ensemble illustratif originel pouvant lui-même être bouleversé).

Le rapport de l'image et du texte se définit ici selon des modalités qui contrarient évidemment l'idée que nous nous faisons de l'illustration. La pratique n'est toutefois pas exceptionnelle ; elle dépend sans doute d'abord de raisons éditoriales. Mais est aussi en jeu une certaine conduite des images, liée à la nature de la littérature licencieuse : infidèle au texte mais fidèle à l'esprit du libertinage, l'image

est mise en mouvement, elle circule et s'échange, elle est prête à d'autres rencontres et d'autres virtualités. Cette inconstance ou ce donjuanisme iconique s'accorde à la liberté et à la jouissance des contacts hasardeux que décline et revendique l'idéologie ou la contre-idéologie des livres eux-mêmes.

Il se trouve aussi que, dans le cadre de l'illustration érotique, l'image a tendance à remplir une fonction d'illustration qui est moins diégétique que scénographique. Le graveur est loin de toujours suivre à la lettre les épisodes du livre qu'il anime visuellement : ce qu'il souhaite, et à quoi l'écrivain prétend sans doute également, c'est dégager des scènes, monter des tableaux et des spectacles frappants, capables d'exciter le regard et l'imagination. La force de cristallisation de l'image, au moyen des postures ou des positions, est en somme plus importante que ce qu'elle raconte. Les graveurs s'autorisent à ne pas chercher à traduire les détails narratifs du texte parce que les images sont peut-être surtout destinées à afficher, pour qu'il nous saute aux yeux, le projet libertin, et ce projet est identique de livre en livre : porter au regard les moments-comble de la chair modelée par le désir et témoigner de l'audace d'avoir amené ces moments au visible. L'image représente, en le rendant présent, le devenir visible des corps sexuels (elle incarne la visualité convulsive que le texte appelle) ; mais elle désigne aussi son propre acte de représentation, cet acte ayant une valeur en lui-même en raison de sa force subversive, et quel que soit le contenu de l'image.

Ces reprises plus ou moins à l'identique d'illustrations transportées d'un ouvrage à un autre trahissent une profonde ambiguïté. Elles reconnaissent en effet aux images une efficace érotique ; si les estampes sont remployées, c'est bien qu'on estime qu'elles possèdent un pouvoir d'attraction ou d'excitation suffisant, indépendamment de leur rôle illustratif (voilà pourquoi aussi, on a pu les publier hors textes, sous forme d'estampes libres). On doit convenir encore que la répétition de ces images soude une certaine communauté de lecteurs. Revoir des gravures peut décevoir les amateurs d'originalité, cette pratique entre néanmoins dans la définition d'un territoire de connivence : retrouver des images permet de se retrouver dans ces images et de se retrouver entre soi.

En même temps, la répétition aboutit inexorablement à une déperdition sémantique. Les images reprises sont des images dont l'effet peut parvenir à se

maintenir mais dont le sens s'affaiblit, en tout cas dans sa relation au texte. Car c'est dire que n'importe quelle image conviendrait pour accompagner un livre licencieux, du moment qu'elle est licencieuse. En somme, toutes les images de ce type finissent par s'équivaloir : leur valeur d'échange, qui justifie leur migration, devient une banale valeur d'usage voire d'usure. Cet affaiblissement du signifié iconographique est de plus en plus sensible au cours du siècle ; il correspond sans doute à une crise de la littérature libertine et des images qui ont favorisé son essor.

La mécanisation des images qui appauvrit la représentation des corps a également pour cause le caractère du désir mis en œuvre dans cette forme de littérature : la machinerie de la jouissance (ou la jouissance instrumentalisée), l'exploration et l'épuisement des facultés désirantes et des corps qui les actualisent sont au fondement de l'entreprise libertine. Que ce soit par l'image ou par le texte, se pose donc la question du renouvellement des figures. La combinatoire sexuelle est-elle à ce point infinie ? Une certaine fatigue n'est-elle pas inscrite dans le programme de dépense licencieuse ? L'exhibition des corps dans l'iconographie sexuelle n'a-t-elle pas pour conséquence de pousser la représentation à ses limites ? Les illustrations de ce genre, qui ne s'appuient que rarement sur la suggestion du visible, prennent le risque de forclure le travail de figurabilité de l'image et de réduire son pouvoir connotatif. Elles saturent l'espace du visible au détriment, comme s'y est employée l'image galante, du charme de sa visualité.

Il est ainsi permis de penser que l'équivoque caractéristique du phénomène de reprise correspond à l'ambiguïté de la pulsion de plaisir elle-même dont dépendent les images et qui sous-tend, en son essence, l'économie du désir exploitée par la littérature licencieuse : articulée à la compulsion de répétition qui démultiplie l'excitation, le principe de plaisir s'inverse aisément en une énergie entropique qui, au mieux, débouche sur la lassitude et, au pire, tend au vide et à la mort.

L'imprimerie facilite la reproduction du même jusqu'au stéréotype. Toutefois la reproductibilité ne va pas toujours dans ce sens. L'on voit comment, au-delà ou en dépit des règles commerciales du livre, la répétition de l'image, la pratique si fréquente du remploi et du recyclage finissent par faire malgré tout sens et constituer un acte authentiquement neuf. Par exemple lorsqu'un éditeur décide de ressortir un livre en soignant la qualité des images qui l'accompagnaient lors de sa première

parution, sans pour autant les remplacer. Pour certains libraires qui, au XVIII^e siècle, publient des textes érotiques ou pornographiques, l'enjeu est essentiel : en s'adressant à des illustrateurs talentueux (comme Louis Binet avec lequel collabore Rétif), ils entendent conférer à leurs ouvrages le statut d'œuvres à part entière, en dehors des ateliers clandestins dont les productions restent souvent grossières. Les dessinateurs et graveurs renouent avec la tradition des maîtres qui, de Titien à Carrache, ont mis leur talent au service de l'image licencieuse. S'explique ainsi, par le souci d'un bénéfice esthétique, la réédition de l'*Histoire de Dom Bougre* en 1748 chez le grand éditeur Hubert Cazin avec les mêmes gravures qu'en 1741, mais retravaillées et raffinées³ (figs. 9 et 10). D'une édition à l'autre, la qualité de la gravure est renforcée. Ici, le passage du noir et blanc à la couleur enlumine l'image, en créant avec la suite des estampes une polyphonie chromatique, autour du vert notamment, transformant l'image en une sorte de rêve peint. Mais il s'agit d'un tirage spécial rehaussé de couleurs. Pour l'essentiel, les modifications tiennent aux détails et au soin apporté au modelé des corps. Le graveur a systématiquement enrichi les motifs ; il a accentué la subtilité des plis et l'expression des visages, qui reste toujours, pour des raisons techniques surtout, le point faible des illustrations du temps. Sans doute l'artiste avait-il dans l'œil les maîtres italiens. La reprise des images est associée à un effet de citation.

L'illustration se veut donc plus agréable à regarder ; elle apporte ce supplément luxueux dont l'éditeur espère auréoler sa publication (dans un souci à la fois commercial et esthétique) ; elle rattache de surcroît les programmes iconographiques licencieux à une tradition reconnue et prestigieuse. Mais il faut aussi penser les circuits de reprise de l'image dans les termes d'une création éditoriale fixant et propageant des lieux communs que les auteurs eux-mêmes finissent par reconnaître et dont ils se servent.

Images palimpsestes

La question du montage et du remontage est, sous cet angle, une invitation à examiner ce que pourrait avoir de fécond une possible distinction entre emploi et

³ Voir Jean-Pierre Dubost, « De l'image arétine à la gravure libertine : rupture et continuité », dans *L'Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret*, Paris, BnF, 2007, pp. 57-87.

copie, entre reproduction mécanique et citation volontaire, quand la politique du recyclage soutient finalement une poétique du cycle et du lieu commun, renouvelant l'imagination, quoique toujours avec le risque du tarissement. Des répertoires iconographiques se diffusent entre les éditeurs et principalement entre les dessinateurs et les graveurs qui élaborent le dictionnaire commun des images du temps.

La mise en place de cet univers iconographique dont se dote la littérature licencieuse repose sur un double principe de remontage des images sources.

1. Un principe de détournement subversif ou parodique au nom duquel sont réutilisées des gravures dont l'intention première n'est pas érotique, y compris des images morales dont il s'agit, par un bouleversement carnavalesque, d'inverser la finalité (on en a vu une occurrence au siècle précédent avec l'*Enigme joyeuse*). Les images d'origine sont extraites de leur environnement sémantique et le plus souvent retravaillées. Le remontage manipule l'image à partir d'un changement de contexte et il réaménage son contenu même. De très nombreuses interventions sont envisageables : modification du cadrage, réagencement du dispositif, suppression d'éléments, greffe d'autres, entrecroisement ou superposition de références... Le frontispice de *La Nouvelle Justine* de Sade inclut quelques-unes de ces opérations. Il reconfigure un autre frontispice qui appartient au corpus iconographique traditionnel des *Aventures de Télémaque* de Fénelon (figs. 11 et 12).

Le frontispice de *La Nouvelle Justine* et celui du *Télémaque* ont en commun de tracer une voie. Chez Fénelon, Minerve guide Télémaque vers le temple de vertu. Cette orientation est conservée chez Sade : Juliette, à droite, s'élève vers le temple de la Gloire, elle est escortée par Amour, sous les traits d'un *putto* tenant une rose, et par Psyché, reconnaissable à ses ailes de papillon. Le graveur, Philippe Chéry, a ajouté une représentation de l'abîme du vice : Justine à gauche est précipitée par le démon de la luxure dans les ronces. Au centre, Thémis, la déesse de la Justice, indique par le geste de son bras gauche la chute de Justine, et par celui de son bras droit l'assomption de Juliette.

Le frontispice sadien emprunte son thème au *Télémaque* mais il le croise avec une image célèbre de l'iconographie du XVIIIe siècle : le choix d'Hercule (**fig. 13**)⁴ [4]. Aussi donne-t-il l'impression de reproduire l'opposition traditionnelle entre vice et vertu. Il n'en est toutefois rien puisque, justement, les valeurs s'avèrent inversées : Justine, en repoussant le vice, bascule dans l'abîme infernal ; Juliette, qui consent au plaisir, gagne la reconnaissance de la sagesse ; elle obtient même le bonheur promis aux Bienheureux. Jouissance et sacré ne s'affrontent plus, ils s'allient contre l'ordre convenu. La déesse Thémis est favorable au plaisir : elle tend la main à Juliette la novice, comme Minerve entraîne Télémaque, mais Justine ne parvient pas à s'accrocher à elle et elle chute. Seule Juliette nue, accompagnée d'un ange en érection, rejoint le temple de la jouissance divinisée.

L'image licencieuse réenvisage l'image morale, elle la regarde mais tout autrement, en retournant ses valeurs : l'Enfer y est refiguré, spatialement remonté en ce sens que le vice prend la place de la vertu. Ou plutôt, l'image morale, qui divise le Bien et le Mal, se replie : vice et vertu se conjuguent désormais et affirment d'autres modalités axiologiques. L'image licencieuse ne se contente pas de prendre à rebours l'image morale, elle fait affleurer à sa surface d'autres possibles ; elle tire de ses propositions qu'elle combat, celles dont elle fait la promotion. Le frontispice de Sade est de la sorte comme tenu en latence dans celui du *Télémaque*, il se donne comme un de ses avatars, à condition d'y ajouter les éléments qui l'aideront à se révéler. Alors que le *Télémaque* croit tracer une voie unique dans l'image, Sade découvre d'autres parcours ; il libère l'image, retrouve sa puissance de figurabilité et partant de subversion en combinant des traits symboliques, et en obtenant d'eux des associations inattendues et émancipatrices.

2. Le second principe de composition de l'image licencieuse est encore de nature intericonique, non selon un remontage plus ou moins ironique des figures mais selon un processus d'imitation et d'adaptation, de copie et de variation d'un fonds d'images matricielles. Le palimpseste de la gravure licencieuse remonte, depuis le XVIIIe siècle, à la série des images dites « arétines »⁵ : ces images, où étaient rendues

⁴ Voir l'analyse de St. Lojkine, « [Les deux voies : scène et discours dans *La Nouvelle Justine de Sade*](#) », dans *Le Roman libertin et le roman érotique, Les Cahiers des paralittératures*, dir. Jean-Marie Graitson, n°9, 2005, pp. 115-135.

⁵ Voir J.-P. Dubost, « De l'image arétine à la gravure libertine : rupture et continuité », art. cit.

visibles, et de manière très impudique, les amours des dieux, furent une réserve inépuisable de postures constamment remontées. Ces reprises ont pu se faire parfois avec une distance humoristique ou critique ; mais le plus souvent les graveurs ont adapté les images arétines à l'environnement contemporain en introduisant des signes iconiques qui appartenaient aux codes érotiques du temps de façon à actualiser leurs images (**figs. 14 et 15**).

Parmi les signes iconiques d'époque qui ont permis de moduler les images toutes préparées du fonds arétin, on signalera les petits chiens de coussins (bichons et autres caniches), régulièrement présents dans les textes, et spécialement envahissants dans les illustrations (**figs. 16 et 17**). Pour l'illustration des Sonnettes, le dessinateur ajoute délibérément un chien que le texte ne contient pas, de façon à produire un *effet de licence*, comme Barthes a pu parler d'effet de réel. Associés à l'espace privé qui se redéfinit au XVIIIe siècle, ces petits chiens, estampilles modernes de l'image licencieuse, donnent corps aux fantasmes féminins ou ils assistent en voyeurs aux ébats amoureux ; ils reprennent le poste des admoniteurs dont Alberti recommandent l'usage pour accompagner le regard du spectateur : ils guident le regard vers l'intime qu'ils rattachent à leur ambiguïté, entre animalité et raffinement.

Il resterait à dire un mot du cas de Sade et du programme iconographique conçu pour *L'Histoire de Juliette* et *La Nouvelle Justine* : en tout 101 gravures, ensemble démesuré, affolant, aux dimensions du défi narratif qui excède, dans sa publication originale, les 3600 pages.

Montage en série

Avec Sade, se reposent des questions déjà soulevées mais surgissent aussi, à cause du nombre des images, des problèmes de montage et de remontage tout à fait spécifiques.

Disons pour commencer que le programme iconographique de Sade semble illustrer moins des scènes particulières de son texte que le processus de répétition vertigineuse et pour ainsi dire mortifère qui caractérise son écriture de la scène sexuelle. Que montrent et remontent les 60 gravures de *L'Histoire de Juliette* et les 40 de *La Nouvelle Justine* ? Rien apparemment, du moins inlassablement la même

chose (figs. 18, 19 et 20) : une unique scène ou presque, recommencée à l'envi, qu'agencent des corps soudés, enchevêtrés, arrangés et réaménagés, après avoir repris leurs forces, pour expérimenter toutes les chorégraphies de la jouissance ; des corps sans caractérisations ni signes franchement distinctifs. La neutralité des innombrables nudités, n'appartenant finalement plus à personne, l'effacement anonyme des visages que ne signe aucun trait net découpent moins des personnages que des images interchangeables, rebattues comme des cartes. Nous voyons mécaniquement fonctionner sous nos yeux le montage et le remontage des corps, une machine de production en série, ou une machine de recyclage infini qui tend à épuiser le sens. Nous arrivons là au bout de la logique du programme libertin qui, poussé à son excès, s'abîme dans une espèce de psittacisme de la figure et se fige en cliché.

Et cependant, on ne saurait réduire la répétition à n'être qu'une simple reprise technique usant l'image, abusant d'elle ; elle dépend aussi, et peut-être avant tout pour Sade, du pouvoir créatif de l'insistance. L'image répétée risque la perte ou le bégaiement imaginaire pour mieux se régénérer. Car plus que la scène sexuelle, qui elle sans doute fatigue le désir, l'illustration sadienne aspire à donner image aux rythmes de la chair, aux reformulations aspectuelles des corps (figs. 21 et 22). Le montage et le remontage des images conçues en séries permet d'appréhender la diversité passionnelle des corps, toute une grammaire de postures, de positions et de transformations par lesquelles passent les partenaires du désir et qui les traversent. On aurait tort finalement de considérer ces images comme toutes semblables ; elles ne cessent au contraire de se réinventer. Ainsi repositionnées dans le champ visuel de la corporalité, les gravures participent à l'exploration d'une vaste archive de la matière et de son mouvement qui est certainement la grande ambition de Sade : un régime d'image, où domine la dynamique de la défiguration et qui dégage des attractions, des cristaux, des nœuds réalisés au moyen du collage des corps, par incrustations, par soudures, par ces suppléments d'incarnation qu'encourage l'orgie. Nous ne voyons pas, à la limite, des corps mais un régime de dépense organique, d'étonnantes suggestions de la chair.

Pour finir, il ne serait pas impossible de considérer cette rythmicité plastique que les corps engendrent comme proche d'un effet de cinéma. Dans ses théories du montage et du photogramme, le cinéaste russe Sergueï Eisenstein a développé la

double idée de l'image attachée à l'instant remarquable et du film élaboré par attraction des plans. Dans son œuvre, il a voulu résoudre la contradiction essentielle du cinéma entre la ponctualité spectaculaire des images, qui rapproche l'art cinématographique de toutes les machines à vues, et la nécessité d'un vecteur narratif qui enchaîne les ponctualités. Eisenstein souhaitait assembler dans le film une chaîne d'« excitants »⁶ : des images amenées à leur maximum de tension pathétique, juxtaposées les unes à côté des autres, l'écart entre elles ménageant le heurt d'une différence d'où découle l'impression de mouvement. L'illustration sadienne élabore un spectacle comparable : elle dialectise le ponctuel et le vectoriel ; elle aboutit à l'esquisse d'un film des corps, un film physique et psychique qui engage le régime d'une obsession. On pourrait conclure sur ce devenir-cinéma de l'illustration sadienne par ce qu'elle implique pour le regard, c'est-à-dire la perspective d'une autre manière de voir. Grâce à la répétition métamorphique qui anime le système des images, la substance cède le pas au mouvement et le mouvement lui-même reforme substance. Ce phénomène produit alors des images qui éclairent des scènes primitives de l'œil. Les gravures sadiennes changent le voyeurisme, et les conditions de la pulsion de plaisir, en une expérience de métamorphoses de l'œil lui-même, qui se projette à l'image. Ce que nous voyons dans ces gravures, par l'expression des corps recomposés, ce sont des figures inédites de notre pupille, un jeu de poupées dans les remous de notre regard.

⁶ Voir S. M. Eisenstein, « La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » [1925], dans *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974, p. 25. Sur les théories du montage d'Eisenstein, voir tout spécialement *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, dirigé par D. Chateau, Fr. Jost et M. Lefebvre, Paris, Publications de la Sorbonne-Colloque de Cerisy, « Esthétique » 2001.