

La postérité du scandale. Petite histoire de la réception de Sade de Michaël Trahan
L'Exécution du testament de Sade de Jean-Marie Apostolidès

Dominic Marion

Number 263, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89602ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marion, D. (2018). Review of [*La postérité du scandale. Petite histoire de la réception de Sade* de Michaël Trahan / *L'Exécution du testament de Sade* de Jean-Marie Apostolidès]. *Spirale*, (263), 70–73.

De l'exécution testamentaire en littérature.

L'héritage de Sade et le surréalisme

Par Dominic Marion

LA POSTÉRITÉ DU SCANDALE. PETITE HISTOIRE DE LA RÉCEPTION DE SADE (1909-1939)
de Michaël Trahan
Éditions Nota bene, 2017, 228 p.

L'EXÉCUTION DU TESTAMENT DE SADE
de Jean-Marie Apostolidès
Bruno Lalonde Éditeur, 2014, 99 p.

Parmi les avant-gardes littéraires ayant mobilisé la vie et l'œuvre du marquis de Sade (1740-1814), le surréalisme est sans doute le mouvement qui a le plus profondément marqué sa figure. Inversement, la fréquentation de cet écrivain refoulé hors du canon de la littérature pendant tout le XIX^e siècle a polarisé les investissements artistiques et sociaux de la pratique surréaliste. Sade est inextricablement lié aux mécanismes déployés par les surréalistes pour faire rayonner leur autorité culturelle. Cette liaison est la tangente qu'empruntent deux récents livres signés par Michaël Trahan et Jean-Marie Apostolidès.

La postérité du scandale, de Trahan, montre à quel point l'héritage de Sade a été au centre des polémiques qui ont animé l'activité surréaliste. Publiée par les éditions Nota bene dans une collection dirigée par Marie-Andrée Bergeron et Julien Lefort-Favreau, cette *Petite histoire de la réception de Sade* se déroule principalement entre 1909 et 1939, soit entre la publication

par le poète Guillaume Apollinaire d'une anthologie intitulée *L'œuvre du marquis de Sade* et le début de la Seconde Guerre mondiale.

Édité à Montréal par les soins du libraire Bruno Lalonde, *L'exécution du testament de Sade* est un court essai lui aussi habité par la consistance de l'héritage sadien au sein du surréalisme. Un tirage réduit et une distribution minimale ont maintenu autour de ce livre un silence non mérité. Développant des hypothèses initialement formulées dans un article datant de 2007, Apostolidès concentre son attention sur *L'exécution du testament du marquis de Sade*, une performance de Jean Benoît qui a eu lieu le 2 décembre 1959.

Le testament de Sade

Les réflexions de Trahan et d'Apostolidès germent toutes deux de la position qu'occupe le testament de Sade dans l'interprétation de sa vie et de son œuvre. Rédigé à l'asile de

Charenton en 1806, ce testament est célèbre en raison d'un passage souvent cité dans lequel Sade exige d'être enterré sans autopsie et « *sans aucune espèce de cérémonie* », dans un « *taillis fourré* » situé sur une de ses terres : « *La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que, par la suite, le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se trouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes, excepté néanmoins du petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment et dont j'emporte un bien doux souvenir au tombeau.* »

Trahan et Apostolidès lisent ce texte comme une matrice permettant de penser la contradiction entre la disparition souhaitée par Sade et le devoir de mémoire ressenti par le « petit nombre », expression qui désigne d'abord les proches de Sade, mais qu'avec la distance historique, on peut

aussi entendre au sens d'un lectorat éclairé, encore à venir à l'époque de la mort de l'auteur. Responsable de la destruction de nombreux manuscrits de son père ainsi que de l'inhumation religieuse de son corps, Donatien Claude Armand de Sade a refusé la position de fils qui lui revenait. C'est en ce sens que l'héritage sadien s'est offert à la postérité à partir d'un vide à combler, d'une vacance que le surréalisme a voulu occuper. Si Apostolidès met en lumière la manière dont la performance de Benoît restituée à Sade sa position paternelle, Trahan, en écrivant que « *la disparition n'est pas l'issue de l'héritage sadien* », insiste de son côté sur le devenir du processus d'héritage – ainsi ajoute-t-il que « *le corps mort en décomposition doit servir de matériau et donner naissance à quelque chose d'autre : il sera dissous, déformé et réintégré, c'est-à-dire réactualisé à l'intérieur d'un cadre nouveau* ».

Du mythe au texte

La postérité du scandale aborde de front la problématique du renversement de la valeur littéraire de l'œuvre sadienne : si au XIX^e siècle on ne parle de Sade que pour s'indigner de la monstruosité de l'homme et de son œuvre, Apollinaire et les surréalistes feront plutôt son apologie. Trahan reconstruit le contexte dans lequel a pris place ce revirement, à partir des éléments d'analyse synthétisés par Michel Delon dans son introduction aux trois tomes des œuvres complètes de Sade publiés dans la Bibliothèque la Pléiade (1990, 1995, 1998). Il rappelle la manière dont le nom de Sade a d'abord servi de « *surface de projection* » sur laquelle par exemple le spectre meurtrier de Gilles de Rais s'est mêlé à la Terreur sanguinaire incarnée par Robespierre. À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les traumatismes collectifs de l'époque déterminent ce qu'il est possible de lire chez Sade : « *[L]e passé réactualisé sert au présent à la condamnation de l'œuvre, qui est à peine abordée.* »

Trahan expose ensuite comment le mythe se dépose dans la langue commune avec la création du mot « sadisme », dont l'entrée dans le diction-

naire date de 1834. Auparavant marqueur d'une « *abomination pour ainsi dire inhumaine* », le nom propre engendre le nom commun en intégrant la violence sadique au domaine des « *possibilités humaines* ». Ce mouvement du particulier vers le général est parachevé à la fin du XIX^e siècle, lorsque la médecine construit la catégorie psychopathologique du sadisme. Sade devient dès lors « *un sadique parmi d'autres* », auteur d'une œuvre décrivant « *certaines expériences sadiques* ».

Excavation de la valeur littéraire

La mise en contexte permet à Trahan de contraster cette première réception et l'ambition qu'Apollinaire met de l'avant en publiant son anthologie en 1909 : l'âge d'or de la réception de Sade s'inaugure lorsque son héritage spécifiquement littéraire commence à être revendiqué. Rendant disponibles certains textes de l'auteur et critiquant les imprécisions historiques véhiculées par le mythe autour de l'homme, Apollinaire ouvre la voie à un repositionnement de Sade dans l'histoire.

La « *construction d'une filiation* » plus déterminée s'affirme dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). Breton y écrit que « *Sade est surréaliste dans le sadisme* ». Trahan interprète cette formule comme une « *validation symbolique* » par où « *les surréalistes, se réclamant de Sade, s'arrogent] une partie de sa violence, qu'ils mettent alors au service de leur propre révolte* ».

À cette époque, Breton et ses acolytes ne sont pas les seuls à revendiquer l'héritage sadien. Rassemblant auprès de lui les surréalistes dissidents, Georges Bataille confronte la lecture de Breton dès la fin des années 1920. Trahan décline minutieusement les anecdotes sur une polémique dont le nœud demeure noué autour de deux positions inconciliables. Breton lit Sade sur le plan métaphorique, comme l'expression poétique d'une libération des mœurs. Derrière lui, les surréalistes brandissent le nom de Sade comme un « *cri de ralliement* » révolutionnaire, pendant que Bataille critique violemment l'apologie qui se

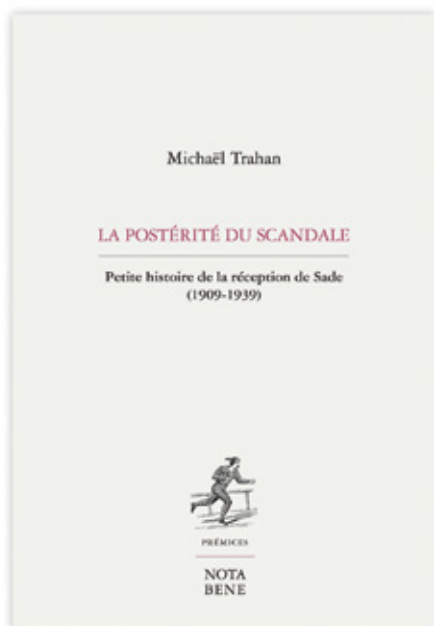
dégage de cette attitude. Farouchement attaché à la littéralité du texte, Bataille recherche la signification esthétique, anthropologique et, en fin de compte, politique des extrémités les plus aberrantes de l'œuvre. Il est notamment fasciné par la coprophagie, particulièrement présente dans *Les 120 journées de Sodome*, ce texte majeur dont Maurice Heine publie l'édition de référence entre 1931 et 1935. Breton bondira sur cette fascination, accusant Bataille de vautrer sa pensée dans la plus basse débauche et la plus vile saleté.

À travers cette polémique, Sade devient une valeur symbolique farouchement disputée par des héritiers qui ne s'entendent pas sur le sens de son héritage. Prenant subrepticement le parti de Bataille, Trahan est amené à considérer « *l'impossible admiration* » de la figure de Sade : la valorisation artistique de la toute-puissance du désir chère aux surréalistes peut-elle légitimement mener à admirer un écrivain qui fait du viol le principe fondamental de l'excitation sexuelle ? Cette difficulté subsiste dans le parcours que Trahan achève de retracer, répertoriant les occurrences, dans les années 1930, de la présence de Sade en poésie, en peinture, en photographie, au cinéma, mais aussi dans des projets collectifs comme *Contre-Attaque*, *Acéphale* et le Collège de sociologie.

La guerre bouleverse ensuite ces régimes de lecture, qui n'avaient encore pu percevoir à quel point la violence génocidaire allait modifier « *les conditions de prise de parole autour de l'œuvre de Sade* ». Venant clore son analyse au seuil de cette limite historique, le livre de Trahan complète l'ouvrage *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?* (2011), dans lequel Éric Marty interroge la signification qu'a pu avoir Sade pour les intellectuels français entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1970.

Puissance d'invention de la lecture

Bien que *La postérité du scandale* avance de nombreuses idées que Trahan n'est pas le premier à énoncer,



ce livre est le fruit d'une démarche historiographique précise dont le caractère synthétique parvient à reconstituer la complexe plasticité de la figure de Sade. L'auteur cherche moins à dire du nouveau sur le marquis qu'à examiner les enjeux attachés à sa lecture. Il en résulte des hypothèses justes mais prudentes, qui reconduisent un certain consensus entourant l'importance littéraire de l'œuvre sadienne. Cet essai décortique tout de même efficacement les mécanismes de la dynamique productive à l'œuvre dans la lecture, à partir de laquelle des lecteurs ont reconfiguré la filiation de Sade et la légitimité littéraire de ses textes.

La préface de Jean-François Hamel accentue ce regard critique sur l'acte de lecture. Hamel y évoque « *la puissance d'invention de la lecture, qui contribue à instituer ce que nous appelons littérature* ». Trahan manifeste cette puissance en dépliant la pluralité des enjeux historiques, esthétiques et politiques auxquels la figure de Sade est liée à l'époque du surréalisme.

Faire peau neuve

Contrairement au livre de Marty, l'essai d'Apostolidès n'accorde aucune attention au rapport entre la violence sadienne et le nazisme. Il se modèle en cela sur les préoccupations de Jean Benoît. *L'exécution du testament du marquis de Sade* peut en effet passer

pour une réponse aux détracteurs de Sade. Cette performance a eu lieu le 2 décembre 1959 dans l'appartement parisien de Joyce Mansour, à l'occasion du 145^e anniversaire de la mort de Sade. Précédé de la voix pré-enregistrée de Breton lisant le paragraphe du testament de Sade cité plus haut, Benoît entre en scène vêtu d'un imposant costume aux allures totémiques. Mimi Parent l'aide à en défaire les nombreuses pièces emboîtées, pendant que Jean-René Major lit des notes explicatives. La mise en scène culmine dans un tatouage rituel : à l'emplacement de son cœur, Benoît imprime les lettres « SADE » sur sa peau au moyen d'un fer rougi.

Cette performance s'inscrit dans le cadre de l'exposition *Eros*, à une époque où le surréalisme est en perte de vitesse, vivement critiqué par deux groupes à l'autorité culturelle alors en ascension, à savoir les existentialistes et les situationnistes. Apostolidès insiste sur le rôle de ce contexte dans la compréhension de la performance, qui met bien sûr en jeu la mémoire de Sade, mais aussi les processus de filiation internes au mouvement surréaliste.

Apostolidès conçoit le surréalisme comme un « *corps érotique imaginaire* ». L'érotisme étant, selon lui, « *depuis l'origine le fluide secret permettant au groupe de s'inventer comme un corps collectif* », la cohésion créatrice des surréalistes tient à la « *grande conscience* » qu'ils ont « *de l'énergie libidinale* ». Engagés dans une dynamique où ils « *se séduisent les uns les autres par les œuvres qu'ils créent* », les membres du groupe « *s'inscrivent dans un même corps, dans une même enveloppe* ». Cette structure vivante est habitée par un « *besoin constant de réanimer le lien érotique entre ses membres* », besoin particulièrement criant au moment de l'entrée en scène de Benoît.

Reconnu comme « *la figure centrale du panthéon surréaliste, [...] la clef de voûte, la pierre qui assure la solidité de l'édifice entier* », Sade ouvre aux surréalistes « *les portes d'un univers du fantasme pur* ». Usant d'une métaphore

économique, Apostolidès affirme que l'écrivain « *constitue l'accumulation primitive du capital érotique qui fait la richesse du mouvement surréaliste* ». La tardive mais flamboyante exécution de son testament revitalise pour un temps cette « *enveloppe permettant l'incorporation des membres en une communauté, en une communion* » ; elle offre au groupe de Breton l'occasion rêvée de « *faire peau neuve* ».

La terreur sacrée, marquée en toutes lettres

Selon Apostolidès, le testament bafoué de Sade engendre un fantôme, un spectre qui hante le XIX^e siècle « *à la manière d'un inconscient* ». La consistance imaginaire de ce spectre est modifiée lorsque les surréalistes mettent de l'avant les torts qui ont été faits à Sade, à commencer par ses 27 années de détention. Apostolidès insiste sur l'inhumation religieuse de l'écrivain au cimetière de Charenton. Enterré en terre sainte, et non dans le taillis fourré où il souhaitait que les traces de sa tombe disparaissent, Sade « *se trouve réintégré à la collectivité chrétienne à son corps défendant* ». Par l'exécution de son testament, Benoît veut offrir à Sade le tombeau que sa pensée matérialiste désirait. Bien que ce tombeau soit un lieu d'effacement du corps de l'écrivain, sa création est susceptible de rendre vivante la mémoire de l'œuvre.

Cette tâche débute dès le transport du costume nécessaire à la performance dans les rues de Paris. Aux badauds qui l'apostrophent, Benoît répond qu'il est Le Normand – l'homme que Sade avait sommé de transporter son corps vers le lieu de repos souhaité – et qu'il a une importante mission à remplir. Le 2 décembre 1959, Benoît enterre Sade selon un rituel qui reconstruit de manière imaginaire les prescriptions du testament. Apostolidès détaille la complexe intrication des « *différentes pièces de [son] costume, surchargé de signification* » au point où « *cet habit devient un livre en soi* ».

Par-delà la prolifération des références significatives, deux grandes influences rituelles se croisent dans ce cérémonial.

D'une part, une influence totémique est sensible dans l'apparence monstrueuse et chimérique de l'ensemble du costume. « *Ni animal ni humain* », Benoît porte au début de sa performance « *un haut masque, sur lequel se superposent quatre figures* ». La violence du marquage où culmine le cérémonial rejoint également le « sacré de transgression » théorisé dans un cadre ethnologique par Roger Caillois et Georges Bataille.

Apostolidès lit d'autre part dans certains éléments du cérémonial une transposition de la liturgie chrétienne. À propos de la déambulation dans Paris, il soutient par exemple que « *Benoît tirant sa charrette contenant les instruments de son supplice évoque irrésistiblement la montée du Christ au calvaire, sa croix sur les épaules, accompagné par les quolibets des habitants de Jérusalem* ». Le geste ultime de Benoît donne par ailleurs à voir *L'exécution* comme une « anti-messe », car le sacrifice physique qui y est mis en scène se définit négativement par rapport à la représentation du sacrifice que le prêtre répète à chaque eucharistie. L'analogie provient ici du fait que l'artiste met son corps en jeu et se donne au public comme le Christ l'a fait sur la croix. Cette anti-messe se distingue cependant de la messe catholique sur le plan de la responsabilité symbolique de l'officiant. Alors que Benoît marque dans sa chair le nom sacré de Sade, le prêtre catholique symbolise abstraitement la violence du sacrifice de Jésus en ingérant le pain eucharistique. Apostolidès soutient que Benoît ne peut articuler sa performance « *qu'à l'intérieur d'un cadre chrétien, pour que son geste ait une signification perceptible par le public auquel il s'adresse. [...] Il se fait prêtre, à l'exemple et en réparation du sacrifice premier de Sade, du tort absolu qu'on lui a fait. [...] En se marquant, il se définit comme criminel, sans pour autant renoncer à être chrétien, à sa manière.* »

Cette association entre Sade et le Christ intègre bientôt aussi la figure de Breton. Commentant un texte où ce dernier dit de la performance de

Benoît qu'elle est « *la promesse d'une résurrection, l'annonce de la seconde naissance du marquis de Sade* », Apostolidès est clair : « *[L]a figure de Sade occupe dans le mouvement surréaliste une place équivalente à celle du Christ dans le christianisme.* » Emporté par l'aspect totémique du costume de Benoît, l'essayiste va jusqu'à écrire que, suite à l'exécution du testament, « *le fantôme de Sade retourne à la paix de son tombeau, tandis que Breton s'empare de son masque comme d'un totem* », récupérant ainsi au profit du mouvement l'énergie libérée par Benoît. Une fois rendu à Sade « *le statut de Père que son fils Armand lui avait ôté* », Benoît offre à Breton l'aura totémique qui irradie de la figure paternelle de Sade : Breton « *redevient ce qu'il était au commencement de l'histoire du surréalisme, le père sadique, celui qui regroupe autour de lui, celui qui crée une dépendance des membres à son égard* ».

Pour n'en pas finir avec le spectre du Père

Gravant paradoxalement au moyen d'une marque indélébile l'effacement souhaité par Sade, Benoît actualise le contraste suggéré par le testament entre la disparition du corps individuel de l'écrivain et l'inscription de sa mémoire dans le cœur du « petit nombre » capable de saisir la profondeur de son œuvre. Apostolidès relie cette inscription de l'effacement au *point sublime* dont la détermination anime la fibre intime du surréalisme. La phrase de Breton est célèbre : « *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.* » De Sade à Benoît, ce point se révèle dans une filiation où la vie d'une communauté puise sa substance à même la résurrection d'un père mort.

La logique argumentative de l'analyse d'Apostolidès est menée de convaincante manière, mais l'assimilation du retour de Sade au supplice du Christ rend-elle vraiment justice au dispositif

de la performance de Benoît ? L'insistance de l'essai sur la position paternelle de Sade coïncide-t-elle avec les ambitions sociales et politiques du surréalisme ? Pour contribuer à l'étude de « *l'inconscient des groupes, c'est-à-dire au sens que peut avoir, pour une collectivité, un acte solennel posé par l'un de ses membres* », Apostolidès observe le geste de Benoît à l'aide d'une grille d'analyse psychanalytique. Son essai hérite ainsi de la position symbolique du Père (compris comme point de référence de l'inconscient d'une collectivité), alors que, pour reprendre les mots d'Antonin Artaud cités dans l'essai, « *le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les mœurs et les idées* ».

Cette interprétation qui ramène l'autorité du Père au centre de l'activité surréaliste oublie aussi de penser le féminin, pourtant représenté sur le panneau frontal de la couche externe du costume de Benoît. Apostolidès l'indique lui-même, mais il n'identifie pas dans cette partie féminine du costume androgyne des enjeux aussi fondamentaux que ceux qu'il dégage du vocabulaire conceptuel psychanalytique.

Les essais de Trahan et d'Apostolidès mettent en relief la valeur symbolique cruciale que l'héritage de Sade a acquise pour le mouvement surréaliste, qui a à tout prix voulu s'en emparer. *La postérité du scandale* donne lieu à une synthèse efficace et accessible de la réception de Sade avant 1939. De son côté, *L'exécution du testament de Sade* convoque certaines personnalités plus rarement rappelées par les agents de la réception, comme l'érotomane anglais Frederick Hankey ou le peintre Clovis Trouille, de même qu'il propose des éléments d'analyse plus audacieux. Cette analyse mobilise toutefois des autorités conceptuelles que la mystique surréaliste athée voulait justement détruire. ■