

La *Juliette* de Sade illustrée par Leonor Fini : une esthétique de la cruauté

Valérie Mandia
Université d'Ottawa

Sade ou « n'être pour l'avenir qu'un corps sans visage » (Desbordes, 1939, p. 17) : Plus d'un demi-siècle après la parution de l'ouvrage biographique que Jean Desbordes consacrait à Donatien Alphonse François, marquis de Sade (1939), on peut encore se questionner sur le « vrai visage » du philosophe des Lumières, dissimulé derrière les nombreuses épithètes qu'assimile le « masque générique » de la méchanceté (Pasini, 2004, p. 24). Sade l'impensable, « homme en un mot monstrueux, que la passion d'une liberté impossible possédait » (Bataille, 1957, p. 80); Sade, ce « passion[né] de [...] méchanceté » (Onfray, 2014), celui que l'on confond volontiers

avec l'« Être suprême en méchanceté » qu'évoque le discours du ministre Saint-Fond dans *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* (2012 [1801]); Sade l'infigurable, « [l]ui qui se dérobe sans cesse et dont on a cru pendant longtemps ne connaître jamais le visage » (Delon, 1994, p. 75). Dans *La Littérature et le mal*, Georges Bataille ne fait pas mentir le proverbe « [q]ui crache contre le ciel, il lui retombe sur le visage » (Strauss, 2013 [1998], p. 219) lorsqu'il compare les *Cent-vingt journées de Sodome* « à une maladie du visage » (p. 93) qui aura tôt fait de déformer celui de son créateur. Si, selon la thèse d'Annie Le Brun, « Sade est celui qui aura continuellement ramené au défi de représenter l'irreprésentable » (p. 19), irreprésentable il restera pour ceux qui s'ingénient à créer l'irreprésenté¹. Comme le laisse entendre la spécialiste de Sade, c'est à travers le reflet de Juliette que la « conscience physique » (p. 285) de l'écrivain est susceptible d'apparaître, son portrait s'écoulant par les yeux de cette femme sadienne, « porte-parole » (p. 30) de son auteur. L'« insaisissable mobilité » (p. 282) incarnée par ce protagoniste féminin présente, aux yeux d'Annie Le Brun, une « similitude de comportement » qu'elle qualifie de « frappante » (p. 284) avec son créateur. À l'image de Sade, Juliette n'en finit pas de nous échapper. Même esquissé par les mots d'Apollinaire qui se heurtent à l'indicible, le portrait de Juliette

¹ Qu'il soit peint ou écrit, le visage de Sade « hant[e] l'histoire de la représentation », pour emprunter l'expression d'Annie Le Brun (p. 19). Bien que l'on croie en avoir découvert la véritable figure dans l'effigie peinte par Charles van Loo en 1760, il semble demeurer insaisissable et enveloppé de mystère. Les portraits picturaux et littéraires imaginaires qu'en ont tenté Man Ray (1936, 1938, 1940) dans des œuvres montrant un visage dont la peau, dure comme la pierre, s'incorpore au roc de la Bastille représentée en arrière-plan, ou ceux de Jean Paulhan dans *Le Marquis de Sade et sa complice ou les Revanches de la pudeur* (1951) et de H. Biberstein dans *L'Œuvre du marquis de Sade* de Guillaume Apollinaire (1909), n'arrivent pas à en pétrifier les traits.

disparaît sans être vu : « “Un être dont on n’a pas encore idée, qui se dégage de l’humanité, qui aura des ailes et qui renouvellera l’univers.” » (cité par Le Brun, 2014, p. 282-284) Difficile à définir par le langage, cette femme du monde sadien exprimerait donc « la radicale nouveauté d’un être en continuel devenir. [...] “[T]raversant les idées et les mots, les corps et les désirs, Juliette attende à la finitude de leurs formes pour les relier à l’infini” », conclut Annie Le Brun (p. 284). À l’instar de Sade, elle ramène toujours au projet de « *montrer* ce qu’on ne peut pas dire » (Le Brun, 2014, p. 16), invitant ainsi l’expression plastique à un combat singulier avec les mots. En 1944, une peintre proche des surréalistes² accepta de relever ce défi dans une réédition illustrée de la *Juliette* de Sade. Convaincue « qu’en tant que femme, elle pouvait renouveler l’approche du livre » (Webb, 2007, p. 112), Leonor Fini fit le pari que ses images arriveraient à montrer le portrait de la cruelle et *infinie* Juliette dans toute la violence de son désir. La peintre parviendrait ainsi à voir à travers les yeux d’un sans visage et, peut-être, à configurer dans un même geste les *traits* du créateur et de sa création tout en affirmant son autoportrait.

Sade et les femmes surréalistes

Si les spécialistes ont déjà posé la question de la violence dans l’expression artistique et textuelle des surréalistes comme moyen d’atteindre la liberté intellectuelle et esthétique (Chénieux-Gendron et Mathews, 1994) et, plus encore, celle de la violence érotique sadienne comme « espoir d’une nouvelle

² Leonor Fini n’aimait pas être associée au groupe surréaliste. Bien qu’elle ait exposé à ses côtés et qu’elle ait partagé des liens d’amitié avec certains de ses membres, « [elle] préfère être seule » (citée par Webb, 2007, p. 264).

réalité » (Chadwick, 1985, p. 110), la question des femmes surréalistes reste un point obscur de l'analyse de l'œuvre de Sade. Pourtant, « [l']époque du Surréalisme est particulièrement importante du point de vue d'un certain niveau de violence dans l'art des femmes » (Dallier, 1976, p. 114) et, qui plus est, une violence qui s'inscrit de plus en plus dans ses rapports à l'œuvre de Sade³. Du côté masculin, et comme la critique s'est longuement attardée à le montrer, l'écriture et l'iconographie sadiennes auront directement stimulé l'imagination des surréalistes, notamment de Bataille, Bellemer, Dali,

³ Jacqueline Chénieux-Gendron identifie la violence comme l'un des « deux sites majeurs de la créativité féminine » de l'écriture des femmes surréalistes, le second étant l'ironie (1998, p. 68). En ce qui concerne Sade, nous pouvons nous référer, à titre d'exemple, aux recherches de Catriona McAra (2013) sur les écrits de Leonora Carrington et Dorothea Tanning, qui offrent une vision de la femme sadienne. McAra préfère la notion de « la femme sadienne » d'Angela Carters (1979) qui lui semble plus émancipatrice que celle de « femme surréaliste ». Notre étude sera périféministe dans la mesure où elle ne reposera pas sur un cadre théorique féministe bien défini mais entretiendra des liens avec le féminisme. Nous nous en tiendrons plutôt aux différents rapports texte / image que la pensée et l'écriture de Sade auraient pu éveiller dans la production artistique de Leonor Fini. Le personnage de Juliette marche dans les traces laissées par le pinceau de Leonor Fini en ce qui a trait à ses demandes de reconnaissance et de droits pour les femmes, « droit d'explorer des zones de consciences encore étrangères aux femmes de la bourgeoisie [telles que] le pouvoir de la sexualité féminine et sa domination, les images sexuelles, les perversions » (Chadwick, 1985, p. 111). Si certains tableaux de Leonor Fini sont cruels (par exemple *D'un jour à l'autre II*, 1938 ; *L'Essayage I*, 1966 ; *Les Étrangères*, 1968 ; *L'Envoi*, 1970), les femmes de son œuvre sont délivrées de leur soumission ontologique dans une violence qui n'atteint pas le même degré que chez Sade ou que dans les illustrations qu'elle en a faites. Chez elle, les femmes ne sont pas déchirées, meurtries, stigmatisées par d'autres femmes avant d'être recréées sous la forme d'un corps reniant ses fonctions procréatrices. Juliette l'inspire pour son érotisme sulfureux, sa figure d'insoumission, sa force d'imagination, son pouvoir sexuel, et l'écriture de Sade lui donne l'occasion d'explorer les tensions entre le masculin et le féminin, mais cette libération du corps de la femme ne passe pas par la victimisation d'autres femmes.

Éluard, Hérold et Masson. Du côté féminin, la violence, parfois sadique, semble s'affirmer, dans une cruauté combative et « créative »⁴. Cette cruauté particulière chez les femmes se situe à l'égard des espaces de représentation traditionnels et d'une identité féminine soumise au désir de l'homme surréaliste. Cependant, comme le montre Whitney Chadwick, « les femmes surréalistes hésitèrent » et « évitèrent assez souvent les représentations précises de l'expérience sexuelle » et de la violence érotique (1985, p. 106-107), sans doute parce que, comme Sade le reconnaissait, « la rigidité ou plutôt l'absurdité de nos mœurs laiss[ant] peu d'aliment à leur cruauté[,] [les femmes] sont obligées de se cacher, de dissimuler, de couvrir leur inclination » (1795, p. 157-158). La cruauté étant une « forme de méchanceté » (Chauvaud et Rauch, 2013, p. 90), on peut citer, parmi ses quelques visages féminins insoupçonnés : Valentine Penrose et sa *Comtesse sanglante* (1962) aux « actes cruels inégalables » (Oberhuber, 2012, p. 74); Belen / Nelly Kaplan et la cruauté utilisée comme « arme » (Oberhuber, 2009, p. 384) dans *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974); Frida Kahlo, dont Diego Rivera affirmait en 1937 l'« impassible cruauté » avec laquelle elle traitait des femmes (cité dans Burrus, 1998, p. 38); ou encore Leonor Fini, qui avoue « p[ouvoir] être un ange mais aussi être cruelle » (Webb, 2007, p. 239). Aux dires de l'artiste, « “[l]es femmes [...] ont été si longtemps mal traitées, [qu']il n'est pas étonnant qu'elles désirent être cruelles” » (Webb, 2007, p. 239). Elle-même avouait vouloir « se créer une réputation de “terreur” » (Fini et

⁴ La méchanceté peut être créative (Pasini, 2004, p. 201). Peter Webb le confirme en admettant que « [l]es qualités esthétiques [de l'œuvre de Leonor Fini] [...] atténuent la tension que l'expression directe de la colère de l'artiste face au sort de la femme aurait engendrée sans elles » (p. 246).

de Mandiargues, 2010, p. 145). Il faut toutefois préciser avec Whitney Chadwick que, parmi les peintres près des surréalistes, seules Leonor Fini et Toyen, qui, pour sa part, illustra *Justine* en 1932, ont explicitement eu recours à l'imagerie sadienne dans leur œuvre picturale (Chadwick, 1985, p. 107). Chadwick insiste également sur la singularité des illustrations de Leonor Fini pour la *Juliette* de Sade, qu'elle qualifie de seul « équivalent » féminin de l'« érotisme cruel » des dessins, plus connus, de Bellmer (p. 110). Leonor Fini distingue toutefois ses illustrations de celle de l'artiste surréaliste franco-allemand. Alors que « [l]ui il dessine et peint des désirs – des envies – des nostalgies », elle, elle représente des manières d'être au monde « des états – états sensuels plus que de désirs »⁵. Nous croyons que la cruauté dans l'œuvre de la peintre s'est intensifiée de façon décisive au contact de *Juliette*, devenant une préoccupation spécifique qui se perpétuera ensuite d'une image finienne à l'autre.

Nous pensons que Leonor Fini a participé à l'« ouv[erture de] l'œil du texte »⁶ (Louvel, 1998, p. 18) sadien en élaborant ce que nous appellerons une *esthétique de la cruauté* observable sur le plan tant de la forme que de l'expression plastique. À partir de cette hypothèse, nous analysons la cruauté qui se

⁵ Texte inédit, archive Leonor Fini à Paris.

⁶ Il est vrai que l'œil du texte sadien est déjà bien ouvert, c'est-à-dire qu'il fait déjà entrer le visuel dans le texte en créant une abondance d'images, de « tableaux » descriptifs qui saturent l'espace textuel. Laissant peu de place à l'image matérielle, ces descriptions du désordre érotique surpassent souvent les tentatives d'illustrations de son œuvre littéraire. Toutefois, comme l'avance Emmanuelle Sauvage dans *L'Œil de Sade*, ces tableaux écrits « comportent des zones d'ombres, des non-dits et des ellipses que le lecteur est invité à combler en imagination » (p. 268). Nous croyons que Leonor Fini parvient, par ses interventions de *Juliette*, à faire de la place à l'image matérielle pour ouvrir un peu plus l'œil du texte de Sade.

dégage des illustrations de Leonor Fini pour la *Juliette* de Sade en nous attachant d'abord à la notion telle qu'elle a été définie par l'écrivain des Lumières, puis à ses conditions de possibilité que Bataille nous aide à envisager dans *La Littérature et le mal*. Nous proposons ensuite, dans une perspective intermédiaire, une lecture de l'approche formelle de l'espace livresque et du traitement de ses illustrations, qui demeurent peu étudiées⁷. Suivant certains choix esthétiques susceptibles d'établir à quoi tient l'exploit de Leonor Fini, notre analyse se penche plus précisément sur deux aspects importants du livre dans leur rapport avec la thématique de la cruauté : sa facture et son univers figuré. De ce dernier aspect, celui de l'univers figuré, participent l'épure des arrière-plans, les *traits* de l'artiste et des personnages en tant que ligne et marque distinctive ainsi que le personnage de la sphinge, qui n'apparaît pas directement dans la diégèse sadienne. Cette étude permettra de montrer le plurisémiotisme à l'œuvre dans la version illustrée que Leonor Fini propose de *Juliette*. Ainsi, nous verrons en quoi l'outil pictural de Leonor Fini élabore une esthétique qui rend compte du « vrai visage » de Sade, un visage qui porte indéniablement les traces de son propre portrait. En admettant avec Lucien Faggion et Christophe Regina que « la cruauté procède de la méchanceté » (2013, p. 13), nous nous référerons à l'une et l'autre de ces notions dans nos observations. Et puisque « la volonté de faire du mal commence par le mot » et « qu'avant d'être un acte, un mauvais geste voire un crime, [elle] s'inscrit dans le registre du discours [et] de la représentation » (Faggion

⁷ L'année suivant la publication du livre, Alberto Moravia (1945) et Mario Praz (1945) en soulignent la qualité et, dix ans plus tard, J. R. Thomé (1955) en met toute l'intelligence en évidence. Plus près de nous, Whitney Chadwick (1985), Alyce Mahon (2013) et Peter Webb (2007), le biographe de Leonor Fini, s'y sont intéressés.

et Regina, 2013, p. 11), c'est dans cette perspective que nous l'aborderons. Nous espérons ainsi contribuer à la réflexion sur la méchanceté en pensant ses différents usages à travers le discours de l'image tout en offrant peut-être un complément aux recherches sur Leonor Fini, créatrice « cruelle » en marge du mouvement surréaliste.

Esthétisation de la cruauté

Dans l'œil de Sade, la cruauté, reçue de la nature, « n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue » (1795, p. 154). Elle est donc originellement naturelle pour l'homme, mais limitée par la domestication, les lois, les usages, les idées reçues, les typologies définies et la langue qui orientent notre vision du monde. Sade distingue deux genres de cruauté : l'une gratuite, et l'autre, réfléchie. Cette seconde sorte de cruauté, « "fruit de l'extrême sensibilité des organes, n'est connue que des êtres extrêmement délicats, et les excès où elle les porte ne sont que des raffinements [*sic*] de délicatesse [...]" » (1795, p. 156-157) Pour celui qui écrit ces pages de *La Philosophie dans le boudoir*, cette cruauté motivée par un « excès de sensibilité » appartient aux femmes, « l'extrême activité de leur imagination, la force de leur esprit qui les rend scélérates et féroces » (p. 157) pouvant également en être la source. Cette sensibilité n'a rien à voir avec la « sensibilité mièvre débordante » et stéréotypée qui fait de la femme une « victime muette » (Chadwick, 1985, p. 107). Si les définitions de la cruauté et son étymologie insistent sur le sang versé (Chevaud et Rauch, 2013, p. 90-91 et Penot-Lacassagne, 2013, p. 93), dans les dessins de Leonor Fini par contre, il ne s'agit pas d'une cruauté sanglante, mais d'une cruauté soignée,

délicate, réfléchi, stylisée qui se lit dans l'intelligence et l'étrange séduction de son trait. Le sang sacrificiel ne s'y voit pas; nul besoin d'ailleurs, car il est déjà présent dans le récit sadien.

Puisque « la cruauté change de forme et d'expression » et que, selon cette logique, « une parole d'outrage [...] p[eut] [y] être assimilé[e] » (Chevaud et Rauch, 2013, p. 92), la parole artistique fait partie des ressources de la cruauté que Leonor Fini met en usage. Ses œuvres transfrontalières brouillant leur appartenance générique deviennent une sorte de parole d'outrage, de « blessure⁸ » (Louvel, 2002, p. 87) aux canons établis. D'après l'approche de Bataille, pour qui « l'art [est] un exercice de cruauté » (1949), l'expression artistique représente le moyen le plus efficace pour « “jeter dehors” la colère » qui couve en Leonor Fini (Pasini, 2004, p. 211), colère contre « la cruauté de son “destin biologique” » (Dallier, 1976, p. 114), contre la domination masculine sur les scènes artistique et intellectuelle. L'activité artistique permet donc à Leonor Fini de transgresser les interdits sans tomber dans la criminalité et de jouir du plaisir cruel, la cruauté étant indissociable de la notion de plaisir (Chevaud et Rauch, 2013, p. 92) tout comme l'art d'ailleurs, qui reste d'abord un « jeu » (Bataille, 1980 [1955], p. 27).

Cruautés et infinitude des formes

La question de la cruauté « est avant tout celle de la limite » (Boyer, 2014, p. 27) et, suivant la pensée de Bataille, « [i]l n'est qu'un moyen en son pouvoir d'échapper à ces diverses limites : la destruction d'un être semblable à nous » (1957, p. 93). Dans

⁸ Liliane Louvel parle de « blessure » faite au texte ainsi « ouvert » par l'image.

ce contexte, la violence donne le moyen de « se dérobe[r] à l'ordre des choses finies » pour les « rend[re] à l'immensité » (Bataille, 1957, p. 93). Les conditions de possibilité d'une esthétisation de la cruauté doivent donc prendre en compte ces trois aspects précédemment énoncés : la limite, sa transgression et l'infini. Puisque « l'essence de ses ouvrages est de détruire » (Bataille, 1957, p. 82), Sade permet à Leonor Fini de déployer une esthétique transgressive dans la violence d'un *bris* épistémologique, d'une effraction de la conception logique du rapport texte-image dans le livre illustré traditionnel. Ce qui nous amène à notre première proposition : l'objet livre devient le sujet physique de la cruauté finienne qui met à *mal* son code et sa forme.

Violence faite à la forme dans la Juliette finienne La facture du livre

Une série de vingt-deux dessins noir et blanc pleine page et deux culs-de-lampe composent cette édition illustrée de la *Juliette* de Sade qui fut secrètement imprimée, en pleine nuit, sur les presses du Vatican (Webb, 2007, p. 112). Avec ce projet, Leonor Fini en était à sa troisième activité à titre d'illustratrice de textes littéraires⁹. L'édition compte 320 exemplaires¹⁰. De papier et d'emboitage couleur crème, ce tirage pourrait bien

⁹ Leonor Fini a réalisé ses premières activités d'illustratrice deux ans avant sa *Juliette* : en 1942 avec la poésie de D. Sarno di Teia pour son ouvrage *Uscito da un mondo perduto*, puis en 1943, avec celle d'André Pieyre de Mandiargues pour sa première publication *Dans les années sordides*. Elle rehausse le premier de deux dessins de « femmes nues avec de longs cheveux et des ailes d'ange, partie supérieure du sphinx » (Webb, 2007, p. 112), et le second, de trois dessins à l'encre réalisés dans un style que l'on pourrait qualifier de « maniérisme moderne » (Chapuis, 2003, p. 48).

¹⁰ Nous remercions Neil Zukerman, qui nous a permis de consulter le numéro 24 disponible à la CFM Gallery de New York.

être un exemple de livre de peintre ou de ce que l'on aurait coutume d'appeler aujourd'hui livre d'artiste. Dans la mesure où la méchanceté est ce « penchant à faire du mal » (Pasini, 1993, p. 11), nous l'observerons ici dans une mise à *mal* de l'espace littéraire investi par deux médias.

Reproduites par photolithographie et publiées à Rome aux éditions Colophon, les illustrations qui en découlent sont rassemblées dans une version écourtée du récit de Sade. En effet, Leonor Fini n'illustre que la deuxième partie de l'ouvrage colossal du marquis, soit celle qui s'ouvre sur la rencontre du personnage de Juliette, alors âgée de 17 ans, avec le ministre d'État Saint-Fond, qui l'initiera aux macabres délices du repas libertin. De plus, cette deuxième partie n'est pas reproduite intégralement dans la mouture de Leonor Fini qui semble ainsi ouvrir des brèches à l'image, comme si le pouvoir de l'image ne pouvait se libérer qu'au profit d'une entaille enlevant une partie de la matière textuelle. Paradoxalement, ce geste exprime le pouvoir tranchant de l'image. Coupée, morcelée, sectionnée, la *Juliette* finienne est fragmentée en trois chapitres distincts intitulés respectivement *Le Festin*, *La Tribade* et *Le Mal, le désordre et le crime*¹¹. *Le Festin* sert de titre au premier échange de complaisances entre le grand libertin Saint-Fond et Juliette, alors sommée d'empoisonner l'épouse du scélérat Noircueil au cours d'un repas qui tourne vite en partie de débauche, de meurtre et de nécrophilie. Le titre *La Tribade* engage quant à lui la rencontre de Juliette avec son amante saphique anglaise, Lady Clairwil, dans un désir du Même féminin. Finalement, *Le Mal, le désordre et le crime* inaugure le discours de Saint-Fond

¹¹ Leonor Fini avait elle-même choisi les passages qu'elle illustrerait.

invoquant ce fameux « Être suprême en méchanceté » (Sade et Fini, 1944, p. 27).

Mis à part une illustration qui sert de frontispice au livre, les autres photogravures se suivent en bloc à la fin des extraits susmentionnés. Ainsi, à l'exception des deux culs-de-lampe (un visage féminin et l'étude anatomique d'un corps de femme démembré) placés en fin des deuxième et troisième chapitres, les illustrations ne sont pas intercalées dans l'espace textuel ou placées en vis-à-vis. Toutefois, le livre n'étant pas relié dans sa version originale¹², il est possible d'y modifier l'ordre et l'emplacement des images, d'interposer la matière picturale dans le tissu narratif pour recoudre ses incisions dans le corps du texte. La matérialité du livre, jouant ainsi sur le hasard et le désordre créateur — les images pouvant être déplacées au gré de l'imagination du lecteur —, déroute la linéarité de la lecture, tord et repousse nos conceptions du livre illustré où l'image demeure passive, immobile et donc soumise au texte. Le pouvoir altérant du langage plastique au sein de ce livre en rend donc l'appartenance générique difficile à déterminer, la mobilité des images permettant au lecteur / spectateur une liberté et une réinvention continuelles. Cette mobilité de l'image *in praesentia* déchire la rassurante continuité du texte maintenant parcours de ruptures.

¹² Aux archives Leonor Fini à Paris, il est possible de consulter un exemplaire relié à couverture cartonnée recouverte de cuir noir. Cet ouvrage a probablement été relié postérieurement selon les indications disponibles dans le catalogue raisonné inédit disponible aux archives. Quelques différences sont notables entre les deux exemplaires : l'image qui sert de frontispice dans l'édition que nous étudions est amalgamée aux autres images dans la version reliée et l'ordre des illustrations diffère d'un exemplaire à l'autre, ce qui nous pousse à nous interroger sur la chronologie des images, qui ne semble pas significative.

De cette manière, Leonor Fini intègre la cruauté dans la forme d'un livre qui, en apparence, demeure un simple livre illustré. Georges Didi-Huberman suit la pensée de Bataille et met l'accent sur ce travail de la forme, rapprochant cruauté et nouvelle forme de créativité :

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité-même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-ce le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes – une cruauté dans les ressemblances. (1995, p. 21)

Dans l'opus de 1944, le rapport entre le texte et l'image est complexifié par le dispositif mis en place par Leonor Fini. L'interaction de l'image et du texte est beaucoup plus laborieuse que dans un livre illustré de façon classique et le lecteur / spectateur cherchera longuement la réponse à l'énigmatique facture qui forme ou (in)forme leur rapport.

Les rapports texte / image

Il semble que Leonor Fini *sorte* des pages choisies pour la publication en illustrant des scènes qui, tout en faisant partie de la deuxième partie de *l'Histoire de Juliette ou la prospérité du vice*, ne figurent pas dans la version qu'elle publie chez Colophon. En d'autres mots, elle outrepassa les limites du livre avec des images qu'elle n'exécute pas en exact rapport de conformité avec les extraits présentés dans sa mouture de *l'Histoire de Juliette*. Le lecteur-spectateur fin connaisseur de la *Juliette* de Sade reconnaîtra, à titre d'exemple, des fragments du costume de

« sauvage » (2012 [1801], p. 309) que Juliette souhaiterait voir porter au ministre Saint-Fond avec « une coiffure de serpents [...] [et] un large baudrier » (2012 [1801], p. 309) ou encore les « morceaux de chair [...] suspendus » (2012 [1801], p. 325) dans une salle décorée par Juliette. Il identifiera peut-être aussi ce corps de femme « condamnée à être empalée vive : Saint-Fond lui-même lui [ayant] enfonc[é] dans le cul un pieu qui lui ressort par la bouche, [...] ce pieu redressé [qui] reste avec la victime, en parade, au salon » (2012 [1801], p. 353). L'image jouerait donc un rôle dans l'économie du récit parcellaire : elle le relaie et le complète là où il est amputé, encourageant son déplacement matériel dans la trame narrative.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade, *Juliette*, Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Le lecteur / spectateur assidu s'appliquera aussi inutilement avec une grande contention d'esprit à associer chaque dessin à des actions précises et conformes à la trame narrative reproduite dans l'édition de 1944. Des éléments visuels particuliers au sein de l'ensemble pourraient toutefois lui rappeler certaines scènes et personnages. Il décèlera peut-être Madame de Noircueil dans l'image d'un cadavre chauve au visage émacié, au corps déshabillé de peau et à l'œil gauche énucléé, Saint-Fond « [lui ayant] brûl[é] les paupières et presque un œil entier; [...] et son mari lui [ayant] brûl[é] les cheveux », « son épiderme entièrement brûlé la rend[ant] horrible à regarder » (Sade et Fini, 1944, p. 14). Le cas échéant, le personnage à l'identité sexuelle ambiguë plongé dans l'inquiétante béance des restes de Madame de Noircueil pour la posséder sexuellement pourrait bien être le ministre Saint-Fond qui, selon le texte, « s'y [est] introduit » (Sade et Fini, 1944, p. 15). De toute évidence, nous nous entendons pour dire avec Peter Webb que Leonor Fini ne s'est pas « arrê[te] aux incidents particuliers de la narration, [...] s'imprégnant plutôt de l'atmosphère du roman » (2007, p. 112). Laisant ainsi toute la place à l'imagination du lecteur / spectateur, elle dépasse la simple représentation d'organes excrétoires, images galvaudées par les nombreuses tentatives d'illustrations des œuvres de Sade. Pourtant, Leonor Fini aurait pu reprendre à son compte les nombreuses descriptions qui parcourent *l'Histoire de Juliette* dans une grande proximité avec la logique picturale : « D'Albert, se joignant au tableau, vient en remplir la partie gauche; il sodomise Henriette, en baisant le cul du garçon qui fout le ministre, et manie, de droite et de gauche, tout ce que ses mains peuvent atteindre. » (Sade et Fini, 1944, p. 10-11) De là, l'écrivain italien Alberto Moravia observe justement que Leonor

Fini a donné libre cours à son imagination, « a [...] donné au texte une interprétation bien à elle, complète et libre » (Webb, 2007, p. 112), sans s'arrêter à une traduction visible du lexème de l'obscénité sadienne. Il ne s'agit donc pas d'« illustrations » à proprement parler, le terme de « transpositions »¹³ semble préférable. Le rapport entre le pictural et le littéral n'est donc pas itératif. Devant un tel rapport de fidélité entre le texte et l'image, la présence de la parole visuelle serait superflue et décorative. Selon toutes les apparences, Leonor Fini avait compris que le pouvoir de « la pensée de Sade [agit] bien au-delà de l'objet dont elle se saisit » (Le Brun, 2014, p. 16). L'image finienne complète, prolonge et éclaire le texte sadien tout en « inqui[étant] le devenir des formes » (*ibid.*, p. 19).

Jusqu'ici, nous nous sommes donc limités à la « violence faite à la forme ». Il nous faut maintenant aborder notre deuxième proposition, soit la « violence que possède la forme »¹⁴ en concentrant notre propos sur la construction des images.

¹³ Selon Liliane Louvel, « qui dit transposition dit transformation, transmutation », le terme *transposition* « n'est pas traduction, mais adaptation » (2010, p. 27), ce qui, soyons exacts, correspond mieux au rapport entre le texte de Sade et les images de Fini. Louvel rappelle que le terme appartient au monde de la « musique [...] où les règles sont fortes mais peuvent être variées, transportées, adaptées dans un autre système » (p. 27). Dans cet ordre d'idées, Leonor Fini s'inspire du texte sadien pour composer sa propre musique. Lorsque nous emploierons le terme *illustration*, nous le ferons dans le sens de représentation graphique, figure accompagnant le texte, et non pour exprimer les relations à l'œuvre entre le mot et l'image.

¹⁴ Nous suivons la lecture de la violence surréaliste proposée par Jacqueline Chénieux-Gendron et Timothy Mathews dans *Violence, théorie, surréalisme* (1994).

Violence que possède la forme : les effets plastiques de la cruauté sadienne

Nous avons vu avec Bataille que la violence permet d'échapper à la finitude des choses pour les restituer à l'ordre de l'illimité. C'est précisément dans cette perspective de « dépassement des limites des êtres » (1957, p. 95) pour atteindre « la conscience physique de l'infini » (Le Brun, 2014, p. 285) que s'inscrit l'imagination cruelle de Leonor Fini. La réussite de l'artiste tient dans sa capacité à rendre visible cette acuité du « sens de l'infini » (2014, p. 278) qu'Annie Le Brun reconnaît à Sade.

L'infini du Fini : les arrière-plans

Par-delà les figures macabres réalisées pour *Juliette*, Leonor Fini fait céder la limite de la vue qui divise la terre en deux parties : dans les vingt-deux arrière-plans de sa série, l'horizon a été supprimé. Érigeant des ponts matériels et intellectuels entre l'écriture sadienne et le fait plastique, Leonor Fini semble avoir laissé la place à une réflexion artistique allant bien au-delà « d'un rapport de clinicien sur la pathologie du sadisme » que le poète et critique d'art Jules-René Thomé lit dans ces scènes sans décors (cité par Webb, 2007, p. 112). Dans cette nudité des arrière-plans, nous voyons plutôt le signe de la lucidité intellectuelle de l'artiste, qui a su appréhender la pensée sadienne, dont la puissance d'action est justement de « forcer l'horizon » (Le Brun, 2014, p. 16) pour atteindre l'immensité¹⁵.

¹⁵ Annie Le Brun précise que « [le] pouvoir singulier [de la pensée de Sade] est, à l'évidence, de ne jamais rien laisser en l'état. Mieux, à suivre la course éperdue du désir, ce sont êtres et choses qu'elle emporte avec elle pour forcer l'horizon. » (p. 16) Plutôt que de restreindre le regard à cette limite apparente

Selon les observations de Martine Vasselin dans le *Dictionnaire de la méchanceté*, l'évanouissement des repères visuels semble spécifique à l'univers figuré du méchant (2013, p. 33) dans les arts européens, du Moyen Âge tardif à la fin du XIX^e siècle. Ces moyens d'expression connaissent des prolongements plus ou moins conscients dans les images de Leonor Fini qui, « *raised in the school of Renaissance artists and Gothic-leaning mannerist, is ideally suited to illustrate the macabre-erotic fantasies of the Marquis de Sade*¹⁶. » (Mario Praz, cité par Overstreet, 2012, p. 8) Mais, alors que, dans la plupart des œuvres de ces époques, les bornes repères s'effacent dans le noir des ténèbres, chez Leonor Fini, elles s'effacent là où se perd la frontière de l'horizon, là où il n'y a plus ni ciel ni enfer, ni lumière divine ni ténèbres possibles. Les assemblages de corps emboîtés qu'elle dessine se découpent donc dans une perspective cavalière¹⁷, c'est-à-dire sans point de fuite. La transgression n'existant que dans « l'instant où elle franchit la limite, n'étant nulle part ailleurs qu'en ce point du temps » (Foucault, 1963, p. 755), l'espace de ces scènes se situe au sommet d'un « mur de néant » (Le Brun, 2014, p. 43) dans une « éternité criminelle » (Brion, 1955, n. p.) caractéristique des œuvres finiennes. C'est sur ce mur, ce trait, là où l'histoire de la représentation n'a plus de prise sur l'image, que se perdent les dialectiques (humain / inhumain, intériorité / extériorité, masculin / féminin, fini / infini). Il s'agit d'un monde hors-temps, le point où le soleil se couche et se lève n'y tenant pas.

de la terre, la force de l'imagination sadienne permet donc de rejoindre ce qui resterait inaccessible dans la réalité, comme le soleil... Nous y reviendrons.

¹⁶ Leonor fini, « éduquée par l'école des artistes de la Renaissance et des maniéristes au penchant gothique, est idéalement appropriée pour illustrer les fantasmes érotico-macabres du marquis de Sade. » C'est moi qui traduis.

¹⁷ Une perspective sans point de fuite qui permet à l'observateur de voir à l'infini.

Leonor Fini y « “attaqu[e] le soleil”¹⁸ » (Le Brun, 2014, p. 19), rejoignant là l’ultime désir criminel des libertins de Sade. L’artiste avait donc compris que la subversion de la perspective est une des conditions de possibilité pour qui se risque à illustrer la cruauté sadienne, puisque « [r]ien ne contient le libertinage » (Le Brun, 2014, p. 280).

Alors que la plupart des illustrateurs de Sade situent l’action des personnages libertins dans l’espace domestique ou dans celui de l’alcôve¹⁹, chez Leonor Fini, ce sont les corps qui tiennent lieu de « ruines branlantes et labyrinthiques », généralement associées à la topographie et aux paysages de la méchanceté dans l’art (Vasselin, 2013, p. 32). À titre d’exemple, dans l’une des illustrations, deux corps écorchés servent de tables à un repas libertin. Dans ses illustrations, les corps indomptables prennent forme dans une sorte de « théâtre de la cruauté », montrant cette « vitupération corporelle contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l’équilibre, de la dimension » (cité par Prucca, 2005, p. 48) dont parle Artaud, encourageant le dynamisme du trait. Tout en

¹⁸ Titre inspiré des mots du personnage de Curval dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* et servant l’exposition présentée au Musée d’Orsay à Paris d’octobre 2014 à janvier 2015, dont le commissariat fut assuré par Annie Le Brun. L’exposition rappelait le rôle de l’écrivain des Lumières dans l’histoire de la représentation. Parmi le peu de représentations de femmes artistes dans cette exposition — Marguerite Burnat-Provins, Toyen, Dora Maar, Valentine Hugo, Nusch Éluard, Maria Martins, Virginia Verasis, Aloïse Corbaz et Unica Zürn —, nous pouvons nous étonner devant l’absence de Leonor Fini.

¹⁹ Voir par exemple les illustrations de Claude Bornet, d’André Masson ou celles de l’artiste anonyme pour l’édition 1797 de *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, suivie de *l’Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*. Si Leonor Fini n’est pas la seule à avoir supprimé le décor où prend place la cruauté des personnages sadiens. Hans Bellmer ayant dépouillé plusieurs arrière-plans des illustrations de sa série pour *Les Crimes de l’amour* de Sade, jamais illustration de l’œuvre sadien n’aura été plus vide.

reconnaissant qu'avant Leonor Fini, Toyen avait déjà réalisé à l'aquarelle et à l'encre de chine ses illustrations pour *Justine ou les malheurs de la vertu* sur des arrière-plans sans illusion de profondeur, ses personnages n'ont pas le dynamisme de la touche de Leonor Fini, dont la ligne, jamais fermée sur elle-même, a su insuffler *infini* et *devenir* aux siens. Refusant de se laisser saisir par des contours bien définis, ces corps peints répondent aux corps écrits de Sade, auxquels revient la tâche « d'interroger l'espace et peu à peu [d']ébranler toute certitude concernant la proportion et l'excès, le contour et l'infini, la nature et l'artific » (Le Brun, 2014, p. 19) Dans la parole visuelle de Leonor Fini, le corps, troué, fendu par une ligne cruelle que Chadwick compare à la « lanière d'un fouet » (1985, p. 110), permet le passage d'êtres délimités à des êtres « ouverts ».

Le trait de l'artiste et les traits du méchant

Comme plusieurs peintres et dessinateurs de personnages méchants, Leonor Fini s'empare d'un graphisme « souvent nerveux, anguleux, heurté, sommaire ou [d']un brouillage » (Vasselin, 2013, p. 32). Après celle de l'espace, voici donc une autre limite abolie par un trait qui déploie la forme plutôt qu'il ne la ferme, éternise les corps, agresse l'identité corporelle et violente la forme. Suivant les effets que provoque la pensée de Sade, le trait « infiltr[e], percol[e], fusion[ne], fission[ne] » (Le Brun, 2014, p. 16) le corps.

C'est donc aussi la limite des identités sexuées qui est effacée. Leonor Fini, dont on connaît l'intérêt pour les êtres androgynes, est consciente des enjeux associés aux catégories identitaires des régimes patriarcal et hétérosocial :

Tous les gens qui sont trop masculins ou trop féminins sont très limités. Je crois que tous les êtres ont en soi des éléments féminins et masculins, mais ils les étouffent pour des raisons sociales, pour des préjugés. Si les gens seraient [*sic*] libres, ils seraient tous androgynes. (Fini, 1966)

Puisque la question de la cruauté rejoint celle des limites, le style fluide de son dessin arrive à la représenter dans la liberté d'un tracé qui exprime la versatilité et l'ambiguïté des sexes. Comme le remarque Xavière Gauthier dans les dessins de Bellmer que Chadwick compare à ceux de Leonor Fini, « le corps propre se perd, accueille celui de l'autre et s'y enroule, pour aboutir à une sorte d'androgynie (telle la Juliette de Sade) » (Gauthier, 1971, p. 57). De même, chez Leonor Fini, les visages, osseux et versatiles, s'avalent; leurs contours *s'imprécisent*, *s'ambiguisent* dans le heurt de leurs rencontres. Les corps, inachevés et comme en perpétuel devenir, n'ont ni commencement ni fin. Ils sont en train de se faire, de se défaire ou de se refaire. Là où un membre disparaît, il renaît dans les plis d'un autre corps, dans une main, un buste, un visage, une feuille : orgie cannibale où la cruauté se lit dans le passage constant entre la vie et la mort, les sexes et les règnes végétal, humain, animal et minéral. Les corps ouverts commencent toujours à *être* chez Leonor Fini, se transformant ainsi en espace vertige qui permet de « sortir de l'humain » (Fini, 1975, p. 152). Il appert que cette mobilité ne trouve ses conditions de possibilité que dans la ligne (Dedieu, 1978 p. 11) plutôt que dans la matière. En réduisant la matière de ses personnages au minimum, c'est « l'action au lieu de [...] la saveur » (Dedieu, 1978, p. 11) que Leonor Fini représente. Jean-Claude Dedieu cerne bien ce que peut la spécificité du dessin finien : « Non point décalque ni contour; mais mouvement de ce qui vient à être, s'accomplit et à son tour disparaît. » (p. 11) Leonor Fini

réussit ainsi à montrer l'in-montrable cruauté qui ne peut s'observer que dans le mouvement, dans l'action du dépassement des limites. Elle répond ainsi à Sade, affirmant dans *Juliette* qu'« [i]l n'est pas aisé à l'art, qui n'a point de mouvement, de réaliser une action dont le mouvement fait toute l'âme » (Sade et Fini, 1944, p. 11).

Si l'univers figuré de l'être méchant et cruel a une topographie et des effets plastiques qui lui sont propres, il a également ses traits physiques particuliers. Martine Vasselin les décèle dans le type de « "l'homme sauvage", couvert de poils », les « armes et instruments agressifs », « la sexualité agressive », « le caractère ithyphallique », « les gestes obscènes », les « déformations », la « bestialité des faciès » (2013, p. 31-33). Tous ces traits se retrouvent, à divers degrés, dans les transpositions de Leonor Fini : l'homme y devient un singe couvert de poils ou arbore un costume de « sauvage » tandis que les visages féminins deviennent des « masques de sauvagerie », « presque bestiaux » (Chadwick, 1985, p. 110), avec des os qui leur tiennent lieu de cornes sur la tête, signe d'une possible « agressivité » pour Leonor Fini (1975, p. 44). Des dagues, des cravaches, des barbelés, des pieux servent la violence érotique des personnages. Le caractère « ithyphallique » du corps méchant est marqué par un phallus déformé, disproportionné, grotesque. Vasselin lit également la méchanceté dans l'attitude des personnages marquée par l'« indifféren[c]e à la souffrance des autres » (2013, p. 31). Dans les transpositions de Leonor Fini, cette attitude indifférente s'observe dans l'altération des traits, qui passent du plaisir à la monotonie.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade, *Juliette*,
Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Vasselin ajoute que, quelquefois, le méchant est un « hybride » (2013, p. 33), monstrueux, en d'autres mots, un être qui échappe à « l'humanité "ordinaire" » (2013, p. 31). Le monstrueux étant aussi « le produit du contact de l'homme avec l'éternité » (Sclippa, 2000, p. 10), la monstruosité rend l'humain à « son infinie liberté » (Sclippa, 2000, p. 8). Cette monstruosité s'incarne ici dans la figure mythique de la sphinge, qui participe à l'esthétique de la cruauté.

Le jeu de la Sphinx : l'image repousse les limites du texte

Dans les illustrations de Leonor Fini, nous retrouvons le phénomène que Norbert Scippa a appelé *Le Jeu de la Sphinx*. Bien que cet animal à la fois femme, lion et aigle ne se trouve pas en toutes lettres dans le texte de Sade, Leonor Fini décide de l'incorporer aux illustrations qu'elle produit pour sa *Juliette*.

Aux yeux de Norbert Scippa, il existe un lien précis entre le mythe d'Œdipe et l'œuvre de Sade. L'auteur suggère que l'écrivain des Lumières se serait lui aussi trouvé sur le mont Cithéron pour répondre à l'ultime question de l'animal fabuleux. Scippa nous enseigne que Sade, à l'instar d'Œdipe, reconnaît que cet animal qui marche à quatre pattes le matin, à deux pattes le midi et à trois pattes le soir est l'homme. Toutefois, il précise que Sade, contrairement à Œdipe, ne perd jamais de vue que l'homme, c'est aussi et en même temps cet animal, image de la propre monstruosité humaine. L'écrivain des Lumières n'oublie pas que ce monstre qui se tient devant lui « se prolonge [...] dans l'infini des formes » (Scippa, 2010, p. 10) qui, communiquant entre elles, ont la capacité de revêtir toutes les apparences possibles. La Sphinx n'est rien moins que son double, un « miroir de lui-même » (*ibid.*, p. 10) par lequel l'homme *s'étend* et *s'éternise*. La sphinge lui renvoie donc son reflet, dans lequel il « se voyait en même temps d'abord autre, c'est-à-dire, monstre lui aussi... » (*ibid.*, p. 10). Dans le même ordre d'idées, Annie Le Brun se demande s'il ne faut pas inscrire « l'infini dédoublement de soi-même [...] en réponse au questionnement d[u] Sphinx » (2014, p. 233). Face à Sade, la sphinge ne tombe donc pas du rocher comme dans le mythe grec, où elle agit à titre de glace sans tain, elle demeure au sommet du mur de néant, où se déroulent les scènes orchestrées par Leonor Fini. Cette dernière aura reconnu

en *Juliette* ce même monstre. Leonor Fini arrive à transmettre plastiquement le jeu de la sphinge par le trait qui forme ses personnages. Elle y parvient en les montrant sous le jour d'une inépuisable multiplicité, explorant ainsi la « cruauté dans les ressemblances » (Didi-Huberman, 1995, p. 21) de leur forme et en mettant l'accent sur la « force destructrice et régénératrice » du sphinx (Webb, 2007, p. 102). Juliette, comme la sphinge, est le symbole d'une « féminité triomphante » (Mahon, 2013, n.p.). Difficile de ne pas voir Juliette et la sphinge réunies dans l'une des gravures où la silhouette d'un ange-officiant rappelle le buste ailé du sphinx qui permet d'« exer[cer] [...] un pouvoir qui était refusé aux femmes réelles du siècle » (Webb, 2007, p. 102). Apollinaire n'avait-il pas prédit que Juliette « aura[it] des ailes » ? L'être tripartite corrobore les dires de l'artiste, qui avait anticipé la capacité de son regard à repousser les limites du livre et à le redynamiser.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade,
Juliette, Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Sade, un tremplin à la démarche intermédiaire

Nous avons vu que, dans sa version illustrée de *Juliette*, Leonor Fini bouleverse l'ordre de succession canonique du texte et de l'image, ordre qui se complexifie tantôt par la construction du livre, tantôt par différents rapports texte / image : prolongement, dépassement, « entrecroisement » (Bell, 2014, p. 14), *relayement*, économie. Nous avons tenté de dégager les sens et les significations qui résultent du métissage du texte de Sade et de l'imagerie de Leonor Fini afin d'éclairer ce que nous avons posé comme une esthétique de la cruauté. Chez l'artiste, l'image ne s'assujettit pas au texte. Nous n'avons pas devant les yeux un texte « décrit » par ses dessins, leur combinaison n'étant pas réflexive. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'il y a de l'érotisme cruel dans les rapports texte / image au sein de ce livre. Les espaces officiels du récit réédité de façon elliptique sont à la fois causés par la présence de l'image, à la fois comblés, soulagés par elle grâce aux folios mobiles qui caractérisent la matérialité du livre. Dans ses recherches sur les relations texte / image, Liliane Louvel rappelle la « longue inféodation de l'image au texte » (p. 7) ainsi que les différents termes qui évoquent leurs relations à travers l'histoire, notamment celui de « *gender* ». En ces termes de genre / sexe, « l'image se retrouve donc rangée du côté du féminin et le texte du côté du masculin, l'une étant soumise à l'autre » (Louvel, 2010, p. 15). Ici, l'image est active, jamais passive. Elle devient, à l'image de Juliette, un être actif, en mouvement constant, et symboliquement l'« expression même de la domination féminine » (Fini citée par Webb, 2007, p. 112). Les différents rapports de l'image avec le texte dans une esthétique de la cruauté soulèvent donc un questionnement autant épistémologique qu'ontologique.

Tout au long de ces pages, nous avons tenté de montrer que la cruauté au cœur de l'homme envisagée par Sade rejoint un désir infini de liberté. Comme le rappellent les recherches d'Annie Le Brun sur l'œuvre de Sade, « notre liberté est à la mesure de notre pouvoir de représentation » (p. 19) et donc de notre liberté créatrice. En ayant recours à l'image, Leonor Fini, comme plusieurs femmes surréalistes, atteint cette liberté créatrice qui lui permet, comme Juliette, d'« acqu[érir] [dans la métamorphose] une formidable vitesse de déplacement qui la fait glisser le long de toutes les modalités de l'ordre » (Le Brun, 2014, p. 284). Juliette, être à la recherche de « [s]a forme au-delà des formes » (*ibid.*), lui a permis de libérer ce pouvoir ou, à tout le moins, de l'affirmer.

À l'opposé de l'image fantasmée de la femme surréaliste, ce personnage de l'imagination sadienne « est l'incarnation des désirs féminins » (Chadwick, 1985, p. 110). Il semble que, dans sa « méchanceté » et ses « capacité de cruauté » (*ibid.*), Juliette aide à faire passer une autre image de la femme surréaliste, dont Leonor Fini se saisit pour combattre la représentation mythifiée, idéalisée et restreinte qu'en donnent ses confrères surréalistes²⁰. Leonor Fini semble reconnaître, dans le visage de Juliette, le nouveau visage de la femme, qui rompt avec tous ses rôles traditionnels, notamment son rôle reproducteur : le visage d'un être de la mobilité, sans restriction, un être ouvert. Comment figurer une telle mobilité si ce n'est, non pas en suivant les descriptions scrupuleusement données par la plume sadienne, mais en travaillant le corps « ouvert » avec la vitesse du dessin, dont le trait est aussi véloce que le fouet, aussi vif que les pulsions, un trait qui forme des corps hybrides tracés à la manière d'un labyrinthe,

²⁰ Les plus cités sont ceux de la femme-nature, la femme-enfant, la muse érotique, la femme fatale, la mante religieuse, la sorcière (Chadwick, 1985, et Colvile, 1999).

enchevêtrés les uns dans les autres, dont il est impossible de trouver ni le commencement ni la fin. Plutôt que d'illustrer *l'Histoire de Juliette*, Leonor Fini emploie des stratégies visuelles qui permettent de libérer le passage à la pensée de Sade, de montrer ce qui y est en jeu. De cette manière et dans un même mouvement, Leonor Fini montre le visage de Juliette et, par le fait même, celui de son créateur, un visage de la méchanceté, un visage de la cruauté, car sans limites ni contours. Un visage dont les conditions de possibilité résident dans l'impossibilité à en pétrifier les traits, un portrait garanti par cette mobilité qui, sans elle, n'existe pas. Un visage qui s'ouvre jusqu'à elle.

Le biographe de Leonor Fini indique qu'« [elle] seule laissait pressentir dans son œuvre ce degré de cruauté érotique » (2007, p. 112) des romans sadiens, l'univers érotique contrôlé par des femmes et des sphinges faisant déjà partie de son imaginaire pictural à la fin des années 1930 et au début des années 1940²¹. Sans vouloir accorder le crédit à Sade ou une trop grande importance à son influence sur l'œuvre de Leonor Fini, nous constatons cependant qu'à partir de son illustration en 1944, « l'autoreprésentation en hybrides » (Colville et Richard, 2013, p. 9) et la démarche intermédiaire qu'on reconnaît à l'esthétique de Leonor Fini²² comme à celle de plusieurs femmes surréalistes semble s'affirmer et s'affiner. La peintre pourrait bien avoir

²¹ On peut observer cet univers féminin et quelques sphinx dans certains tableaux peints avant la publication de *Juliette* en 1944. Nous pouvons donner en exemples *D'un jour à l'autre II* (1938), *Autoportrait avec chimère* (1939), *Femme en armure I* (1938), *La Chambre noire* (1939), *La Bergère des sphinx* (1941) et *Sphinx Amalburga* (1942).

²² Depuis une vingtaine d'années, les études consacrées aux femmes artistes surréalistes s'entendent sur ces deux dénominateurs communs à la plupart des créatrices surréalistes ou près du mouvement de Breton. Voir par exemple l'anthologie littéraire *Scandaleusement d'elles : Trente-quatre femmes surréalistes* (1999) de Georgiana Colville.

confirmé dans son contact avec *Juliette* l'écho d'un espace sans limites qui libère le regard de l'horizon et le corps féminin de ses limites; un espace « *where forwards, backwards, sideways, upwards, downwards were not competitive movements and directions*²³ » (Fini, Genet, Söderberg et collab., 2014, p. 34) et qui permet un corps féminin en constant *devenir*. Ce corps en métamorphose, elle l'explorera sans cesse par la suite à travers son *éthos* d'auteur-artiste. Sade lançant le plus grand défi de l'histoire aux arts visuels, celui de représenter l'irreprésentable et de montrer l'indicible, pourrait bien aussi avoir donné plus d'intensité à sa démarche *intermédiaire*, partagée entre l'écriture et son travail de peintre²⁴. Une démarche dont les fruits ne seront publiés que dans les années 1970 et qui explore un corps féminin et une forme iconique toujours *actifs*. Le pouvoir du langage de Sade et « [s]a volonté de faire des descriptions libertines une arme autrement plus redoutable que les images » (Sauvage, 2007, p. 33) aura peut-être incité Leonor Fini à prouver le contraire. À son tour, elle exposera le côté redoutable des images, leur pouvoir de *relayement* du mot, leur capacité à montrer l'indicible et à déranger la grammaire : les individus déstabilisant les structures binaires et les sujets pour lesquels il n'existe pas d'équivalent dans

²³ Un espace « où les mouvements et les directions avant, arrière, sur le côté, vers le haut, vers le bas, ne sont pas concurrentielles ». C'est moi qui traduis.

²⁴ Leonor Fini a toujours écrit. Ses carnets d'enfance et sa correspondance le montrent bien. Dans une entrevue accordée à Pierre Boncenne dans les années 1970, elle explique : « J'ai toujours écrit lorsque la lumière est très mauvaise dans l'après-midi et que je ne peux pas peindre. [...] J'ai naturellement écrit à l'époque où on écrit le plus, c'est-à-dire pendant l'adolescence. Après j'ai eu des périodes où je peignais plutôt davantage. Peindre me plaît davantage qu'écrire. Mais, lorsque je cesse de peindre, l'après-midi, j'écris souvent des petites notes. En général, ce sont des choses qui ne sont pas du tout réalistes, des fables ou des choses humoristiques. [...] À n'importe quel moment, quand je m'assois et qu'on me donne du papier, je me mets à écrire. Quelquefois je jette; quelquefois je trouve cela drôle et ce sont des surprises pour moi. » (p. 23-24)

la langue française sexuée, par exemple. En effet, Leonor Fini écrira des histoires dans lesquelles la question de l'identité sexuelle et donc de la différence des sexes n'est nullement marquée dans le langage du texte. Elle saura se servir habilement des rapports texte / image pour exprimer le corps hybride et androgyne. Orné de dessins aux larges traits noirs prenant la forme de personnages à la frontière de l'animalité et à l'identité sexuelle floue, *Rogomelec* (1979) offre une occasion unique d'étudier ce phénomène. De cette manière, Leonor Fini invente « [u]n langage que les lèvres humaines n'ont jamais prononcé auparavant » (Webb, 2007, p. 105).

Cherchez Leonor Fini dans les pages de *Juliette*, et vous la trouverez... Sa manifestation fantomatique prend la forme d'un sphinx, un peu à l'écart de la scène, nous regardant droit dans les yeux, dans l'attitude de celui qui veille, qui guette, comme si elle réfléchissait à ce qui allait figurer dans ses œuvres ultérieures.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade, *Juliette*, Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Bibliographie

- APOLLINAIRE, Guillaume. (1909), *L'Œuvre du marquis de Sade*, Paris, La Bibliothèque des Curieux.
- BATAILLE, Georges. (1949), « L'Art, exercice de cruauté », *Médecine de France*, n° 4, p. 21-27.
- . (1980 [1955]), *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, coll. « Les grands siècles de la peinture ».
- . (1957), *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essai ».
- BELL, Kirsty. (2014), *Coprésences, entrecroisements : Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Chiasma ».
- BONCENNES, Pierre. (1976), « Leonor Fini s'explique », *Lire*, décembre, p. 22-46.
- BOYER, Christian. (2014), *La Cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán*, thèse de doctorat inédite, Université Paris-Sorbonne.
- BRION, Marcel. (1955), *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- BURRUS, Christina, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol. (1998), *Diego Rivera, Frida Kahlo : regards croisés*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- CARTER, Angela. (1979), *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Londres, Virago.
- CHADWICK, Whitney. (1985), *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne.
- CHAPUIS, Lise. (2003), « La "matière" d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », *L'information littéraire*,

n° 2, vol. 55, p. 46-50, <www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2003-2-page-46.htm>.

CHAUVAUD, Frédéric et André RAUCH. (2013), « Cruauté : stade ultime de la méchanceté? », dans Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 90-92.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. (1998), « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », p. 54-69.

— et Timothy MATHEWS (dir.). (1994), *Violence, théorie, surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge ».

COLVILE, Georgiana. (1999), *Scandaleusement d'elles, Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, J.-M. Place.

DALLIER, Aline. (1976), « L'image de la violence dans l'art des femmes », *Les Cahiers du GRIF*, n° 14-15, p. 114-116, <http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_14_1_1146>.

DEDIEU, Jean-Claude (texte) et Leonor FINI (dessins). (1978), *Fêtes secrètes*, Paris, Éditions du regard.

DELON, Michel. (1994), « Sade autobiographie : les personnages de Valcour et de Rodin », dans Mary Donaldson-Evans, Lucienne Frappier-Mazur et Gerald Prince (dir.), *Autobiography, Historiography, Rhetoric. A Festschrift in honor of Frank Paul Bowman*, Amsterdam, Rodopi, p. 75-86.

DESBORDES, Jean. (1939), *Le Vrai Visage du marquis de Sade*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1955), *La Ressemblance informe ou le gai-savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.

FAGGION, Lucien et Christophe REGINA (dir.). (2013), « Introduction. La méchanceté : la fabrique de l'Autre ?

- Discours, représentations, stéréotypes », dans *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 11-13.
- FINI, Leonor. (1966), *Leonor Fini en Corse*, court-métrage, <<https://www.youtube.com/watch?v=hPLiAZtA1D4>>.
- avec la collaboration de José Alvarez (1975), *Le livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine.
- . (1979), *Rogomelec*, Paris, Stock.
- et André Pieyre de Mandiargues (2010), *L'Ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Nathalie Bauer (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur ».
- , Jean GENET, Lasse SÖDERBERG et al. (2014), *Leonor Fini/Pourquoi pas ?*, Umeå, Bildmuseet.
- FOUCAULT, Michel. (1963), « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n° 195-196, août-septembre, p. 751-761.
- GAUTHIER, Xavière. (1971), *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard.
- LE BRUN, Annie. (2014), *Sade : Attaquer le soleil*, Paris, Musée d'Orsay / Gallimard.
- LOUVEL, Liliane. (1998), *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- . (2002), « Le dialogue infini : le singe et le miroir », dans Ronald Shusterman (dir.) *L'Infini*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 87-107.
- . (2010), *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

- MAHON, Alyce. (2013), « La Féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx », dans *Dada/Surrealism*, n° 19, <<http://ir.uiowa.edu/dadasur/vol19/iss1/10/>>.
- MCARA, Catriona. (2013), « Sadeian Women: Erotic Violence in the Surrealist Spectacle », dans Graham Matthews et Sam Goodman, *Violence and the Limits of Representation*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 69-89.
- OBERHUBER, Andrea. (2009), « Configurations “autographiques” dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen / Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire » dans Sascha Bru et al. (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 373-387.
- . (2012), « Désir, violence et sexualité “noire” dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », dans Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux (dir.), *Pratiques de l'intime, Sextant*, n° 29, p. 71-80.
- ONFRAY, Michel. (2014), *La Passion de la méchanceté : Sur un prétendu divin marquis*, Paris, Autrement, coll. « Universités populaires & Cie ».
- OVERSTREET, Richard. (2012), « The Sphinx's Riddle », dans *The Sphinx's Riddle, The Art of Leonor Fini, with an essay by Richard Overstreet*, San Francisco, Weinstein Gallery.
- PASINI, Willy. (1993), *La Méchanceté*, Paris, Payot.
- PAULHAN, Jean. (1951), *Le Marquis de Sade et sa complice ou les Revanches de la pudeur*, Paris, Lilac.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier. (2013), « Cruauté : une lecture philosophique », dans Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 93-95.

- PRUCCA, Giuliana. (2005), *Antonin Artaud : Évocations plastiques et picturales dans les écrits des années vingt*, Rome, Arcane.
- SADE, D.A.F. de (texte) et Leonor Fini (illustrations) (1944 [1801]), *Juliette*, Rome, Colophon.
- . (1795), *La Philosophie dans le boudoir*, Londres, M. DCC. XCXV, vol. 1/2.
- . (2012 [1801]), *Juliette ou Les prospérités du vice* [e-book], Nouméa, Éditions Humanis.
- SAUVAGE, Emmanuelle. (2007), *L'Œil de Sade : Lecture des tableaux dans Les Cent Vingt Journées de Sodome et les trois Justine*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles ».
- SCLIPPA, Norbert. (2000), *Le Jeu de la Sphinge : Sade et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang.
- STRAUSS, Emanuel. (2013 [1998]), *Concise Dictionary of European Proverbs*, New York, Routledge.
- VASSELIN, Martine. (2013), « La méchanceté dans les arts », dans Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 30-33.
- WEBB, Peter. (2007), *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, Arles, Imprimerie nationale éditions.

Résumé

Cet article propose l'étude d'une esthétique de la cruauté à partir des illustrations que Leonor Fini, auteure-artiste à tendance surréaliste, réalise en 1944 pour une édition illustrée d'*Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*. Dans une perspective intermédiaire et à partir de l'idée directrice de la cruauté sadienne comme forme de méchanceté, nous exposons

les conditions de possibilités de cette esthétique ainsi que ses effets plastiques sur les plans formel et expressif. Nous proposons que cette expérience marque un tournant dans l'exploration des différents rapports entre le texte, l'image et le corps féminin qui ponctuent l'œuvre finienne.

Abstract

This article outlines a study on an aesthetic of cruelty based on the drawings that Leonor Fini, an author and artist with surrealist tendencies, made in 1944 for an illustrated edition of *Juliette or Vice Amply Rewarded*. Using an intermedial perspective and oriented by a notion of Sade's cruelty as a form of malice, the author of this article describes the conditions of possibility of this aesthetics as well as its plastic impacts from the formal and expressive standpoints. The author proposes that this study marks a turn in the exploration of the various relationships between texts, images and women's bodies that populate Leonor Fini's work.