

Le marquis et les castrats

Note sur un tabou sadien

Sade, *Voyage d'Italie*, 1775 (1) :

«Les salles de spectacle sont nombreuses dans Florence. Pendant l'été il n'y a guère qu'un *opéra bouffon*, mais dès le mois de septembre il y vient, pour tout l'hiver, un *grand opéra* et une bonne *comédie italienne* avec des ballets considérables, à l'un et à l'autre spectacle, et qui communément en font la partie la plus longue et la plus intéressante. L'on reprenait, lorsque j'y étais, *Persée et Andromède*. Le poème me parut court, dénué de force et d'intérêt; la musique languissante, traînante et sans chaleur. C'était la première fois que je voyais sur un théâtre ces espèces de demi-hommes qui durent originairement leur dégradation aux recherches les plus honteuses de la débauche et que le goût de la musique conserva, en dépit de l'humanité qui gémit et se révolte contre cet horrible usage. Et qu'y gagne-t-on? Rome qui la première les établit sur son théâtre pour éviter le scandale que pouvaient y causer les femmes, ne fait-elle pas un bien plus grand crime, soit en dégradant ainsi la Nature, soit en offrant aux désirs déréglés de ses sujets, déjà trop enclins à en méconnaître les lois, des jeunes gens sans barbe et de la plus jolie figure du monde? Avec une personne aussi honnête que vous, madame la comtesse, cette matière est délicate à traiter; elle doit nécessairement offenser des oreilles chastes. Je doute cependant que nous puissions parler des spectacles sans effleurer le tableau des dérèglements de ses habitants à ce sujet.

Enfin c'était pour la première fois que j'entendais ces espèces de monstres. J'en fus révolté. On ne se fait point à entendre sortir d'un gros corps d'homme bien massif et bien informe, une petite voix claire et beaucoup plus haute que celle des femmes. Un amoureux de cette espèce ne paraît pas selon moi persuasif. La longueur de leur tenue, l'incroyable étendue de leur voix a, si vous vous voulez, quelque chose de surprenant, mais le

léger plaisir qu'occasionne cette surprise est troublé par les gestes ridicules, l'air gauche, les tournolements de la tête, la démarche lourde et épaisse du personnage et surtout par les grimaces horribles qu'on lui voit faire pour se gonfler l'estomac de vent qu'il laisse ensuite échapper par sa gorge, souvent avec le même bruit que les vomissements et qui produisent des sifflements du gosier durs, désagréables, lesquels cependant occasionnent aussitôt dans les peu délicates assemblées des hurlements de plaisir à l'unisson, rendus par des *bravo... bravissimo*, qui achèvent de déchirer l'oreille que le castrat vient d'écrocher.

Croiriez-vous, cependant, madame la comtesse, que ces petits messieurs font des passions? La première chanteuse de l'Opéra de l'automne 1775 était folle du premier castrat. Lui, de son côté, l'aimait à la folie. Ils ne s'engageaient jamais qu'ensemble pour les différentes troupes où ils étaient appelés. Leurs facultés, disent les femmes libertines, sont d'autant plus précieuses qu'elles ont plus de durée. L'ardeur ne les éteint jamais. Mais n'est-ce pas dans cette ardeur partagée qu'est le plus délicat des plaisirs? Et combien est méprisable à mes yeux la femme qui s'inquiétant fort peu de celui de son amant ne l'estime qu'en raison de l'étendue qu'il peut donner aux siens!

[...]

L'Orphelin de la Chine était le sujet du ballet qui s'entremêlait avec l'opéra de *Persée*. Je vous laisse à juger comme ça allait ensemble. Mais qu'importe aux yeux d'une nation peu délicate et nullement connaisseur en cette partie, pour laquelle l'illusion au spectacle n'est absolument rien, qui n'écoute pas un mot du poème, qui joue au tré-sept ou soupe pendant la représentation du drame le plus intéressant et qui ne prête son attention qu'aux hurlements forcés de ses castrats. Aussi tout ce qui tient à cette partie de l'illusion dans laquelle nous sommes si supérieurs

aujourd'hui, est-il totalement négligé en Italie. Les décorations y sont du plus grand médiocre; le service des changements, lent, mal fait, et presque toujours à contresens; et l'on voit le contraste le plus frappant entre la musique, les paroles, la scène, les gestes et les voix. Voilà cependant ces grands opéras italiens sur lesquels on prétend que nous avons reçu des leçons et dont nous entendons chaque jour dire des merveilles!»

A ma connaissance, ces lignes constituent, sous la plume du Marquis de Sade, l'unique évocation détaillée des castrats. Texte surprenant à plus d'un titre, non tant parce qu'il articule un éreintement en règle des célèbres faussets et de certaines pratiques musicales italiennes, — l'auteur de *Juliette*, homme gothique, mi-ombre mi-ténèbre, abhorre l'Italie, qu'il livre sans merci à la fureur dévastatrice de sa plus sanglante héroïne (2), — mais bien parce qu'il s'écrit, en toute apparence, comme un texte intraçable par cette plume, parce qu'il s'énonce comme un discours imprononçable par cette voix. Qu'a-t-il à faire, en effet, de la révolte d'une humanité gémissante? Que lui importe, à lui Sade, d'offenser ou non des «oreilles chastes»? En quoi donc pourraient le heurter ces «dérèglements» de la débauche dont les castrats florentins et leur public offrent, à l'en croire, l'exemple extrême? Quel sens et quel crédit accorder, d'autre part, au dégoût et à la révulsion d'un sujet par ailleurs si peu enclin à confesser de tels affects, à se conformer aux réglementations morales dont ceux-ci constituent l'expression physique? Comment, enfin, dégager les motifs ou les mobiles de sa condamnation des castrats, même — et surtout — s'il paraît les exposer sans fard?

A texte masqué, questionnement multiple. Ici comme ailleurs, en effet, l'écriture sadienne avance de biais : faux-fuyants, ruses, détournements, jeux, décalages, dérapages. Ce texte comme tant d'autres appelle une approche oblique, par esquives, détours, sorties du cadre. Le sens, même affirmé, n'y est pas donné.

Ou plus exactement, à supposer qu'il s'y donne, la lecture ne peut y répondre par le contre-don d'une interprétation immédiate. Elle doit au contraire — dans l'esprit même du don — s'installer dans l'intervalle ouvert entre les deux moments de la transaction : entre le sens et la signification.

Lacunaires, rapides, allusives, les pages qui suivent n'ont d'autre ambition que de se situer un instant dans cette sorte d'échangeur.

Ruse

Laissons de côté le degré zéro (nous y reviendrons pour terminer). Et commençons par ce qui tombe sous le sens : un effet de *doxa*. Cette oreille écorchée est décidément française, qui ne consent guère aux modes et encore moins aux modèles étrangers (le dernier paragraphe cité est très éclairant sous cet égard, où Sade s'émeut de ce que l'opéra français puisse accepter un modèle qui lui soit inférieur). Fût-il dans le reste de l'Europe, l'art des castrats, on le sait, ne reçut à Paris qu'un accueil glacial, où le mépris moral rejoignait la convention esthétique de rigueur. En surface et avec l'emportement hyperbolique qui le caractérise, le radical réquisitoire du Marquis relève sous cet égard de l'âpre résistance que le goût français oppose, à l'époque, aux prouesses vocales (sauvages) et à la gestique (gauche) des castrats. Est-ce à dire que ce texte nous donne à lire un Sade chauvin, soumis aux pressions de l'opinion commune et aux canons esthétiques les plus établis ? Il faut y regarder de plus près. Car d'entrée de jeu il ruse, feint, tord le fil faussement rectiligne de son propos.

S'il ruse, c'est que ce texte qu'il ne destine pas à la publication s'adresse à son épouse Renée-Pélagie restée en France («madame la comtesse») et, à travers elle, à sa belle-mère, la prude autant que redoutable Présidente de Montreuil, qui le fera embastiller par lettre de cachet. De sorte qu'en exhibant cette exécution «spontanée» de la débauche florentine, le condamné par contumace entend d'évidence recouvrer quelque crédit, faire preuve qu'il a fait amende honorable. De même que leur voix haut perchée met à la torture une ouïe conforme, le libertinage des castrats ne

saurait soulever d'indignation qu'un sujet honnête, mesuré dans ses appétits (voilà pour la Présidente). Au reste, l'amour n'est-il pas «ardeur partagée», fête vive d'un corps double (voici pour l'épouse) ? Élémentaire stratégie de reséduction, et qui fournit en outre au libertin un objet sur lequel détourner la condamnation qui le poursuit.

Cette stratégie recouvre cependant une autre ruse, rhétorique celle-ci : l'ironie, dont l'effet de renversement constitue, bien des signes semblent l'indiquer, l'un des axes du récit et la loi de ses ambiguïtés.

Ironie

Lu sous l'empire de cet opérateur rhétorique, le texte du *Voyage en Italie* semble en effet reléguer très vite l'étonnement qu'il suscite au premier abord du côté des lectures naïves. L'écrivain se retrouve alors tel qu'en lui-même — la duplicité comme énergie symbolique — et l'homme, quant à lui, réadhère à son image attendue de libertin définitif, voué aux passions extrêmes de la débauche.

Comme souvent chez Sade, et au plus concret, l'ironie n'agit pas ici par simple antiphrase, mais intervient surtout au plan des connotations, dont elle inverse les signes de valeur (ceux qui manifestent, dans l'ordre du langage en acte, l'instance de la norme). Le négatif se retourne en positif, l'argument-grief devient motif d'admiration : la luxure des castrats, leur voix-vomissement, leur conformation contre nature, suscitent non plus le dégoût, mais la fascination d'un expert. Cette inversion des valeurs connotatives constitue l'un des principes essentiels de l'écriture du Marquis. Cependant, si la critique des faussets florentins appelle une lecture ironique, c'est aussi dans la mesure où elle convoque par la bande quelques expressions-types du langage sadien, dont certaines sont déjà frappées du même sceau, déjà engagées dans la logique d'un tel retournement axiologique. Deux exemples. Les castrats, écrit Sade, sont «des jeunes gens [...] de la plus jolie figure du monde», formule clichée qui élude la description et dont il use d'habitude pour cerner, tout abstraitement, l'attrait des victimes offertes à la jouissance du libertin. A

l'opposé, cette appellation de «monstres» dont il paraît les accabler désigne ordinairement, par ailleurs, les grands libertins dans leur rôle de maîtres suprêmes, délibérément hors-la-Loi, parfaits ordonnateurs du rituel érotique, investis de tous pouvoirs et à l'abri de toute répression.

En somme, le castrat, être paradoxal, tiendrait tout à la fois de la victime et du libertin. Victime parce que jouet docile et inépuisable des femmes florentines ; libertin par son plaisir interminable et toujours différé, par son ambivalence sexuelle et surtout par cette infécondité qui, en lui, fait échec aux injonctions de la Nature et le met sous le blason de la monstruosité (le libertin ne vise qu'à une pure dépense passionnelle, improductrice, sinon même destructrice : pas question d'accroître le nombre de l'espèce, qu'il s'agit plutôt de réduire par les jeux de sa propre jouissance).

Mais la totalité du texte se résorbe-t-elle dans cette volte-face du sens, faisant passer, au travers d'un propos de pure condamnation en apparence, maints indices discrets d'une approbation sans réserve ? Rien n'est moins sûr : l'ultime ruse du discours ironique, lorsqu'il est tendu à l'extrême, n'est-elle pas en effet de contaminer sa propre énonciation, en y refluant, sitôt émis, pour s'ironiser lui-même ? En outre, si Sade avait vraiment cru trouver dans la figure du castrat les reflets croisés du libertin et de sa victime, tout laisse à penser qu'il l'eût intégré dans le système qui organise ses fictions.

Déléation

Or, il n'en est rien : le castrat manque au texte de Sade, et d'une absence d'autant plus significative qu'elle frappe l'épisode florentin de *Juliette*, lequel reprend pourtant, hormis celui-là, chacun des faits, des lieux ou des objets — mœurs, spectacles, pièces de musée, etc. — observés par Sade à Florence et exposés dans son journal de voyage en Italie, véritable réserve de la fiction à écrire⁽³⁾. Si dru, si plein, si saturé, le roman comporte sous cet aspect une faille qu'il convient de sonder. Mais, auparavant, relevons encore cet autre fait troublant : du *Voyage d'Italie* à *Juliette*, les objets du transport intertextuel — auquel échappe,

insistons-y encore, l'évocation des castrats — subissent à chaque fois l'inversion de valeur que nous avons évoquée, comme si l'espace ouvert entre les deux textes contenait lui aussi quelque miroir ironique. Ainsi, une statue de l'Hermaphrodite, créature elle aussi qualifiée de «monstre», inspire aux deux voyageurs (Sade et son héroïne) des propos inversement connotés. Ce qui, dans les mœurs florentines, était licence luxuriante et inadmissible devient, dans *Juliette*, plaisir en liberté. Et ainsi de suite pour tous les autres fragments thématiques déplacés du *Voyage vers le roman*.

D'où cette question : si l'épisode des castrats demeure bloqué dans le premier texte, s'il n'a pas transité du récit au roman ni traversé le miroir ironique qui les sépare et les articule l'un à l'autre, faut-il conclure qu'il est, en lui-même, par lui-même, ironique et double ?

L'hypothèse tient peu, pour cette raison que cet épisode reste encloué dans un texte à diffusion confidentielle, qui ne visait en réalité qu'un public restreint au cercle de famille. Aussi doit-il être maintenant relu à la lumière de sa disparition dans *Juliette*.

Censure, impertinence

La déléation thématique des castrats dévoile en effet le noyau du texte, autour duquel l'ironie sadienne a disposé, aux dépens du lecteur, ses simulacres et ses écrans. Mais ce noyau profondément enfoui n'a, en réalité, qu'une compacité de surface, n'est qu'illusoire concrétion d'un sens définitif. Scindé lui aussi, il ajuste étroitement deux faces hétérogènes dont l'une, visible, occulte l'autre et le secret qu'elle détient. Si l'on ne prend pas garde à cette duplicité profonde, une fausse certitude nous serait livrée, selon laquelle l'effacement auquel a procédé le roman relèverait, dans le chef de son auteur, d'une sorte d'auto-censure, qui attesterait en creux et rétrospectivement la sincérité du dégoût exprimé par Sade dans son récit de voyage. Dans cette perspective, notre lecture se verrait contrainte à décrire une boucle qui la renverrait, en dernière instance, au contenu premier du texte, pour l'authentifier (dès lors en effet que la

signification profonde s'accorderait adéquatement à la signification de surface). Du coup, l'obliquité de la lecture ironique serait elle-même frappée d'impertinence. On voit bien cependant qu'une telle stratégie conduirait à l'impasse. Car si la révolte du Marquis était sincère, nul doute qu'il eût placé les castrats, dans son roman, parmi les victimes soumises aux humiliations de la torture, comme il fait par ailleurs des vertueux. Ainsi traduite en actes symboliques à portée répressive, sa révolte se fût exprimée par la voix de la fiction. Or, admirés ou condamnés, les castrats ne figurent ni au nombre des libertins, ni au nombre de leurs victimes : leur absence totale infirme donc aussi bien la lecture au degré zéro que la lecture ironique.

En fait, ce texte si clair en apparence et dont la signification résiste toutefois au double jeu du littéral et du rhétorique n'échappe à ses énigmes qu'à la faveur d'un autre angle d'interprétation, qui engage à percevoir dans la disparition fictionnelle des castrats la marque, non plus d'une censure (morale et/ou esthétique), mais de leur impertinence radicale dans le système symbolique élaboré par le Marquis de Sade, où la déviance fait loi dans la mesure même où la Loi elle-même, c'est-à-dire la Culture, est déviance (par rapport à la Nature, seuil primitif au-delà duquel commencerait l'irrégularité des codes). En d'autres termes, si l'auteur de *Juliette* ne les a pas mis au nombre des personnages ou des figures de son roman, c'est qu'il les y jugeait *inacceptables*. Et cela parce qu'ils auraient enfreint le code de la transgression qui régit la fiction sadienne, ou plus exactement parce qu'ils n'auraient pu satisfaire à ses injonctions. Leur monstruosité radicale, aux yeux de Sade, serait donc de transgresser la norme sans être en mesure, pour autant, de se régler sur quelque anti-norme, à la différence des autres monstres catalogués par l'œuvre narrative.

Lu sous cet angle, le texte du *Voyage d'Italie* exprime moins une indignation morale ou une admiration ironique qu'il ne recense les différents traits d'impertinence indiquant l'incapacité du castrat à figurer dans le système. Cinq d'entre eux peuvent être rapidement dégagés.

1. Le programme libertin, on le sait, prescrit de retourner à l'état de nature (celle du mauvais sauvage). Or, et Sade y insiste d'emblée, le castrat constitue par

excellence une aberration culturelle, d'autant plus condamnable qu'elle est réduction de ce qui, dans la Nature, exige selon lui qu'on y fasse retour : son capital de pulsions et de passions, qu'il faut libérer, retrouver à l'état primitif. D'où, dans son texte, cette notation ironique : «Croiriez-vous [...] que ces petits messieurs font des passions?», en écho anticipé à ce propos que tiendra Juliette : «[la luxure] est aux passions ce que le fluide nerveux est à la vie : elle les soutient toutes, elle leur prête de la force à toutes, la preuve en est qu'un homme *sans couilles* n'aurait jamais de passion» (4). Homme césuré, le castrat n'éprouve que des passions maussades, sans force, insensées. Aucun dynamisme en lui, aucune fonctionnalité possible : la scène sadienne ne peut donc lui réserver aucun rôle.

2. Par ailleurs, si l'on y regarde bien, la rhétorique du Marquis n'admet aucune figure de l'atténuation (elle ajoute et ne retranche jamais). Concéder un rôle au castrat serait introduire dans la logique de l'excès une régulation fatale. De même, sa mathématique narrative, obsessionnelle et compulsive, ne comporte que deux opérations fondamentales, l'addition et la multiplication : les corps s'additionnent, s'amoncellent, s'ordonnent en pyramides toujours plus compliquées. «Demi-homme», homme du *moins*, le castrat frapperait là aussi le système du signe inadmissible de la soustraction possible. On notera, à l'appui, que s'il y a souvent chez Sade des scènes d'amputation — au terme des *Cent vingt journées de Sodome*, par exemple, — la castration reste cependant exceptionnelle, la plus remarquable étant celle qui, dans *Juliette*, frappe Claude, un Carme lubrique, dont le vit monstrueux deviendra le godemiché de Clairwill (5). Même mise au supplice, la victime mâle doit d'ordinaire rester, jusqu'à son dernier souffle, apte à la fornication, capable de profaner dans la jouissance l'instant sacré de sa propre mort.

3. Dans sa relation aux femmes florentines, le castrat renverse d'autre part les qualités et statuts respectifs du libertin et de sa victime, induisant ce double paradoxe d'une victime active et d'un manque en travail. S'il n'en éprouve qu'un plaisir inachevé (ce qui, au fond, plaiderait en sa faveur : «le devoir d'une victime [...] est de se prêter; jamais elle ne doit se permettre de partager aucun plaisir» (6)),

il consent à sa propre inféodation au corps de l'autre, s'alliène sans résistance, de sa propre volonté, à la passivité des libertines de Florence : par là, il enfreint, en l'observant jusqu'à l'absurde, la logique de la soumission victimale.

4. De plus, il redouble son insignifiance, c'est-à-dire son a-fonctionnalité, par un comportement scénique relâché, improvisé, qui ne peut qu'irriter en Sade le régisseur maniaque du rituel érotique (ou doctrinal) : «le service des changements [est] lent, mal fait, presque toujours à contresens, et l'on voit le contraste le plus frappant entre la musique, les paroles, la scène, les gestes et la voix.» *Contraste, contresens* : acteur incontrôlable, vivante antithèse (une voix aérienne dans un corps empesé), le castrat insinuerait dans le dispositif le régime du hasard et, à terme, la fatalité du chaos.

5. En tant qu'artiste jouant d'un corps vicieux (morcelé, dissonant, contradictoire), le castrat, enfin, fonde la débauche en spectacle. Mais un spectacle dont le scandale est que, produit devant un public passif et dissipé, il ne peut s'engager dans cette circularisation normalisatrice de la débauche que vise la théâtralité sadique lorsqu'elle agence des scènes aux géométries variables, où chacun tour à tour est voyeur ou voyeuré, acteur ou spectateur, sinon l'un et l'autre à la fois.

Produit culturel aberrant, être dépassionné, figure du *moins*, victime consentante, acteur maladroit, opérateur d'une luxure figée : sous tous aspects, semble-t-il, le castrat représente ainsi, aux yeux de Sade, le monstre définitif, sur lequel sa stratégie du renversement axiologique n'a aucune prise. Figure inassimilable d'une étrangeté radicale, absolue : récupéré dans la fiction, recyclé par elle, il eût frappé d'entropie l'ensemble du système élaboré par le divin Marquis.

Au terme de cette lecture en chassé-croisé, un doute survient. Peut-être avons-nous prêté à Sade une volonté décisive qu'il n'eut pas vraiment ou dont il est rien moins que certain qu'il aurait pu, comme tout sujet en proie à ses propres fantasmes, la mettre en exercice. Peut-être avons-nous escamoté la part d'ombre, en lui, où tout a pu se jouer, de l'expérience florentine des castrats à leur effacement romanesque. S'avancerait alors, pour le moins perturbatrice, une

ultime hypothèse, donnant à voir dans cette déléation à la fois rhétorique et thématique un fait de forclusion, mais dont le mécanisme, si on le rapporte à sa stricte description lacanienne ⁽⁷⁾ serait à son tour retourné comme un gant : «signifiant» négatif du phallus, le castrat ne disparaît-il pas de l'univers symbolique du Marquis *après* s'être manifesté à lui dans le réel ? Le texte, en ce cas, retournerait à ses énigmes. Et le lecteur à ses incertitudes.

NOTES

(1) *Voyage d'Italie ou dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples*, dans *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, tome XVI, Paris, Éditions Tête de feuille, 1972, p. 160-162.

(2) Il faut se rappeler en outre que le séjour italien du Marquis ne relève pas du voyage d'agrément ni de quelque tourisme culturel : traqué par la justice après son évasion du Fort de Miolans et l'affaire des jeunes filles de La Coste, Sade — qui voyage sous le nom de Comte de Mazan — ne perçoit l'Italie qu'à travers l'œil inquiet et irrité du tuteur.

(3) Voir *l'Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, dans *Œuvres complètes*, tome IX, éd. citée, p. 20 sv.

(4) *Histoire de Juliette*, éd. citée, tome VIII, p. 299. Sade souligne : lettre de l'oblique, l'italique marque l'étrangeté absolue des castrés.

(5) *Histoire de Juliette*, éd. citée, tome VIII, p. 445.

(6) *Histoire de Juliette*, éd. citée, tome IX, p. 450.

(7) Forclusion : «mécanisme spécifique qui serait à l'origine du fait psychotique ; il consisterait en un rejet primordial d'un «signifiant» fondamental (par exemple : le phallus en tant que signifiant du complexe de castration) hors de l'univers symbolique du sujet. La forclusion se différencierait du refoulement en deux sens : 1) Les signifiants forclus ne sont pas intégrés à l'inconscient du sujet ; 2) Ils ne font pas retour «de l'intérieur», mais au sein du réel, singulièrement dans le phénomène hallucinatoire» (J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 163-164.)