

UCLA

Paroles gelées

Title

Interview with Michel Delon

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4xx8v048>

Journal

Paroles gelées, 14(1)

ISSN

1094-7264

Author

Howard, Heather

Publication Date

1996

DOI

10.5070/PG7141003031

Peer reviewed

Interview with Michel Delon

Heather Howard

Professeur de littérature à Paris X-Nanterre, Michel Delon est un des spécialistes du 18^e siècle les plus réputés de nos jours. A travers des livres et de nombreux articles, Professeur Delon a considérablement développé la recherche sur le roman libertin, en particulier sur le Marquis de Sade. On trouve parmi ses ouvrages: *De l'Encyclopédie aux Méditations, 1750-1820* (en collaboration avec R. Mauzi et S. Menant), *P.-A. Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*. Il a aussi édité plusieurs textes libertins du 18^e. Actuellement, Professeur Delon dirige une édition critique de Sade chez Gallimard. Il est aussi l'auteur en collaboration avec Pierre Malandin, de *Littérature française du XVIII^e siècle*.¹

En hiver 1996, Professeur Delon a donné un séminaire DEA/maîtrise à Nanterre intitulé "La Poétique du regard au 18^e siècle." Delon y traite l'optique du regard dans la diversité de ses dispositifs dans les textes de théorie et de fiction de l'époque. Il démontre le déploiement du regard dans les œuvres de Diderot (le tableau esthétique), de Marivaux (le regard surpris ou la femme au miroir) et de Sade (le regard détourné), aussi bien que dans le roman libertin. A travers la dynamique du regard, le roman s'ouvre au lecteur qui participe activement dans la structuration de la narration. Le lecteur devient à la fois voyeur et acteur dans des scènes qui nécessitent toujours la présence d'un témoin. Sensibilité artistique et désir amoureux se traduisent également par des regards différents qui définissent des relations complexes entre objet du désir, sujet désirant et voyeur dérobé.

Michel Delon a eu la gentillesse de bien vouloir accorder une entrevue à *Paroles Gelées*. Nous avons choisi de parler de ses dernières recherches qui contribuent à établir une théorie du regard au 18^e siècle.

Paroles Gelées: Dans notre dernière conversation vous avez parlé de votre recherche sur le regard comme une ouverture de la discipline de la littérature française. Comment cette évolution va-t-elle s'effectuer?

Delon: Je crois que la recherche en littérature française a moins évolué, sinon pris un peu de retard par rapport aux autres sciences

humaines, et de l'histoire en particulier, et je crois que nous allons évoluer en retrouvant ce que les historiens ont fait, à la fois dans l'histoire des institutions culturelles, mais surtout dans l'histoire de la lecture: comment on a lu aux différentes époques—c'est essentiel pour comprendre un texte, et nous allons y revenir toute à l'heure. Comment, selon les siècles... plutôt, quel a été à chaque siècle l'appareillage à la fois sensoriel, théorique et intellectuel des gens. Vous voyez?

P.G.: Oui. Est-ce que cette ouverture "interdisciplinaire" comme on dit en anglais, pourrait mener à une histoire des idées ou même à une historicité de la sensorialité?

D: Oui. L'histoire des idées, ce n'est pas l'histoire des systèmes, pas une histoire de la philosophie, c'est l'histoire d'éléments—ce qu'on appelle les idées—qui sont entre l'abstrait et le concret, entre les idées philosophiques proprement dites—c'est-à-dire les concepts, les notions, et des formes qui sont les textes littéraires, les œuvres artistiques, ou bien les rumeurs, ce qui traîne dans les têtes des gens à une époque. Donc, je crois que le littéraire, là, doit regrouper à la fois les textes qu'on appelait traditionnellement littéraires, mais aussi des essais, des traités scientifiques, ou des œuvres d'art.... Je crois qu'il faut dépasser la catégorie littéraire dans la mesure où l'on n'est pas capable de définir, de se mettre d'accord sur une définition de la littérarité.

P.G.: Donc, par exemple, quand est-ce qu'un tableau pourrait être considéré comme objet d'étude?

D: Eh bien, un tableau c'est à la fois l'œuvre de peinture et un certain nombre de scènes dans les textes littéraires, des scènes qui frappent et des scènes qui sont présentées par les écrivains comme devant avoir une certaine fonction par rapport au lecteur. C'est-à-dire que l'écrivain met en scène le tableau et sollicite le lecteur pour avoir une position par rapport à ce tableau.

P.G.: Dans votre cours j'ai remarqué que vous avez beaucoup parlé du tableau comme à la fois attirant et détournant le regard du spectateur. Dans les Salons de Diderot, vous remarquez que ce qui intéresse est "l'exploration des limites de la représentation, la réflexion sur le jeu entre montrer et suggérer, présenter concrètement et laisser imaginer." Vous rapprochez cet état liminal de la représentation avec ce que vous appelez "le regard détourné." Pourriez-vous nous détailler ce rapport?

D: Oui. Là nous venons de dire que nous ne savons pas comment définir la littérarité d'un texte. Je crois que Diderot se pose déjà le même problème et finalement le "texte littérature" c'est le texte qui a une dimension méta-textuelle, c'est-à-dire qui s'interroge sur ses propres limites: qu'est-ce que l'on peut montrer, à telle époque, dans tel genre donné? A la fois l'écrivain et son lecteur ont envie de montrer ou de voir ce qui est interdit. C'est l'interdit qui engage une dynamique de la lecture, métaphorisée par le regard, et qui fait que le texte avance. Donc, il y a à la fois besoin, surtout chez Diderot, d'un pôle de moralité, d'interdit et un pôle de désir qui fait qu'on va jouer avec l'interdit. On va suggérer. La suggestion est ce qui permet à la fois d'obéir à la loi et à l'interdit et de les transgresser en montrant l'objet fantasmatique par excellence, qui, normalement, ne devrait pas être vu.

P.G.: Est-ce là que le "regard détourné" et le rôle du spectateur vont jouer?

D: Dans les *Salons* de Diderot, le salonnier ou le critique éprouve le besoin de présenter les œuvres de peinture dont il rend compte comme des scènes qui à la fois vont susciter le désir de regarder, et d'autre part, vont provoquer l'horreur d'autres personnages. Mais, lui, Diderot ou nous, lecteurs de Diderot, nous sommes à la fois les deux, c'est-à-dire nous avons envie de regarder et nous savons que nous sommes aux limites de ce qui est regardable, donc nous avons besoin de penser que c'est interdit. Par conséquent, le "regard détourné" est à la fois ce qu'on veut voir et ce qu'il ne faut pas voir.

P.G.: Est-ce en fait ce regard qui fait le lien entre le terrible et l'érotique chez Diderot?

D: Absolument. D'ailleurs Diderot définit bien le sublime comme des idées terribles entrelacées avec des images charmantes ou des images du désir. Lui-même, il le pense; il le dit. D'autant plus que dans ses *Salons*, vous avez un décalage supplémentaire entre ce qui peut être montré dans un tableau pictural et ce qui peut être dit dans un tableau scriptural. Donc, il joue, je crois, sur d'une part le désir de voir et l'interdit et, d'autre part, sur la façon de montrer en peinture, en sculpture et dire en écriture. Il y a un recouvrement de ces deux tensions.

*P.G.: Peut-être ces deux tensions se retrouvent-elles dans ses œuvres. Par exemple dans *La Religieuse*. Comment l'idée du tableau se constitue-t-elle dans le récit et quel est le rôle du spectateur?*

D: On a montré que Diderot s'était inspiré pour écrire *La Religieuse* de la grande peinture religieuse du 17^e siècle, en particulier de Le Sueur qu'il connaissait bien et qu'il appréciait. C'est en ayant à l'esprit...en ayant l'habitude de ces toiles, qu'il décrit un certain nombre de scènes...

Si Diderot s'inspire de cette grande peinture religieuse, c'est pour obtenir le maximum d'effet pathétique. Ce qui l'intéresse dans *La Religieuse*, c'est la capacité de frapper ainsi les imaginations et d'obtenir un effet. Alors, Diderot ne l'utilise pas dans un sens proprement mystique ou religieux, mais pour frapper son lecteur et pour le mettre en situation de croire aux malheurs de la pauvre Suzanne Simonin. Mais alors que dans *La Religieuse* le tableau vise le pathétique, il peut dans d'autres romans de Diderot avoir un usage différent. Dans *Jacques le fataliste*, par exemple, le tableau est présent. Le texte de manière méta-textuel fait dialoguer sur le tableau. Là, c'est une scène libertine, ironique, gaillarde. Tous ces problèmes du tableau correspondent bien à un époque où les fictions vont être systématiquement illustrées. C'est-à-dire que les livres de fiction dans la deuxième moitié du 18^e siècle ou au début du 19^e sont de plus en plus fréquemment illustrés. L'illustration coûte moins chère à ce moment-là et c'est le moment aussi où l'illustration de tête, le frontespice, change de statut. Traditionnellement, cela avait un statut allégorique et de plus en plus le frontespice représente une scène particulière: la scène qui est tableau; la scène qui est la plus pathétique ou la représentation la plus ironique de l'ensemble de la fiction.

P.G.: L'illustration, et surtout la gravure est aussi importante dans la littérature pornographique de l'époque. D'après Jean Goulemot, tout dans le roman pornographique se fonde sur le regard. En comparaison avec le tableau diderotien, comment ce tableau "pornographique" se déploie-t-il et en quoi diffère le rôle du spectateur?

D: Je crois que le fonctionnement est assez proche. Mais, dans le texte pornographique, la limite n'est pas la même. On va aller plus loin. On va montrer plus de choses. Mais, même dans ces textes-là, il y a toujours besoin d'un au-delà. Il faut laisser imaginer des choses. On montre plus, mais quand on montre plus, on cache toujours quand-même malgré tout quelque chose.

P.G.: L'idée de la cloison, par exemple, où un personnage regarde la scène comme un voyeur...

D: Voilà, c'est ça. Dans le texte du 18e et encore au 20e, la production est surtout aujourd'hui cinématographique ou en vidéo, et fréquemment vous avez besoin, dans la fiction, de figurer la position du spectateur, du consommateur, et cette position est éfraction: il faut surprendre; il faut être indiscret. C'est-à-dire qu'on veut voir, mais on veut que ce qui est vu se dérobe. C'est aussi pour cela qu'à l'époque (au 18e) vous avez le genre le plus romanesque, qui a le plus de succès dans toute l'Europe; c'est le roman par lettres. On a l'impression que l'on lit par-dessus l'épaule des correspondants, que l'on surprend une correspondance particulière, intime, que l'on viole une intimité.

P.G.: Par rapport à ces tableaux pornographiques où il ya toujours quelque chose laissé à l'imagination, comment fonctionnent ceux de Sade, où comme Barthes a remarqué, il n'y a plus de strip-tease. Les corps sont immédiatement dénudés...

D: Barthes a en partie raison, mais seulement en partie car il y a aussi chez Sade des strip-tease. Ça, on pourrait le montrer, mais c'est autre chose. Alors, c'est ce que je disais. Sade est celui qui semble aller le plus loin en montrant tout, en ne cachant plus rien. Pourtant, chez Sade, vous avez le besoin de ce qu'il appelle "le cabinet secret." C'est-à-dire que des libertins qui pourtant n'ont plus aucun interdit, parfois ils s'enferment. Pour être seuls. Pour être cachés. Quelle est la fonction de ce "cabinet secret?" Eh bien, c'est une dernière et ultime cloison, ce qui permet que le lecteur voit tout, mais a quand même l'illusion que le texte va progresser; que tout voir n'épuise pas la totalité du thème. Il y a toujours un autre thème qui va plus loin. *Les Cent vingt journées de Sodom* sont construites sur cette progression de 120 journées, c'est-à-dire les quatre mois où de mois en mois on va aller de plus en plus loin. Si un jour on arrive au bout de l'horreur, eh bien, il n'y plus rien à dire; le texte s'arrête. Donc, le texte continue. Il y a une progression, et il y a une dynamique du regard, c'est-à-dire, du désir.

P.G.: En ramenant cette idée de succession de scènes chez Sade à la notion de l'écriture, est-ce que vous diriez que cette machine est une machine désirante qui consitue le véritable producteur du tissu du texte?

D: L'idée de machine suppose quelque chose qui marche tout seul. Le problème est de savoir s'il y a un mécanicien, un machiniste. Est-ce que Sade contrôle tout ce qu'il écrit ou non? Dans une certaine mesure, oui. Cette machine fonctionne comme la moteur à deux temps. Vous avez d'une part la scène, le tableau dont on vient de parler. Mais il y a également les grandes dissertations théoriques; la scène proprement sexuelle et puis le discours plus abstrait qui est une façon de justifier ce qui vient de se passer ou ce qui va se passer.

P.G.: Comme les discours philosophiques ont tendance à arriver au milieu d'une scène, n'ont-ils pas plutôt tendance à ralentir la progression de l'action?

D: Oui. Je crois que ça a une fonction du suspens, d'attente, de tension, d'alternance, qui permet au spectateur de se reposer et au texte de poursuivre. Alors, un texte comme *Les Cent vingt journées de Sodome* n'est pas construit sur cette alternance, mais presque toutes les autres œuvres de Sade, en particulier *Justine*, *Juliette* et *La Philosophie dans le boudoir* supposent cette alternance du philosophique et du sexuel, du tableau et de la dissertation, de ce qui est fait et de ce qui est dit. De cette manière, cette alternance est aussi une représentation d'un mode de lecture possible du texte de Sade. On ne lit pas le texte de Sade par l'abstrait, donc cela figure aussi le rapport au lecteur.

P.G.: Une dernière question. Si dans la littérature pornographique le lecteur est nécessairement voyeur, comment pourriez-vous caractériser le rôle du lecteur de Sade?

D: C'est vrai que c'est difficile. Par exemple, quand on lit *Les Cent vingt journées*, c'est vrai qu'au début on peut être pris comme un complice, et puis très vite on est horrifié. Donc, la connivence ne peut pas durer. On peut être un certain temps voyeur, complice, et au bout d'un certain temps on devient, je crois, voyeur-victime. On est plutôt du côté des victimes, et c'est cela la force de Sade, sans non plus que je sache qu'il a contrôlé, parfaitement programmé cela ou non. Sa force est de nous provoquer et de provoquer chez nous des impressions contradictoires. On est, comme tout à l'heure quand nous parlions de Diderot, à la fois émus ou bien sexuellement, ou bien en général littéralement, esthétiquement, et puis horrifiés. On ne peut ignorer la force de Sade et la force de son imaginaire, et en même temps, en tant qu'individus du 20^e siècle, citoyens des pays

civilisés, on ne peut pas ne pas être horrifiés et révoltés. D'où le malaise qui fait que son œuvre reste une œuvre limite. Je sais que c'est une formule qu'on emploie souvent, une formule qui semble banale. Mais je crois que réellement c'est un auteur qui se situe aux limites et de la représentation et de la communication.

Notes

¹ See the following editions by Michel Delon: *De L'Encyclopédie aux Méditations, 1750-1820*, Eds. M. Delon, R. Mauzi and S. Menant (Paris: Arthaud, 1984); *P.-A. Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses*, coll. Etudes Littéraires (Paris: PUF, 1986); *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, coll. Littératures modernes (Paris: PUF, 1988); *Œuvres de Sade*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1990, 1995); *Littérature française du XVIIIe siècle*, eds. M. Delon, P. Malandin, coll. Premier cycle (Paris: PUF, 1996).

Paroles
Gelées
Paroles
Gelées
Paroles
Gelées

UCLA French Studies

VOLUME 14.1 1996

Ce serait le moment de philosopher et de rechercher si, par hasard, se trouvait ici l'endroit où de telles paroles dégèlent. • Ce serait le moment de philosopher et de rechercher si, par hasard, se trouvait ici l'endroit où de telles paroles dégèlent. • Ce serait le moment de philosopher et de rechercher si, par hasard, se trouvait ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 14.1  1996

Volume 14.1

Editor-in-Chief: Anne-Lancaster Badders

Assistant Editor: Diane Duffrin

Editorial Board: Kim Carter-Cram
Marianne Golding
Vanessa Herold
Betsy Bogart McCabe

Markus Müller

Natalie Muñoz

Lena Udall

Consultants: Brian Brazeau
Christopher Bush
Helen Chu
Lisbeth Gant-Britton
Elisabeth Hodges
Nicole Hodges
Kristen Kund

Stacey Meeker

Martha Moore

Sara Pappas

Jonathan Shows

Michael Stafford

Matthew Stayner

Steve Stella

Cover Art: Richard Emery
Richard Emery Design, Inc.

Page Layout: Joyce Ouchida

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
2326 Murphy Hall
Box 951550
Los Angeles, California 90095-1550
(310) 825-1145
gelees@humnet.ucla.edu

Subscription price (per issue): \$10 for individuals
\$12 for institutions
\$14 for international subscriptions

Back issues available for \$7. For a listing, see our home page at <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/>.

Copyright © 1996 by the Regents of the University of California.

CONTENTS

Interview with Michel Delon	5
<i>Heather Howard</i>	
Closeted Metaphors, or Reading Identity in <i>A la recherche du temps perdu</i>	13
<i>Stacey Meeker</i>	
In the Shadow of the Sun King: The <i>Précieuse</i>	31
<i>Vanessa Herold</i>	
The Question of Power in <i>Monsieur Toussaint</i> and <i>The Tragedy of King Christophe</i>	43
<i>Lisbeth Gant-Britton</i>	
<i>LES FLEURS DE MALADIE</i> : Baudelaire's Mother and "Writing Cure," 1860-1866	63
<i>Shelley Salamensky</i>	
FRACTALISATIONS de l'écriture dans <i>le Nouveau Monde</i> <i>Amoureux</i> de Charles Fourier	75
<i>Nadine Bordessoule</i>	
UCLA French Department Dissertation Abstracts	91
UCLA French Department Lecture Series	93
Call for Papers	96
Ordering Information	97

