

Julie Delorme
Département de français
Université d'Ottawa

**Du cri à la parole carcérale :
pouvoir et jouissance de la représentation chez Sade**

Résumé :

Dans le cadre de la société occidentale contemporaine, le cri a été fort peu étudié, voire oublié. Or, la littérature ouvre parfois sur des espaces de représentation où le cri s'inscrit dans les plis. C'est notamment le cas des romans du marquis de Sade qui font de la prison le théâtre du cri. Incarcéré pendant plus du tiers de sa vie, Sade s'inspire de l'univers carcéral pour donner une voix à ses personnages libertins coupés du reste du monde. D'où le paradoxe qui sous-tend l'écriture sadienne. En effet, bien que le divin marquis ait écrit la prison dans la prison, il n'en est jamais explicitement question; il préfère parler de liberté et de libertinage. Son œuvre – rédigée en milieu carcéral – est traversée par la présence de nombreux huis clos. Le château de Silling représenté dans *Les cent vingt journées de Sodome* peut d'ailleurs à cet égard être lu comme une mise en abyme de la vie et de l'œuvre de cet écrivain philosophe ayant choisit l'ombre des Lumières.

Dans les sociétés occidentales contemporaines, le cri a été jusqu'à tout récemment négligé ou du moins sous-estimé. Bien que le célèbre tableau expressionniste d'Edvard Munch réalisé en 1893, symbolisant l'homme moderne emporté par une angoisse existentielle, lui conféra en quelque sorte ses lettres de noblesse, eu égards notamment à son titre évocateur – *Le Cri* –, peu d'ouvrages philosophiques, artistiques et littéraires se sont consacrés à cette problématique vieille de la nuit des temps. Le cri n'a pourtant rien d'obsolète ni de rarissime. Au contraire, il est susceptible de s'exprimer partout; aucun lieu ne semble pouvoir se dérober à la manifestation du cri, pas même la prison. En fait, aussi paradoxal que cela paraisse, s'il est un endroit où le cri est appelé à se manifester, c'est bien dans un contexte qui l'interdit de séjour. D'où le statut subversif que revêt cette parole des marges dans le contexte carcéral. Or, l'objectif de cet article sera non seulement de constituer une réflexion sur le phénomène du cri dans la littérature mais aussi et surtout de montrer que l'oubli de cet interdit s'explique par la prédominance du langage qui n'est étudié que d'un point de vue linguistique. Il s'agira ainsi d'illustrer, à partir des romans de Sade, soient *Les Cent vingt journées de Sodome* et *La Philosophie dans le boudoir*, comment le cri, en faisant fi du registre codé, rejoint une force archétypale originelle que le discours articulé n'a pas encore atteint.

Le cri comme phénomène subversif

En effet, d'un point de vue phénoménologique, le cri ne peut qu'être pensé que comme l'expression d'une voix en rupture avec toute logique discursive. Autrement dit, il n'y a de cri que lorsque la parole se coupe du langage articulé pour se faire violente, pour se faire puissante. En ce sens, le cri doit être compris comme une forme alternative de

révolte, c'est-à-dire « le signal d'une transgression, d'un désordre, d'une méprise » (Lett et Offenstadt : 38), bref, d'un phénomène subversif dans la mesure où il dérange, heurte, et perturbe l'espace dans lequel il se produit pour « marquer la mémoire » (Lett et Offenstadt : 38). Bien avant que le cri ne s'introduise *dans* la prison, c'est au cours des exécutions publiques – principalement pratiquées sous l'Ancien Régime – qu'il était le plus susceptible d'être entendu. La souffrance que l'on faisait subir au condamné devait, par la force des cris, servir d'exemple dans le but d'empêcher la récidive. Les cris du condamné soumis à la torture devaient donc être suffisamment intenses pour « entrer dans la mémoire des hommes » (Lett et Offenstadt : 38). Comme le souligne Michel Foucault dans *Surveiller et punir* : « [...] que le coupable gémisses et crie sous les coups, ce n'est pas un à-côté honteux, c'est le cérémonial même de la justice se manifestant dans sa force » (44). Le cri était alors un discours annonciateur du sort – funèbre il faut bien le dire – réservé à celui ou celle qui avait osé transgresser la *loi*. Comme un glas, il rendait « la mort publique tout en permettant l'expression de la douleur. Il [était] le déclencheur d'un processus de deuil » (Lett et Offenstadt : 28).

Dans la prison, la valeur du cri n'est pas tout à fait la même. À l'intérieur des paramètres de ce huis clos, le cri ne sert pas forcément à donner l'exemple. Toutefois, comme dans le cadre des supplices publics, il permet d'amorcer un deuil, celui de la liberté, de l'espace extérieur que le sujet a quitté. Le cri marque ainsi un rite de passage entre le dedans et le dehors de la prison. De la même manière que pour les cris de l'accouchée, le cri primal, celui des funérailles ou encore celui du moment du miracle, le cri du *nouveau* détenu a une fonction cathartique lui permettant d'extérioriser, voire d'exorciser les craintes infligées par le passage de l'entre-deux. Dans ce contexte, comment ne pas interroger la

valeur et le sens du cri en milieu carcéral? Alors que dans la société occidentale contemporaine le cri acquière une valeur subversive parce qu'il déstabilise l'ordre établi, dans la prison cette subversion ne peut qu'être accentuée du fait que l'espace pénitencier se réclame d'une fonction coercitive. S'il est un endroit où l'on devrait en principe respecter la loi, notamment celle du silence, c'est bien en prison. Or, ce n'est pas tout à fait ce qui s'y produit. Le cri en milieu carcéral reposerait, au contraire, sur une utopie; là où le sujet se serait peut-être attendu à être confronté à un espace du calme et de la quiétude imposés par une architecture colossale capable d'absorber, voire d'étouffer le moindre bruit, la moindre parole, dans la prison, il doit faire face à une atmosphère bruyante où le *cri s'inscrit*. Cri de désespoir, de haine, de peur, d'angoisse ou de douleur, cet espace liminal de la voix demeure, pour celui qui a perdu sa liberté, son identité et son intimité, la parole vers laquelle il se tourne en dernier recours pour tenter de colmater les souffrances engendrées par l'enfermement. Ainsi, plutôt que de taire la voix, l'architecture pénitentiaire ne ferait que l'exacerber, faisant de la prison le théâtre du cri, là où le discours des personnages est remplacé par une parole marginale. Dans la préface du *Théâtre et son double*, Artaud souligne à ce titre que le théâtre demeure le seul lieu où tous les langages sont encore admis : tous les gestes, les sons, les paroles et les cris correspondent aux « ombres » dont le théâtre ne s'est pas encore débarrassées. Il en est de même pour la prison où, malgré les interdits, les prisonniers-acteurs s'abandonnent à l'expression de ces « ombres » dans ce *théâtre* « qui ne fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie. » (Artaud : 17). D'ailleurs, au cours de ses différents épisodes

d'enfermement, Sade – *ou l'ombre des Lumières*¹ – faisait de la prison un véritable « théâtre de l'enfer » (Artaud : 56). Que ce soit à Vincennes lorsqu'il apprend que Mme de Montreuil plaide sa démente² ou plus tard, par jalousie lorsqu'il soupçonne à tort sa femme d'adultère, ou encore à la Bastille où, à l'aide d'un tuyau de fer blanc en guise de porte-voix, il profère qu'on y égorge les prisonniers et supplie qu'on vienne le libérer, Sade crie, hurle et subvertit la loi du silence dont la prison est gardienne.

Or, il appert que la privation de la parole chez le prisonnier est susceptible de sous-tendre un désir de transgresser l'interdit. C'est comme si le prisonnier se disait *puisque'on m'empêche de parler, je crierai*. L'imposition du silence – ou à l'inverse l'interdiction du cri – entraîne souvent une volonté de transgression de la *norme*. Entre d'autres mots, il arrive que par le simple fait d'interdire, de prohiber une pratique entraîne certains sujets à s'y prêter. Il en est de même pour ce qui est du cri. Puisque que l'espace carcéral contraint la parole de s'exprimer et de circuler librement à l'intérieur de ses murs, le cri apparaît comme une *voix* capable de remettre en question ce qui se voudrait être une *norme*. En dernière analyse, c'est comme si l'espace carcéral disait au prisonnier, *quand tu ne pourras plus parler, quand on t'aura coupé la langue, restera le cri*. Dans cette perspective, le cri s'avère un lieu qui, non seulement, précède le langage articulé (tel que pratiqué dans les sociétés primitives) mais qui le succède. Quand le raisonnement n'y est plus ou lorsque l'émotion relève de la démesure au point d'empêcher tout langage de s'articuler, subsiste le cri. C'est d'ailleurs ce que l'américain Philip Kaufman a bien montré dans son film *Quills*

¹ Je fais ici un clin d'œil au titre de l'ouvrage de Daniel Castillo Durante : *Sade ou l'ombre des Lumières* (1997).

² « Dès janvier 1777, Mme de Montreuil avait mandé à la marquise son dessein d'invoquer une prétendue démente de son gendre, pour obtenir dispense de représentation devant la cour d'Aix, mais le marquis de Sade, à cette proposition, avait jeté de hauts cris » (Lely : 259).

(2000) où le personnage de Sade, à qui on a tout enlevé dans l'objectif de l'empêcher d'écrire, finit par se faire couper la langue. Cette ablation de l'organe de la parole par excellence condamne ainsi le personnage à avoir recours au cri – non articulé il va sans dire – pour parvenir à communiquer avec autrui. Cette scène cruciale du film illustre comment le cri demeure l'ultime instrument vers lequel le sujet dépouillé de toutes parts se tourne pour tenter de *panser* cette perte tout en continuant à entretenir des liens d'altérité. Lorsque encre, plume et papier lui sont retirés, le personnage de Sade se sert des os de volaille et du vin rouge pour écrire ses histoires sur les draps; lorsque son mobilier lui est supprimé, il continue d'écrire sur ses propres vêtements; lorsqu'on le met à nu, il fait appel à la parole verbale pour communiquer ses idées à ses voisins de cellule qui, comme par le jeu du téléphone, les confient à Madeleine, la jeune préposée à la buanderie, qui s'applique à tout retranscrire. Enfin, lorsqu'on lui ampute la langue, le personnage du marquis trouve encore le moyen de laisser libre cours à ses idées. Deux possibilités lui sont alors offertes : écrire avec ses excréments sur les murs de sa cellule et crier :

Ce qui est censuré, c'est la main, le muscle, le sang, le doigt qui pointe le mot au-dessus de la plume. La castration est [désormais] circonscrite, le sperme scriptural ne peut plus couler; la détention devient rétention; sans promenade et sans plume, Sade *s'engorge*, devient eunuque (Barthes : 188).

Ainsi, à la place de la parole manuscrite – celle d'une certaine *Justine*³ – vient en dernier ressort s'insérer celle d'un cri dont la violence ne peut que revendiquer une valeur subversive. Cette violence sous-jacente au cri est, comme on vient de le voir, à l'œuvre dans les différents épisodes d'incarcération du marquis de Sade mais aussi lorsqu'il est question de représenter d'un point de vue cinématographique ces mêmes événements. Reste

³ Dans le film, le personnage de Sade écrit en prison un roman qu'il intitule *Justine* alors qu'en réalité, ce sont les *Cent vingt journées de Sodome* qu'il y a rédigé. Sade a produit trois versions de *Justine* : le conte posthume des *Infortunes de la vertu* en 1787, *Justine ou les Malheurs de la vertu* en 1788 (publié en 1791) et *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* en 1797.

donc à se demander si, dans le cadre de nos sociétés occidentales contemporaines qui ont banni le cri de la cité, la prison ne serait pas le lieu du cri.

L'écriture carcérale à l'ombre de Sade

Circonscrire les conditions du carcéral permet d'emblée de poser deux hypothèses : D'abord, il peut s'avérer qu'une prison devienne paradoxalement le lieu où l'écriture puisse se sentir plus libre que si elle était demeurée là où elle est née; c'est-à-dire qu'il se pourrait qu'il existe des sujets qui ne puissent qu'écrire qu'en prison tellement ils sont soumis dans le monde extérieur à des contraintes qui les empêchent d'écrire. Il se peut en revanche qu'avant même que certaines écritures s'installent dans un huis clos qu'elles aient été soumises à une forme d'enfermement semblable à une anti-chambre. Le concept d'« écriture carcérale⁴ » naîtrait alors davantage de l'enfermement que de la prison en tant que telle. D'où l'intérêt du château chez Sade.

Bien avant que le divin marquis n'entre en prison et qu'il soit confiné de passer le tiers de son existence derrière les murs de Vincennes, de Saumure, de Pierre-Enzize, de Valence, de For-l'Évêque, de Carmes, de Saint-Lazare, de Picpus, de Miolans, de Sainte-Pélagie, de Bicêtre, de la Bastille et de Charenton-Saint-Maurice, son désir de représentation exigeait un certain huis clos. C'est la raison pour laquelle il s'est lui-même si souvent *coupé* du reste du monde, dans son château de Lacoste en Provence (Lely : 145-155). Il paraît intéressant de souligner ici l'étymologie du mot château, de *castare* en provençal qui veut dire *castrer*. Or, loin d'y avoir perdu ses fonctions sexuelles, Sade, dans

⁴ Cette expression est utilisée pour la première fois à ma connaissance par Daniel Castillo Durante (1997 : 172) dans un contexte purement descriptif pour qualifier l'œuvre de Sade.

son château, laissait libre cours à ses fantasmes. Son œuvre témoigne d'ailleurs de cette influence pour le moins marquée par ces passages en vase clos où espaces fermés et restreints se multiplient. La récurrence du motif du château (celui du faux-monnayeur Roland, celui de l'ogre Minski sur une île, le palais du roi de Naples, le couvent de Sainte-Marie-des-Bois, la forteresse de Silling, etc.) comme celle des cabinets, des niches et des boudoirs en témoigne. Son séjour à la Bastille aura sans doute été en ce sens une expérience charnière dans l'écriture de son œuvre, notamment celle des *Cent vingt journées de Sodome* dans laquelle la représentation du huis clos est manifeste mais aussi du fait qu'elle fut rédigée en milieu carcéral. L'enfermement apparaît donc chez Sade comme la condition d'émergence de son écriture. Si Sade n'avait pas connu la solitude d'une cellule l'empêchant de réaliser ses fantasmes autrement qu'en les inscrivant dans des espaces clos, ses écrits n'auraient pas, comme le soutient Bataille, été empreints de la même intensité excessive :

[...] cette invention singulière [le théâtre des historiennes de Silling] naquit dans la solitude d'un cachot. En réalité la conscience claire et distincte, sans fin renouvelée et ressassée, de ce qui fonde l'impulsion érotique eut besoin pour se former de la condition inhumaine d'un prisonnier. Libre, Sade aurait pu assouvir la passion qui le sollicitait, mais la prison lui en retirait le moyen. [...] sans la réclusion, la vie désordonnée qu'il aurait menée ne lui aurait pas laissé la possibilité de nourrir un interminable désir, qui se proposait à sa réflexion sans qu'il pût le satisfaire. [...] Ainsi la Bastille où Sade écrivit fut-elle le creuset où lentement les limites conscientes des êtres furent détruites par le feu d'une passion que l'impuissance prolongeait (Bataille : 94-96).

La subversion rattachée à l'œuvre de Sade relève donc des actions et des gestes posés par les personnages mais elle ne saurait en aucun cas se soustraire au fait qu'il ait écrit la prison dans la prison.

La représentation de la forteresse de Silling rend particulièrement compte de cette sorte de mise en abyme. Il s'agit d'un lieu clos, isolé du reste du monde, voire pratiquement inaccessible, dont le libertin Durcet a fait murer toutes les portes extérieures les rendant

ainsi invisibles afin qu'aucune évasion ne soit envisageable. Pour accéder au château, il faut parcourir un long trajet truffé d'embûches; après avoir passé le Rhin à Bâle, on doit s'enfoncer dans la Forêt noire « d'environ quinze lieues par une route difficile, tortueuse et absolument impraticable sans guide » (Sade, 1990 : 54). Une fois sortie, on doit traverser le hameau où voleurs et contrebandiers ont été mandatés par le financier d'en expulser les visiteurs par-delà le 1^{er} novembre, date à laquelle la société doit être enfin réunie. Si l'on réussit à franchir l'étape de la charbonnerie, il faut gravir à pied une montagne environnée de précipices. Arrivé au sommet après une ascension qui aura durée près de cinq heures, reste à traverser un pont de bois construit au-dessus d'une fente « de plus de trente toises » (Sade, 1990 : 54) formant un précipice de plus de mille pieds de profondeur. Puis, arrivé de l'autre côté, on redescend dans une petite plaine où se trouve enfin le château dont l'accès demeure une épreuve :

Un mur de trente pieds de haut l'environne encore; au-delà du mur, un fossé plein d'eau et très profond défend encore une dernière enceinte formant une galerie tournante; une poterne basse et étroite pénètre enfin dans une grande cour intérieure autour de laquelle sont bâtis tous les logements (Sade, 1990 : 55).

Comme une véritable prison, Silling, la forteresse sans porte, se referme sur ses sujets sans la possibilité qu'ils ne puissent en sortir avant que la durée de leur *incarcération* ne se soit écoulée, soit cent vingt jours au total. Ce qui est toutefois particulier dans cet enfermement c'est que, comme l'affirme Michel Brix, « les maîtres du château sont, autant que leurs victimes, des prisonniers » (292) dans la mesure où claquemurés dans ce huis clos « inviolable » (Barthes : 8), ils sont soumis à un horaire rigoureux :

On se lèvera tous les jours à dix heures du matin. À ce moment, les quatre fouteurs qui n'auront pas été de service pendant la nuit viendront rendre visite aux amis [...] À onze heures, les amis se rendront dans l'appartement des jeunes filles. C'est là que sera servi le déjeuner [...] À une heure, ceux ou celles des filles ou des garçons [...], qui auront obtenu la permission d'aller à des besoins pressés [...] se rendront à la chapelle où tout a été artistement posé pour les voluptés analogues à ce

genre-là. Ils y trouveront les quatre amis qui les attendront jusqu'à deux heures, et jamais plus tard, et qui les disposeront, comme ils le jugeront convenable aux voluptés de ce genre qu'ils auront envie de se passer. De deux à trois, on servira les deux premières tables qui dîneront à la même heure [...] Peu avant [trois] heures, les huit fouteurs paraîtront dans cette salle le plus ajustés et le plus parés qu'il se pourra. À trois heures on servira le dîner des maîtres, et les huit fouteurs seront les seuls qui jouiront de l'honneur d'être admis. [...] On sortira de table à cinq heures. [...] les quatre amis [...] passeront dans le salon, où deux petits garçons et deux petites filles [...] leur serviront nus du café et des liqueurs. Un peu avant six heures, les quatre enfants [...] se retireront pour aller s'habiller promptement. À six heures précises, messieurs passeront dans le grand cabinet destiné aux narrations [...] [et au même moment] l'historienne commencera sa narration, que les amis pourront interrompre à tous les instants que bon leur semblera. Cette narration dure jusqu'à dix heures du soir, et pendant ce temps-là [...] toutes les lubricités seront permises, excepté néanmoins celles qui porteraient atteinte à l'ordre de l'arrangement pris pour les défloraisons [...] À dix heures, on servira le souper. [...] En sortant du souper, on passera dans le salon d'assemblée pour la célébration de ce qu'on appelle les orgies. Là, tout le monde se retrouvera. [...] Là, tout sera nu : historiennes, épouses, jeunes filles, jeunes garçons, vieilles, fouteurs, amis; tout sera pêle-mêle, [...] on adultérera, on sodomisera, et, toujours excepté les défloraisons, on se livrera à tous les excès et à toutes les débauches qui pourront le mieux échauffer les têtes. [...] À deux heures du matin précises, les orgies cesseront (Sade, 1990 : 59-63).

Or, de la même manière que dans le modèle panoptique de Jeremy Bentham instauré à la fin du XVIII^e siècle et dans celui de Mettray tel que décrit par Michel Foucault, les libertins sadiens obéissent à un calendrier bien précis. S'il advient que des fautes soient commises, qu'il y ait dérogation aux règlements en vigueur, et que cette routine ne soit pas respectée, des corrections en commun auront lieu tous les samedis à l'heure des orgies. La sévérité des punitions variera non pas en fonction de la faute commise mais en fonction du rôle occupé par les personnages dans le château.

Enfin, même si l'on peut en déduire que les nombreux séjours en prison du marquis aient eu quelque influence sur son écriture – dont Silling semblerait, à certains égards, en être la représentation paradigmatique – l'univers carcéral tel qu'il est développé dans l'œuvre de Sade précède son accès à la prison. Ce qui permet de penser ce paradoxe, c'est le fait que dans ses romans, il n'est question ni de prison ni de prisonnier mais plutôt de libertinage et de libertin. Pendant quatre mois, le château de *Silling* – « le seuil de la décharge » (Castillo Durante, 1997 : 79) – devient un véritable laboratoire de perversions

sexuelles où toutes les libertés sont permises et expérimentées au profit de la jouissance. La liberté des quatre personnages principaux – le duc de Blangis, son frère l'évêque, le financier Durcet et le président Curval – ne connaît pas de limite sauf celle de ne pas pouvoir s'extérioriser en dehors des paramètres de la forteresse; tous les interdits sociaux, de la fustigation au meurtre, sont déployés « à l'intérieur d'une topologie labyrinthique » (Castillo Durante, 2002 : 46) et soumis à l'expérimentation méthodique des maîtres. En ce sens, la liberté est, elle aussi, enfermée. Or, dans l'univers sadien, c'est justement cette privation de liberté qui allume le désir du sujet libertin. Le simple fait de penser qu'autrui est sous les verrous, c'est-à-dire sous son contrôle, éveille en lui un sentiment de supériorité qui le « déchaîne » (Bataille : 92) et qui le fait jouir. Dans le roman dialogué *La Philosophie dans le boudoir*, la représentation de la mère vérolée rend compte de cette condition. Eugénie doit coudre les orifices génitaux de sa mère, Mme de Mistival pour accéder à la jouissance. Comme le fait remarquer Daniel Castillo Durante, « c'est la couture de la mère en tant que signifiant faisant obstacle à l'épanouissement de la fille. Or, cette couture est d'abord et avant tout de l'ordre de l'usufruit d'une parole jusqu'alors étouffée. La lettre du père servira d'appui à la fille pour condamner la mère » (Castillo Durante, 1996 : 16). Dans ce contexte, l'enfermement apparaît comme la condition d'émergence du plaisir libertin. La jouissance liée à la prison se rattache donc à une certaine forme de pouvoir. Pouvoir faire de l'autre ce qu'il veut s'avère dans cette perspective la philosophie qui sous-tend le geste du libertin sadien enfermé dans ce huis clos « hermétiquement isolé du monde » (Castillo Durante, 1996 : 19).

Entre le *panopticon* benthamien et le château de Silling

Entre le modèle de la prison panoptique proposé par Jeremy Bentham et le château de Silling représenté dans *Les Cent vingt journées de Sodome* de Sade, il semblerait s'établir au niveau de l'architecture des lieux certains parallélismes. En effet, en juxtaposant le plan de la prison cellulaire pour 585 condamnés de l'architecte français Abel Blouet (50) tel qu'il apparaît dans l'ouvrage de Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (planche 22) et la représentation graphique que fait Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola* (151) de la salle de narration des historiennes du château de Silling, on remarque des similitudes très nettes⁵. D'abord, c'est avant tout l'inspiration panoptique de l'architecture qui s'impose puisque les deux pièces sont « d'une forme demi-circulaire » (Sade, 1990 : 55). Alors que dans le plan de la prison les huit chambres sphériques divisées en neuf cellules chacune se situent en périphérie de la tour centrale d'un octogone permettant au surveillant d'avoir une vue d'ensemble sur les détenus, dans la salle de narration du château de Silling, les quatre niches de style roman des messieurs (au-dessus desquelles se trouvent le même nombre de cabinets solitaires et de garde-robes) sont disposées en demi-lune devant le trône de l'historienne du mois au centre à la place de la tour. C'est sur cette plateforme d'une dizaine de marches de haut, semblable à une scène centrale, que la Duclos, la Champville, la Martaine et la Desgranges racontent leurs histoires en bénéficiant d'une vue en plongée sur les quatrains qui font figure de petits théâtres. Les libertins sadiens, isolés dans leurs niches où sont installés des ottomanes, y écoutent les récits des historiennes tout en se livrant à l'expression de leurs passions. D'ailleurs, Sade, dans sa description met l'accent sur l'aspect théâtral des lieux :

⁵ Le lecteur est ici invité à se référer aux images constituant l'Annexe A.

Un trône élevé de quatre pieds était adossé au mur formant le diamètre. Il était pour l'historienne : position qui la plaçait non seulement bien en face des quatre niches destinées à ses auditeurs, mais qui même, vu que le cercle était petit, ne l'éloignant point trop d'eux, les mettait à même de ne pas perdre un mot de sa narration, car elle se trouvait alors placée comme est l'acteur sur un théâtre, et les auditeurs, placés dans les niches, se trouvaient l'être comme on l'est à l'amphithéâtre. Au bas du trône étaient des gradins sur lesquels devaient se trouver les sujets de débauche amenés pour servir à calmer l'irritation des sens produite par les récits [...] (Sade, 1990 : 60).

Ainsi, comme dans le modèle panoptique, les historiennes de Silling voient, d'un point central, partout ce qui se passe. Les principales différences entre les deux illustrations résident dans le nombre de cellules – beaucoup plus nombreuses dans le plan de la prison que dans la représentation du château – mais surtout dans l'angle de vue : le gardien de la prison benthamienne bénéficie d'une vue périphérique (360° répartis sur huit chambres) tandis que l'historienne, elle, ne possède qu'un angle de vue de 180° puisqu'elle n'a que quatre niches à « surveiller ». Or, dans ce cas c'est un peu comme si on avait pris le modèle panoptique et qu'on lui avait fait une coupe transversale. Découpée de la sorte, la salle de narration des historiennes de Silling ressemble à un amphithéâtre. Devant elles, prennent place les sujets de débauche alors que s'exécutent les perversions les plus diverses, certaines à même les colonnes à supplices installées de chaque côté de la « scène ». Cette mise en parallèle entre l'espace de la prison et celui du château imaginé par le marquis de Sade est susceptible de montrer la théâtralité qui sous-tend ces deux architectures. Dans ce lieu que le siècle des Lumières avait consacré à la réforme parce qu'il avait l'avantage de cacher les délinquants plutôt que de les exposer sur la place publique comme le suggérait jusque-là les exécutions, se met en place quelque chose qui relève du spectacle. Dans cette perspective, la prison s'apparente à une architecture du loisir, de la débauche et de la perversion où le cri est susceptible de faire irruption. Le phénomène du cri chez Sade est relié à une expérience rituelle orgasmique qui le précède. C'est-à-dire que la jouissance du

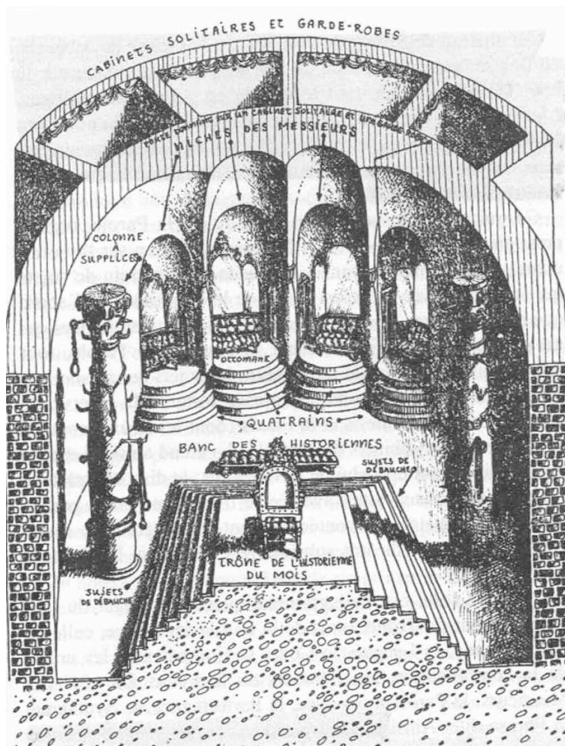
libertin sadien est bruyante, *criale* si l'on me permet le néologisme, bref, elle est de l'ordre d'une explosion sonore. C'est d'ailleurs ce que Daniel Castillo Durante sous-entend quand il dit que : « le cri sadien est toujours *en sentinelle* sur le seuil de la décharge » (1997 :105). Comme la sentinelle se tenant en position de guet, toujours prête à sonner l'alarme, le cri sadien annonce un événement, celui de la jouissance. Or, quoi de plus jouissif pour le libertin sadien que de posséder sa victime dans un huis clos alors que la loi *extérieure* le lui interdit? D'une façon plus générale, Michel Brix a remarqué que cette interaction entre l'espace fermé et la transgression semblait souvent constituer pour le libertin des Lumières l'une des conditions d'émergence de sa jouissance quand il dit que « le seul fait de se trouver dans un de ces espaces signifie à lui seul la certitude du plaisir pour le libertin triomphant » (Brix : 286). C'est d'ailleurs ce qui fait croire à Foucault que le XVIII^e siècle repose sur un paradoxe; alors qu'il visait justement à rompre avec la rigidité de l'époque classique en découvrant les libertés – l'œuvre de Sade en est une preuve somme toute éloquente –, il a aussi inventé les disciplines (Foucault : 258).

Enfin, la représentation de l'espace clos telle qu'elle se dégage de l'œuvre de Sade émerge d'une parole articulée, d'une parole qui, en dernière analyse, n'a plus rien avoir avec le cri sinon la possibilité de le représenter. Or, l'écriture sadienne témoigne d'un désir de liberté mais, paradoxalement, elle demeure coincée à l'intérieur des paramètres du langage. La langue, de par ses contraintes inhérentes aux mécanismes linguistiques, est une prison, mais en même temps elle constitue le seul véhicule possible pour l'expression de la liberté humaine. Ainsi, ce n'est qu'en s'appropriant le langage que le prisonnier-écrivain parviendrait à disposer d'un type particulier de pouvoir dont il serait le seul maître. La prison deviendrait alors un lieu inquiétant lorsqu'il prendrait la plume parce qu'écrire, c'est

avant tout avoir le contrôle sur l'objet de la représentation. Écrire en prison serait en ce sens jouir du pouvoir de représenter *tout* ce qui est emprisonné dans la mémoire. C'est donc dans cette perspective que l'écriture carcérale pourrait être posée comme une parole à la fois jouissive et subversive.

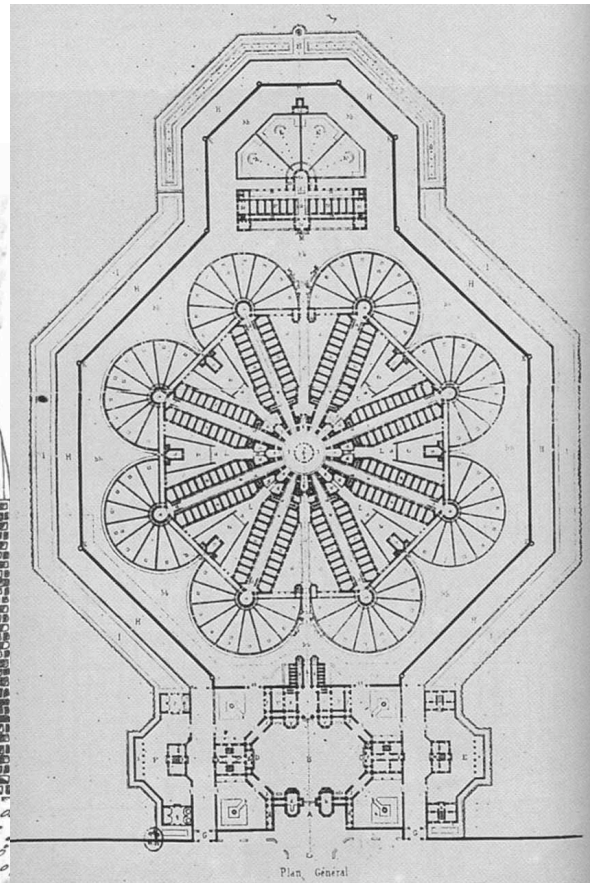
Annexe A

Salle de narration du château de Silling



(Barthes : 151)

Plan de la prison cellulaire



(Abel Blouet reproduit dans Foucault : planche 22)

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1968). *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges (1990). *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil.
- BLOUET, Abel Guillaume (1843). *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés, précédé d'observations sur le système pénitentiaire*. Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot frères. [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k827799.chemindefer>].
- BRIX, Michel (2004). « Du château d'Otrante à la forteresse de Silling », dans Pascale AURAIJ-JONCHÈRE (dir.). *O saisons, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*. Paris, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004 : 283-295.
- CASTILLO DURANTE, Daniel (2002). « Sade ou le crépuscule de la modernité. Les avatars d'une naissance posthume », *Les problèmes des genres littéraires*. Pologne, Université de Lodz, n° 45 : 37-49.
- CASTILLO DURANTE, Daniel (1997). *Sade ou l'ombre des Lumières*. New York, Peter Lang.
- CASTILLO DURANTE, Daniel (1996). « Politiques du proverbe chez Sade », *Carrefour : Sade lectures plurielles*. Ottawa, Legas, vol. 18, n° 2 : 5-62.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris, Gallimard.
- KAUFMAN, Philip (2000). *Quills : la plume et le sang*. États-Unis/Royaume-Uni, Fox Searchlight Pictures.
- LELY, Gilbert (2004). *Vie du marquis de Sade*. Paris, Mercure de France.
- LETT, Didier et Nicolas OFFENSTADT. « Les pratiques du cri au Moyen-Âge », dans Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT (dir.). *Haro! Noë! : pratiques du cri au Moyen-Âge*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2003 : 5-41.
- MUNCH, Edvard. *Le Cri*. Huile sur toile, Oslo, Galerie Nationale, 1893, 91 cm x 73,5 cm.
- SADE, Donatien Alphonse de. *Les Cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, dans *Œuvres*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990.

SADE, Donatien Alphonse de. *La Philosophie dans le boudoir*. Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976.

Julie Delorme est étudiante au Département de français de l'Université d'Ottawa où elle rédige une thèse de doctorat portant sur les liens entre le huis clos et le roman dans le cadre de la littérature francophone contemporaine. En plus d'avoir présenté des communications, elle est l'auteur d'articles publiés au Canada comme à l'étranger. Ses champs de recherches sont : l'étude du concept de la représentation (transgression/subversion), la problématique du stéréotype, l'épistémologie de la littérature ainsi que l'analyse du discours essentiellement à partir d'une approche phénoménologique.