L'Annuaire théâtral 41

Revue québécoise d'études théâtrales



Sade au théâtre : la scène et l'obscène

L'Annuaire théâtral

n° 41, printemps 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publiée deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Shawn Huffman, directeur (Université du Québec à Montréal)
André G. Bourassa, président de la SQET (Université du Québec à Montréal)
Sylvain Schryburt, rédacteur en chef (Université d'Ottawa)
Caroline Garand, rédactrice adjointe (Université Laval)
Yves Frenette, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Sylvain Duguay (Université Concordia), Caroline Garand (Université Laval), Shawn Huffman (UQÀM), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Irène Roy (Université Laval), Sébastien Roy (UQÀM), Sylvain Schryburt (Université d'Ottawa)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolidès (Université de Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Colby College), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université de Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Monique Parisien-Légaré
Révision linguistique : Jacques Côté
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : *Les amours du marquis de Sade*, affiche d'opérette inconnue de Victor Alix. Artiste inconnu.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Shawn Huffman, directeur
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514 987-3000, poste 4927
Téléc. : 514 987-8218
Courriel : annuaire@uottawa.ca

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : 613 562-5877
Courriel : annuaire@uottawa.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN-10 : 0-88927-206-9
ISBN-13 : 978-0-88927-206-4
Dépôt légal, 2e trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Diffusion en Europe

L'Annuaire théâtral est disponible dans les librairies suivantes :
Paris
Le Coupe-Papier
19, rue l'Odéon 75006 Tél. : 01 43 54 65 95
Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil 75005 Tél. : 01 45 35 04 54

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca
et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS)
Site Web : www.calj-acrs.ca

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

L'Annuaire théâtral 41

Sommaire

SADE AU THÉÂTRE : LA SCÈNE ET L'OBSCÈNE

Présentation 5
Shawn Huffman

« Cet autel obscène qui le délecte » 9
Thomas Wynn et Caroline Garand

Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre 19
Pierre Frantz

Un théâtre démesuré et l'individu selon Sade 29
Thomas Wynn

Fantasme théâtralisé et théâtre baroque 40
Mladen Kozul

La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »? 50
John Phillips

D'une scène à l'autre : Sade comme personnage 63
Caroline Garand

Ceci est mon corps ou *L'exécution du testament du marquis de Sade* 83
Jean-Marie Apostolidès

Sade et Espace Libre 103
Hervé Guay

DOCUMENT

Sade : opus contra theatrum 121
Enrico Frattaroli

L'exécution du testament du marquis de Sade : performance de Jean Benoît 139
Shawn Huffman

PRATIQUES & TRAVAUX

Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* 149
Sophie Létourneau

La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet 161
Chantal Hébert

Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre 174
Georges P. Pefanis

NOTES DE LECTURE

Romain, Maryline, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)* 189
Lucie Robert

Wynn, Thomas, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism* 192
Pierre Berthiaume

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

Canadian Theatre Review • *Modern Drama* • *New Theatre Quarterly* • *Theatre Journal* • *Theatre Research International* • *Theatre Survey* 199
Devika Wasson

Résumé des articles / Abstracts
Notices biographiques des collaborateurs 204

L'Annuaire théâtral 41

Sommaire

DOSSIER SADE AU THÉÂTRE : LA SCÈNE ET L'OBSCÈNE

Présentation • **Shawn Huffman**
« Cet autel obscène qui le délecte » • **Thomas Wynn et Caroline Garand**
Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre • **Pierre Frantz**
Un théâtre démesuré et l'individu selon Sade • **Thomas Wynn**
Fantasme théâtralisé et théâtre baroque • **Mladen Kozul**
La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément » ? • **John Phillips**
D'une scène à l'autre : Sade comme personnage • **Caroline Garand**
Ceci est mon corps ou *L'exécution du testament du marquis de Sade*
• **Jean-Marie Apostolidès**
Sade et Espace Libre • **Hervé Guay**

DOCUMENT

Sade : opus contra theatrum • **Enrico Frattaroli**
L'exécution du testament du marquis de Sade : performance de Jean Benoît
• **Shawn Huffman**

PRATIQUES ET TRAVAUX

Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* • **Sophie Létourneau**
La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet • **Chantal Hébert**
Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre • **Georges P. Pefanis**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198
ISBN-10 : 0-88927-206-9
ISBN-13 : 978-0-88927-206-4

En couverture : *Les amours du marquis de Sade*, affiche d'opérette inconnue de Victor Alix. Artiste inconnu.

ISBN 0-88927-206-9
9 780889 272064

PRÉSENTATION

La vie apporte beaucoup de déconvenues, tant aux maquerelles qu'aux libertins. Ce sont les contretemps qui déçoivent l'industrie des premières, c'est l'imagination qui promet aux autres d'être heureux, pour ne les mortifier que plus cruellement.
Gabrielle WITTKOP, *La marchande d'enfants*[1]

Dans sa présentation de Sacher-Masoch[2], Deleuze identifie un langage sadien caractérisé par l'accumulation et la description obscène. Ce langage est partagé entre les deux termes de l'expression « sado-masochisme », entre l'authenticité des témoignages offerts par les victimes et l'hypocrisie du discours des maîtres, conçu pour préserver la hiérarchie. Gabrielle Wittkop, écrivaine française ayant adopté l'Allemagne après la fin de la Deuxième Guerre mondiale (ne voit-on pas là un écho au choix de Donatien de prendre « Louis » comme nom révolutionnaire?), adopte elle aussi une posture sadienne, transposée dans une ambiance souvent théâtrale, mais dans laquelle le binarisme de l'expression « sado-masochisme » devient obsolète. Les victimes ne prennent pas la parole chez Wittkop et les maîtres sont d'une authenticité désarmante. Ce numéro, portant sur le théâtre de et sur Sade, s'inspire par ricochet du pari wittkopien. Reprenant la formule binaire (scène – obscène, passé – présent, théâtre de – théâtre sur), le dossier déjoue son impératif dualiste au profit d'une vision multiple du théâtre sadien. En réunissant des spécialistes de Sade en Amérique et en Europe, Thomas Wynn et Caroline Garand ont su offrir un dossier riche et provocateur qui laissera sans doute sa marque dans la critique sadienne. Je leur laisse le soin d'en présenter le contenu. Les DOCUMENTS qui accompagnent ce dossier témoignent de la pérennité de Sade dans la création artistique. Deux artistes multidisciplinaires de deux générations différentes – l'Italien Enrico Frattaroli et le Québécois Jean Benoît – font, respectivement, état d'un cycle théâtral et d'un rituel de performance qui ressuscitent l'âme du Marquis par un geste de symbiose qui se veut total. Les résultats sont surprenants. Finalement, dans les NOTES DE LECTURE, pour faire écho au dossier du numéro, nous avons fait recenser le nouvel essai sur le théâtre de Sade de M. Wynn, qui vient de paraître aux éditions de la Fondation Voltaire de l'Université d'Oxford.

Deux des trois articles retenus dans la section PRATIQUES ET TRAVAUX, celui de Sophie Létourneau (Mention honorable à l'édition 2006 du concours du meilleur article de la Société québécoise d'études théâtrales, qui décerne le prix André-G-Bourassa) et celui de Chantal Hébert, portent sur différents aspects du voyage intérieur dans le théâtre québécois contemporain. Létourneau étudie ce voyage par le biais d'un « système digestif » qui met en évidence l'oralité et l'analité de la parole dans un transfert intertextuel entre *L'asile de la pureté* de Claude Gauvreau et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* de Wajdi Mouawad. Hébert, quant à elle, examine le quatrième spectacle solo de Robert Lepage,

La face cachée de la lune. Par le voyage intérieur, Lepage ouvre une réflexion sur les rapports sociaux extérieurs au corps – le vivre ensemble – en examinant les rapports qui lient le Soi et l'Autre. Le troisième article de cette section, de Georges Pefanis, revient sur la notion de l'histoire au théâtre (voir le numéro 39 de *L'Annuaire théâtral* dirigé par Yves Jubinville). L'auteur s'attache à articuler les points d'interaction entre une approche historique et une approche théorique du théâtre afin de présenter une perspective historique « dynamique ».

C'est par ce numéro que commence mon aventure en tant que directeur de cette revue. J'aimerais remercier la Société québécoise d'études théâtrales de sa confiance et les membres du comité de rédaction de leur soutien et de leur amitié. J'aimerais aussi rendre hommage à Dominique Lafon. Sous sa direction, la revue s'est fait connaître internationalement. C'est mon désir de poursuivre cet élan et de continuer d'offrir des dossiers pertinents, voire provocateurs, dans lesquels le théâtre québécois se mesure aux autres scènes de la francophonie et du monde. Chaque transition connaît son lot de difficultés. J'aimerais remercier en particulier le CRCCF, Caroline Garand, la rédactrice adjointe, et Monique Parisien Légaré, agente de soutien à l'édition. Par leur générosité et leur disponibilité, tous ont contribué à rendre ce transfert moins onéreux.

Le changement se reflète aussi dans le Conseil scientifique, auquel se joignent Dominique Lafon et Irène Perelli-Contos, et dans le Comité de rédaction qui accueille Alain-Michel Rocheleau, ancien membre du Comité scientifique, Sylvain Duguay, nouveau responsable de la section NOTES DE LECTURE, et Sébastien Roy. Au nom de tous les membres du Comité de rédaction, je leur souhaite la bienvenue.

Shawn Huffman

Notes

1. Gabrielle Wittkop, *La marchande d'enfants*, Paris, Éditions Verticales/Seuil, 2003, p. 68.
2. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Minuit, 1971. J'aimerais remercier Philippe Mangerel, jeune dramaturge et passionné de l'œuvre de Wittkop, de m'avoir mis sur cette piste de réflexion.

Thomas Wynn
Université d'Exeter

Caroline Garand
Université Laval

« Cet autel obscène qui le délecte[1] »

Passion de jeune aristocrate, espoir de révolutionnaire en quête de réhabilitation publique, consolation de vieillard emprisonné, le théâtre représente une série de jeux, stratégies et loisirs tout au long de la vie mouvementée du marquis de Sade (1740-1814). Bien avant de trouver sa propre voix auctoriale dans des ouvrages comme le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* et le poème « La vérité » (écrits entre 1782 et 1787), Sade composa plusieurs compliments qu'il joua avec ses proches. Le 17 avril 1764, il inaugura un théâtre de société au château d'Évry, résidence de la tante et de l'oncle de Renée-Pélagie de Montreuil, qu'il avait épousée le 15 mai 1763. Pour fêter l'ouverture de ce théâtre privé, où furent joués *Le retour imprévu* de Regnard et *L'avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, le jeune époux écrivit un compliment qui met en scène le désaccord entre un auteur nommé Dorval et M. de l'Étiose, un acteur. Ce texte, l'un des tout premiers de Sade, se termine par un éloge du plaisir des spectateurs (et surtout celui des femmes dans le public) : « Mesdames, vous amuser est notre but; y réussir notre envie » (Sade, 1986-1991, t. XV : 327). Malgré l'ambition et l'enthousiasme de leur auteur, les œuvres dramatiques de Sade n'ont guère eu droit à un accueil favorable, et la critique s'y intéresse vraiment depuis à peine une décennie.

Au début des années 1770, Sade risqua de gaspiller sa fortune en faisant reconstruire son propre théâtre au château de Lacoste, où en été 1772 il organisa une saison de performances semi-professionnelles de pièces contemporaines, dont des œuvres de Diderot, Sedaine et Mercier. Cette saison fut interrompue par l'affaire de Marseille (le

27 juin 1772), lorsque Sade, accusé d'empoisonnement et de sodomie, fut menacé de mort et dut fuir en Italie. Son incarcération à Vincennes et à la Bastille ne diminua pas sa passion pour le théâtre, et maintes fois il demanda à sa femme de lui envoyer des exemplaires des comédies à l'affiche à Paris. Libre ou emprisonné, Sade s'intéressait beaucoup à l'architecture théâtrale. Lors d'un second voyage en Italie en 1775, il visita de nombreux théâtres, dont il n'hésita pas à mépriser la décoration et le public : « Les salles sont petites, mal décorées, les loges vilaines, les corridors étroits, sombres et pleins d'ordures, étant reçu à Naples de n'aller que dans la partie du corridor qui tient à votre loge pour tous les besoins de la nature » (Sade, 1995, t. I : 182). Et alors qu'il était séquestré à Vincennes, il demanda à Renée-Pélagie de lui mander les plans de la nouvelle salle des Italiens à Paris. Comme Beaumarchais, Marmontel et de nombreux autres écrivains de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, Sade savait que le théâtre offrait au littérateur inconnu (ou méconnu) une route vers la gloire. Le cas du marquis est, bien sûr, un peu particulier, puisqu'il avait passé de longues années en prison à cause de ses crimes de débauche. En 1784, il écrivit à son ancien précepteur, l'abbé Amblet : « Ce serait pour moi un grand plaisir sans doute de voir jouer mes ouvrages à Paris, et si je parvenais à réussir, la réputation d'esprit que je me procurerais ferait peut-être oublier les travers de ma jeunesse et me réhabiliterait dans un sens » (Sade, 1986-1991, t. XV : 391). Et dès qu'il fut libéré le 2 avril 1790, il se lança dans le monde dramatique, écrivant à des auteurs, actrices (la célèbre M[lle] Raucourt, par exemple) et directeurs de théâtre à Paris et en province. Cette stratégie n'échoua pas entièrement, puisque le Théâtre Molière, un établissement qui, selon le journal *Le Moniteur,* « s'est distingué par le patriotisme et l'amour de la révolution » (cité dans Rodmell, 1990 : 87), monta son drame, *Oxtiern,* deux fois (le 22 octobre et le 4 novembre 1791). Pourtant, la plupart de ses pièces furent refusées pour une variété de raisons, dont leur faiblesse dramatique (*Les antiquaires*), l'extravagance technique (*Jeanne Laisné*) et même leur immoralité; le Théâtre Feydeau refusa *Le boudoir* « dont le fond n'est point conforme aux règles de la bienséance, et dont les caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis de bonnes mœurs » (Sade, 1986-1991, t. XV : 476). Malgré ses efforts continuels, Sade ne réussit jamais à devenir membre de la Société des auteurs dramatiques, fondée par Beaumarchais. Il connut enfin du succès dramatique à l'asile appelé Maison (ou Hospice) de Charenton, où il fut détenu à partir du 27 avril 1801 et où le directeur, François Simonet de Coulmier, établit une troupe de théâtre pour des raisons thérapeutiques (peut-être financières aussi). Sade devint le « directeur de ce spectacle, le maître de déclamation, et même [...] l'un des principaux acteurs » (Sade, 1970a : 121), et s'il est discutable que *La fête de l'amitié* fût sa seule pièce à y être présentée (vers 1810-1812), il est néanmoins certain que les autres performances dirigées par Sade scandalisaient à souhait les spectateurs payants qui regardaient non seulement la scène, mais aussi les fous présents dans le public : « La toile se lève, une intrigue d'amour se développe sous leurs yeux, toutes les passions sont mises en action

devant eux et exprimées avec toute l'énergie dont les acteurs sont capables. Quel remède pour les femmes susceptibles d'attaques hystériques[2]. »

Sade écrivit une tragédie, cinq drames (dont un, « Le mariage du siècle », n'est qu'une ébauche), sept comédies, une comédie épisodique, une scène lyrique et un vaudeville. Il se peut qu'il ait écrit d'autres pièces, puisqu'il écrivit à une parente qu'il avait perdu plusieurs ouvrages lors de son transfert de la Bastille. Des bombardements aériens, dans *Jeanne Laisné* et *Euphémie de Melun*, au tremblement de terre dans *Azélis ou la coquette punie*, de la mise en scène raffinée du *Sophie et Desfrancs* et de *Tancrède* aux costumes particuliers dans *Les antiquaires*, un goût pour le spectaculaire marque presque toutes ses pièces. À part *Oxtiern* et *La fête de l'amitié*, seul *Le suborneur* fut présenté de son vivant; seule une partie du drame fut rejouée au Théâtre-Italien le 5 mars 1791, puisqu'une émeute de Jacobins éclata dans la salle, forçant les comédiens à arrêter de jouer. Pour autant que nous le sachions, aucune autre pièce de Sade n'a été jouée depuis sa mort, à deux exceptions près : comme le note Mladen Kozul, *Le boudoir* a été mis en scène par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris et au Festival d'Avignon, en 1995.

Par rapport au sort des romans et des dialogues de Sade, ses œuvres dramatiques n'ont connu qu'une réévaluation critique mineure. Selon Gilbert Lely, le théâtre de Sade est « un domaine où l'on ne cesse de s'étonner que l'auteur d'*Aline et Valcour* et de *Justine*, dont les moindres billets témoignent à l'envi de la main géniale qui les a tracés, ait pu se montrer constamment d'une aussi inconsciente médiocrité ». Il semble que Lely, soucieux de la « gloire » de « notre héros », hésite à publier ces « rejetons disgraciés » parce que leur caractère apparemment anodin « ne reflète nullement la vigoureuse hardiesse dont les romans de Sade nous offrent le modèle » (Lely, 1989 : 394). Bref, les pièces ne sont pas suffisamment sadiques. Jean-Jacques Brochier remarque que le théâtre de Sade « risque de paraître bien déconcertant » (Sade, 1970b, t. I : 25) à cause du manque de vice, de violence et d'athéisme, et il explique l'écart entre les romans et les œuvres dramatiques par la « fonction de repoussoir » (p. 31) de ces dernières, qui permettrait au marquis de mieux comprendre les règles littéraires qu'il transgresserait ailleurs, dans « une littérature plus personnelle » (p. 28). Quoique cette interprétation ait le mérite de ne pas ignorer les conditions de production théâtrale du XVIII[e] siècle, elle sous-estime néanmoins les aspects troublants du théâtre sadien. Dans un article remarquable, André Guyaux écrit que c'est le dispositif théâtral qui va à l'encontre de l'essentiel de Sade, c'est-à-dire le fantasme qui est remis en question par la représentation (Guyaux, 1979 : 47-48). Sans nier la valeur de cette proposition, rappelons que Michel Delon nous avise que « nous n'avons que trop tendance à penser [l'œuvre de Sade] comme un tout homogène, né d'une nécessité intérieure ou comme une tension entre l'expression radicale de fantasmes et la communication littéraire » (Delon, 1983 : 99). Si nous ne reconnaissons Sade que dans

Les 120 journées de Sodome mais pas, par exemple, dans un drame larmoyant, notre version de cet auteur ne sera que partielle.

Alors que le théâtre de Sade ne suscite, encore aujourd'hui, aucun intérêt scénique, l'auteur devient lui-même, en tant que figure historique, l'objet d'une multitude de représentations théâtrales tout au long du XX^e^ siècle. Cette présence de Sade sur scène n'est pas un phénomène isolé et s'inscrit dans le champ extrêmement large de l'usage de Sade en tant que personnage de légende et de fiction qui relève tout autant de la culture savante que de la culture populaire, bien qu'on veuille assez souvent occulter celle-ci pour ne considérer que celle-là. Pourtant, l'imaginaire populaire est à la base même de la légende du marquis de Sade et, sans son immense influence, l'idée qu'on s'en fait aujourd'hui eût été fort différente. C'est cet imaginaire populaire qui préside aux premières représentations, qu'on pourrait aisément appeler semi-fictionnelles, de Sade, tel le compte rendu de l'affaire d'Arcueil par Rétif de La Bretonne, dans lequel Rétif dit avoir secouru la pauvre femme disséquée vivante par l'infâme C. de S. Toute l'histoire de la réception de Sade au XIX^e^ siècle en est teintée. Ainsi, dans les *Souvenirs de la marquise de Créquy*, Cousin de Courchamps rapporte avec bonheur que, lors d'une des fuites de Sade,

> ses fermiers ont profité de son absence pour faire écouler l'eau d'un étang qui les incommodait et qu'il [*sic*] avait défendu de pêcher. On vient d'y trouver le corps d'un jeune homme et celui d'une jeune fille qui sont piqués comme des perdrix, la jeune fille avec du lard et le jeune homme avec des bouts de ces petits rubans nommés faveurs (Courchamps, 1873 : 111-112).

Pour sa part, Swinburne écrivit :

> En ce temps-là c'était un vieillard calme et fort :
> Il avait le front large et l'œil serein : la Mort
> Avait peur à l'aspect du satyre sublime;
> Et la Douleur qui ronge et mord comme une lime
> Se tordait sous son pied comme un chien écrasé[3].

Il n'avait pas encore lu l'œuvre de Sade et était séduit avant tout par le mythe d'un marquis démoniaque. Lecture faite de *Justine*, il demanda à Milnes, dans une lettre datée d'août 1862, de « pleur[er] avec lui sur une idole fracassée[4] » [traduction libre] (cité dans Pope-Hennessy, 1951 : 149). Même au début du XX^e^ siècle, alors que des tentatives de rétablir les faits réels commencent à apparaître, l'imaginaire populaire dicte pour une bonne part la manière dont Sade peut évoluer en tant que personnage médiatisé par la fiction. Hors des biographies et travaux d'édition, Sade demeure le monstre de la légende ou il prend les traits caricaturaux d'un pantin dérisoire. Sans Pétrus Borel et l'adresse poétique que lui fait Émile Chevé en 1882 dans *Virilités*, ce n'est qu'à la révolution surréaliste qu'il faudrait faire débuter la transformation des portraits sadiens dans la création. Si l'on ne peut que déduire

d'après l'affiche reproduite en couverture de ce dossier la teneur de l'opérette des frères Joullot et de Victor Alix, le Sade qui apparaît en dehors du mouvement surréaliste entre 1920 et 1940 est bien souvent le même personnage cruel et fourbe décrit par Rétif, comme en témoignent *Les amours du beau chevalier de Biron, l'émule de Casanova* de Fernand Kolney en 1929, qui reprend les affaires d'Arcueil et de Marseille dans un discours de Gourdan. Dans *Les nuits sans-culotte* de 1930, Jean-Jacques Brousson en fait un homme qui ne peut jouir que de sa propre impuissance : s'il raille son interlocuteur, l'abbé Fénelon, et se réjouit du spectacle de la guillotine alors qu'il attend son tour, il ne sait plus « jouir » dans la liberté et, pour cette raison même, se voit rejeté par des prostituées qui espéraient mieux lorsqu'elles ont sauvé leur divin maître d'une mort certaine. Les portraits proposés par Sylvain Bonmariage, dans *Seconde vie du marquis de Sade* (1927), et Fernand Fleuret, dans *Histoire de la bienheureuse Raton, fille de joie* (1926), ne sont guère plus flatteurs. Sympathique, certes, est le Sade de Bonmariage, mais les doutes sur son identité réelle – « Sa folie est de s'imaginer qu'il est le marquis de Sade, l'auteur de *Justine*, alors qu'il n'en est qu'un vague descendant » (Bonmariage, 1927 : 33) – et son état psychologique – « La majorité de nos collègues se trouva d'accord pour déclarer que ce pauvre Sade était bien fou à lier » (p. 259) – rendent relatifs tous traits positifs. Fleuret, en ce qui le concerne, pour autant qu'il travaille avec Apollinaire à sortir de l'Enfer les livres interdits, n'en pose pas moins un regard sans complaisance sur Sade en faisant de lui un lâche et futur délateur, qui recherche des orgies ridiculement sacrilèges. Entre la « démonisation » de la culture populaire et la « divinisation » surréaliste, les portraits de Brousson, Bonmariage et Fleuret ont en commun, malgré l'usage de tons différents, de rendre Sade anecdotique, presque dérisoire.

Avec l'approche de la Seconde Guerre mondiale, c'est avant tout le mouvement surréaliste qui s'est occupé de représentation sadienne, manifeste surtout dans la poésie et l'art. La vie et l'œuvre de Sade, de mieux en mieux connues grâce aux travaux de Maurice Heine, si elles n'apparaissaient pas faire obstacle auparavant dans les domaines du théâtre et du roman, semblent à partir du milieu des années 30 paralyser cette partie de l'univers créatif : on peint, sculpte et dessine Sade, on fait son éloge en poésie, mais on ne lui donne plus la parole ni sur la page, ni sur la scène. Peut-être que l'époque a atteint sa véritable parole, celle des œuvres et de la correspondance. Sade est moins un personnage à représenter qu'un enjeu idéologique, littéraire et légal. Quoi qu'il en soit, seul Robert Bloch, dans sa courte nouvelle fantastique *The Skull of the Marquis de Sade*, datant de 1945, fait exception à ce qui semble presque une règle et renoue avec l'ogre de l'imaginaire populaire. Bref écart, et de bien piètre qualité, du moins en ce qui concerne la figure de Sade, qui n'y est plus qu'un crâne maléfique.

Pourtant, après les événements marquants que sont le procès Pauvert en 1956 et *L'exécution du testament du marquis de Sade* en 1959, décrite par Annie Le Brun comme « un des très rares actes poétiques de cette seconde moitié du XX^e^ siècle » (1989 : 154), l'apparition des éditions à grand tirage de l'œuvre de Sade dans les années 60 provoque le retour en force du Sade populaire. Face à cette marée de romans à sensation, de films aguicheurs ou pornographiques et de bandes dessinées bon marché, le théâtre sadien naît véritablement et s'inscrit comme l'un des lieux où Sade doit trouver un autre visage, plus humain et moins commercial.

***

Dans ce dossier biparti, nous proposons d'abord quatre articles qui traitent du théâtre de Sade et de la théâtralité qui sous-tend son œuvre. Pierre Frantz situe Sade dans son contexte littéraire et montre que si cet écrivain, pour qui le théâtre est avant tout une activité sociale, ne remet pas en question les genres traditionnels, c'est afin de mieux jouer avec l'admissible. Une analyse de deux pièces – *Le misanthrope par amour* et *Le capricieux* – révèle que deux thèmes typiquement sadiens, l'inceste et l'adultère, sont dramatisés de façon artificiellement ironique. Après cette exégèse littéraire, l'article de Thomas Wynn analyse la signification d'un bâtiment théâtral conçu par Sade lui-même. À la différence du théâtre intime et charnel que l'on trouve dans ses écrits obscènes, ce théâtre idéal est tellement vaste et coûteux qu'il ne peut exister que dans l'imagination. Il présente donc un modèle de l'individu dans le monde, pour qui la volupté imaginaire l'emporte sur les jouissances physiques. Mladen Kozul analyse une des pièces les plus originales et ambitieuses de Sade, *La ruse d'amour*. Caractérisé par des procédés d'emboîtement hérités du théâtre baroque, cet ouvrage révèle la structure profondément théâtrale du fantasme sadien, qui revient de façon bien plus déroutante dans *Les 120 journées de Sodome*. Dans le dernier article de cette section, John Phillips examine la dramatisation de la prose dans nombre d'écrits de Sade. Basant son analyse sur une lecture de Rousseau et de Derrida, Phillips montre que la présence et la plénitude du discours parlé s'avèrent particulièrement instables chez Sade, qui cherche à recréer par l'écriture un sentiment de permanence qui lui échappe même dans la langue orale.

Dans la seconde partie du dossier, trois articles sont consacrés aux différents visages/usages de Sade dans la création théâtrale au XX^e^ siècle. Le premier, par Caroline Garand, propose un panorama du marquis comme personnage de théâtre de 1921, année de son entrée sur scène au théâtre du Grand-Guignol, à aujourd'hui. En plus des œuvres souvent présentées et étudiées de Peter Weiss et Yukio Mishima, presque une trentaine de pièces sont recensées et mises en relation. Jean-Marie Apostolidès, pour sa part, analyse *L'exécution du testament du marquis de Sade*, performance de Jean Benoît. Cette étude de

l'événement singulier est aussi l'occasion d'explorer la place de Sade dans l'imaginaire surréaliste. Enfin, Hervé Guay, dans « Sade et Espace Libre », pose un regard sur la pratique provocatrice du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal en partant de leur production *Matines. Sade au petit déjeuner.* Plus qu'un acte isolé, la mise en scène du marquis et de son œuvre s'inscrit dans la lignée d'autres spectacles qui avaient en commun avec lui une prise de distance critique par rapport aux discours révolutionnaires.

Notes

1. *Justine ou les malheurs de la vertu,* dans Sade (1990-1998, t. I : 255).
2. Témoignage du baron Jean-Hippolyte de Colins, dans Sade (1970a : 123).
3. *Charenton en 1810,* reproduit dans Pope-Hennessy (1951 : 257).
4. « *Weep with me over a shattered idol!* »

Bibliographie

BONMARIAGE, Sylvain (1927), *Seconde vie du marquis de Sade*, Lille, Mercure de Flandre.

COURCHAMPS, Maurice Cousin, comte de (1873), *Souvenirs de la marquise de Créquy. 1710 à 1803*, Paris, Garnier Frères. (La première édition, de 1834-1835, est attribuée à Pierre-Marie-Jean Cousin de Courchamps.)

DANGEVILLE, Sylvie (1999), *Le théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

DELON, Michel (1983), « Sade thermidorien », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade : écrire la crise*, Paris, P. Belfond, p. 99-117.

GUYAUX, André (1979), « Théâtre de Sade », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 31, p. 47-48.

LE BRUN, Annie (1989), *Sade, aller et détours*, Paris, Plon.

LELY, Gilbert (1989), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France.

POPE-HENNESSY, James (1951), *Monckton Milnes. The Flight of Youth. 1851-1885*, Londres, Constable.

RODMELL, Graham E. (1990), *French Drama of the Revolutionary Years*, Londres, Routledge.

SADE, Donatien Alphonse François de (1970a), *Journal inédit*, éd. Georges Daumas, Paris, Gallimard.

SADE, Donatien Alphonse François de (1970b), *Théâtre*, éd. Jean-Jacques Brochier, Paris, J.-J. Pauvert, 4 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1986-1991), *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 15 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1990-1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, t. I.

SADE, Donatien Alphonse François de (1995), *Voyage d'Italie*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard, 2 t.

Chronologie des pièces de théâtre de Sade

Cette brève chronologie du théâtre de Sade est basée sur la correspondance du marquis, le catalogue raisonné et les manuscrits. Elle doit beaucoup aux travaux de recherche de Sylvie Dangeville.

Le philosophe soi-disant
Écrite entre 1758 et 1769 : comédie en un acte en prose. Jamais présentée.

Le mariage du siècle
Écrite en 1772 : drame en cinq actes en prose; ébauche fragmentaire contenant quelques dialogues développés. Jamais présentée.

L'égarement de l'infortune
Aussi connue sous le titre *Le criminel par vertu*. Possiblement écrite en 1772, certainement avant 1788, et corrigée en août 1808 : drame en trois actes en prose. Jamais présentée.

Les antiquaires
Possiblement écrite en 1776, et corrigée en août 1808 : comédie en un acte en prose. Jamais présentée.

Les jumelles ou le choix difficile
Aussi connue sous le titre *Les deux jumelles*. Version initiale écrite à la fin de 1780 et au début de 1781, décrite dans le catalogue raisonné (octobre 1788) comme une comédie en un acte en alexandrins. Le manuscrit existant présente la pièce en deux actes. Jamais présentée.

Le capricieux
Aussi connue sous les titres *Le métamiste ou l'homme changeant ou l'inconstant ou l'homme inégal*. Écrite entre la fin de 1780 et le début de 1781, corrigée en juin 1811 : comédie en cinq actes en alexandrins. Jamais présentée.

Henriette et Saint-Clair ou la force du sang
Figure dans le catalogue raisonné sous le titre *Henriette, ou la voix de la nature*, drame en trois actes; dans une lettre à des directeurs de théâtre de province envoyée en 1797 ou 1798, la pièce est intitulée *Henriette et Sainville, ou la voix de la nature*, un drame en cinq actes en prose. Sa première version date probablement de 1781 et a été modifiée en 1788 ou 1789. Jamais présentée.

Sophie et Desfrancs
Aussi connue sous le titre *Le misanthrope par amour*. Écrite au début de 1782 : comédie en cinq actes en vers libres. Jamais présentée.

Le boudoir
Aussi connue sous les titres *Le mari crédule ou la folle épreuve*, *L'école des jaloux* et *Le jaloux corrigé ou l'école des coquettes*. Version initiale écrite en 1783, corrigée en avril 1808 : comédie en un acte en vers libres. Mise en scène pour la première fois par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris en mars 1995.

Le prévaricateur
Aussi connue sous le titre *La double épreuve* et, après la Révolution, sous le titre *Le prévaricateur ou le magistrat du temps passé*. Version initiale écrite en 1783 : comédie en cinq actes en alexandrins. Jamais présentée.

Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais
Aussi connue sous le titre *Jeanne Laisné ou les héroïnes de Beauvais*. Écrite en 1783 : tragédie en cinq actes en alexandrins. Jamais présentée.

Tancrède
Version initiale vers février 1784, améliorée au début des années 1800 : scène lyrique en un acte en alexandrins. Jamais présentée.

Oxtiern ou les dangers du libertinage
Écrite au début de 1791 : drame en trois actes en prose. Produite pour la première fois sous le titre *Le comte Oxtiern ou les effets du libertinage* le 22 octobre 1791 au Théâtre Molière, où elle a été présentée une seconde fois le 4 novembre 1791; aussi présentée le 13 décembre 1799 au théâtre de la Société dramatique à Versailles, alors que Sade lui-même jouait le rôle de Fabrice. Publiée par Blaizot la même année.

Franchise et trahison
Possiblement écrite pendant la période révolutionnaire, et certainement corrigée en août 1808 : drame en trois actes en prose. Jamais présentée.

La ruse d'amour ou les six spectacles et *L'union des arts ou la ruse d'amour*
Première version de *La ruse d'amour* écrite en 1783 : pièce épisodique composée d'actes indépendants, comprenant : *Euphémie de Melun* (tragédie en alexandrins); *Le suborneur*, aussi connu sous les titres *L'homme immoral* et *Le faux ami* (comédie en décasyllabes); *Cléontine ou la fille malheureuse* (drame en prose); *Azélis ou la coquette punie* (comédie-féerie en vers libres); *La tour enchantée*, aussi connue sous le titre *La tour mystérieuse* (opéra comique en prose et vers); et un ballet-pantomime. *Le suborneur* a été présenté en partie au Théâtre-Italien le 5 mars 1791. Aucun autre épisode n'a été présenté et l'œuvre, dans sa forme originale, n'existe plus. Il existe un manuscrit de *L'union des arts* datant de 1810 : il comprend *Euphémie de Melun*, *Le suborneur*, *Azélis ou la coquette punie* et un ballet-pantomime.

Fanni ou les effets du désespoir
La lettre aux directeurs de théâtre de province annonce l'épisode de « Cléontine » dans *La ruse d'amour ou les six spectacles*; il a possiblement été adapté sous le titre *Fanni* en 1790-1791 lorsqu'il est devenu un drame en trois actes en prose. Jamais présenté. Le manuscrit est daté de 1790.

La fête de l'amitié et *L'hommage de la reconnaissance*
Probablement écrite entre 1810 et 1812 à Charenton, *La fête de l'amitié* est un vaudeville mêlé de vers, qui contient *L'hommage de la reconnaissance*, morceau en un acte en vers et en prose. Pièce présentée à l'Hospice de Charenton à la même époque.

Pierre Frantz
Université de Paris IV-La Sorbonne

Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre

L'étrangeté paradoxale du théâtre de Sade n'a sans doute pas fini d'intriguer ses lecteurs : un théâtre si normal, si conformiste que l'on n'y reconnaît pas l'auteur des *120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, un théâtre si maladroit que Jean-Jacques Brochier lui trouve « un côté enfantin, pour ne pas dire infantile » (Sade, 1970, t. I : 26). La déception est telle que n'eût été la réputation sulfureuse de l'auteur, ce théâtre aurait continué à dormir non pas sur les rayons des bibliothèques, mais dans la poussière des boîtes d'archives, car son édition doit tout à la valeur des romans. Quelques articles et deux thèses lui ont cependant été consacrés au cours de la dernière décennie (Dangeville, 1999; Wynn, 2007). Paradoxalement, l'écrivain Sade et son œuvre avouable, celle dont il attendait l'argent et la consécration, ont connu le plus total échec alors que l'écriture clandestine est devenue, deux siècles plus tard, l'œuvre qu'on sait. On n'essaiera pas ici de peser les jugements qui ont frappé le théâtre de Sade, pas plus que d'entreprendre une réhabilitation bien hasardeuse, mais simplement d'observer, en partant de quelques exemples, le travail dramaturgique de Sade sur un point bien particulier, à savoir le maniement du genre. Car c'est autour du genre que se nouent les fils des relations entre l'écrivain et son public ou son lectorat, entre l'écriture et la société.

La passion de Sade pour le théâtre, on l'a souvent noté, accompagne toute sa vie. Elle s'explique par un désir de sociabilité, qui contribue à faire de Sade un homme de son temps et de son milieu, et par toutes les fantaisies libertines qu'on associait alors, à juste titre, au monde des théâtres et à ses coulisses, aux acteurs et aux actrices. Le théâtre est intimement

lié à l'éducation d'un jeune noble du XVIII[e] siècle. Chantal Thomas a eu raison d'insister sur cet aspect (1994 : 210). Le théâtre comme forme de poésie, bien sûr, mais aussi comme pratique : avant d'être un spectateur de théâtre, Sade est un lecteur et un acteur. Comme tous ceux de son milieu, il joue en société, en toutes sortes d'occasions, des pièces écrites par lui ou par d'autres. Ce goût et ce divertissement, il les pousse fort loin, à La Coste (maintenant Lacoste) en 1765, puis en 1771, au grand dam de sa belle-mère, qui s'inquiète vivement de ce penchant furieux. Comme il le fait toujours, Sade pousse à leur limite les jeux autorisés par la bonne société. Le théâtre de société, il le pratique sagement au château d'Évry, où il joue *Le retour imprévu* de Regnard et *L'avocat Pathelin* de Brueys et Palaprat[1] (Lely, 1965 : 86), puis follement à La Coste, avec une courtisane, la Beauvoisin, et à des soirées auxquelles il convie la noblesse locale, en présence de son oncle l'abbé. En 1772, il mêle sa femme et sa belle-sœur à des comédiens professionnels pour des divertissements ruineux qui provoquent la colère de la présidente de Montreuil. Bref, le théâtre de société permet à la bonne société et à son envers si désirable, la prostitution, de se côtoyer. Le théâtre est, dans la vie de Sade, le lieu de ce jeu. Ces circonstances bien connues éclairent l'expérience du théâtre de Sade. Cette expérience est le moment d'activation d'une psychomachie puissante où se rencontrent réellement les figures de la société et celles qui naissent du désir du joueur. Sade est acteur, régisseur et directeur de spectacle, rôles qui sont indissociables de son écriture pour le théâtre. Lorsque l'exercice de ces différents rôles lui est impossible, pendant ses années de détention, le souvenir, la lecture des parutions récentes et l'écriture offrent à ce jeu le supplément le plus innocent. C'est, à mon sens, la position du joueur qui commande la manière dont le marquis se saisit des éléments génériques du théâtre. Il faut comprendre ce terme aussi bien dans le sens d'*acteur* que de manipulateur de poupées ou de marionnettes. C'est cette position de joueur, avec tout ce qui s'y rattache, qui explique le théâtre de Charenton et sa fonction thérapeutique.

Sade se saisit des instruments dramatiques que la tradition lui a légués, ceux qui lui viennent d'une culture partagée avec sa génération; au premier chef, des genres, qui instruisent toute relation avec le public de théâtre et autour desquels se jouent, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, les tensions entre tradition et innovation. Aussi bien du point de vue théorique et critique que du point de vue de l'écriture, c'est bien autour du genre que s'affirme, depuis Voltaire, La Chaussée et Diderot, l'originalité du poète dramatique. L'écriture sadienne n'échappe pas à ces jeux de la liberté et de la contrainte, de la tradition et de la mode. Sans développer, à la différence de Diderot ou de Beaumarchais, le moindre projet construit de réforme théâtrale, sans se soucier d'élaborer une poétique ou une esthétique nouvelle, sans non plus se donner la moindre règle de cohérence, il reprend des modèles qui ont fait leurs preuves et les assemble avec des configurations nouvelles, légitimées par la mode ou consacrées par le succès public. La comédie, par exemple, lui offre des modèles multiples, diversement codés, susceptibles d'offrir des

combinaisons variées. Sade en écrit à toutes les époques de sa vie, du *Philosophe soi-disant* aux *Antiquaires*. Noble comédie, en vers, en cinq actes, dans la tradition de Molière, « petites pièces » dans le genre de ce qu'on appellera « levers de rideau », divertissements de société ou simples pochades, le genre avait échappé en partie aux règles strictes de l'aristotélisme, mais pas aux velléités diverses de mise en ordre académique, pas plus du reste qu'aux dispositions juridiques nées du régime du privilège. Chaque sous-genre de la comédie correspond en effet, jusqu'en 1791, à un circuit théâtral spécifique. Alors que la comédie en cinq actes et en vers est réservée à la Comédie-Française, les Italiens présentent des pièces en trois actes et les boulevards se contentent du reste.

Sade exploite ces possibilités différentes, ce qui traduit, chez un auteur de son temps, des stratégies ou des rêves stratégiques, différents les uns des autres. *Le boudoir*, *Le philosophe soi-disant* et *Les antiquaires* sont de « petites pièces », l'une en vers libres, les autres en prose; *Les jumelles* dure deux actes et est écrit en vers; *Le misanthrope par amour* est en cinq actes et en vers libres, « avec des entractes en action »; *Le capricieux*, que son auteur destinait au Théâtre Français, et *Le prévaricateur*, proposé en 1791 aux théâtres les plus élégants, sont en cinq actes et en vers, de classiques alexandrins. En plus d'un opéra-comique, Sade écrit des drames en cinq actes, comme *Henriette et Saint-Clair ou la force du sang*, des drames en trois actes comme *Fanny ou les effets du désespoir*, *L'égarement de l'infortune*, *Franchise et trahison* et *Oxtiern*. Ce genre « philosophique » était relativement nouveau et offrait des possibilités d'écriture qui correspondaient probablement d'assez près au goût du romancier, comme le montre l'exemple d'*Oxtiern*, adapté d'une des nouvelles des *Crimes de l'amour*. Quant à sa tragédie de *Jeanne Laisné*, tout indique les espoirs de reconnaissance sociale que Sade mettait en elle, comme les lettres adressées aux comédiens et au directeur du théâtre de la rue de Richelieu. Il a ainsi exploré toutes les possibilités génériques pour rencontrer un théâtre et un public. Mais dans quel sens développe-t-il cette exploration?

Prenons d'abord le cas de la comédie. Celui qui tenterait de réunir des comédies de Sade dans des catégories ou dans ces sous-genres que la critique a proposés comme « comédies d'intrigue », « comédies de caractère » ou « comédie de mœurs », serait très vite dans l'embarras. Les comédies mêmes qui annoncent par leur titre de tels rapprochements sont en réalité bien difficiles à classer. *Le misanthrope par amour* ou *Le capricieux* semblent bien relever de la comédie de caractère. Sade se réclame souvent de Molière auquel il emprunte ouvertement des références, obtenant ainsi des effets intertextuels ou métathéâtraux. Son *Prévaricateur* rappelle *Tartuffe*, tout autant que l'intervention de l'Exempt (Acte V, scène VI) dans *Le misanthrope par amour*, et c'est un effet aussi délibéré que la référence au *Misanthrope*. Mais le « héros » de cette pièce ne correspond vraiment pas à la définition propre à son « caractère ». Desfrancs n'a rien d'un misanthrope. « Ce

caractère et farouche et sauvage,/ Fruit de troubles secrets et de mortels ennuis » (Acte III, scène III) n'est en rien défini par un quelconque dégoût de la société ou de l'humanité. Admettons la définition de Chamfort, qui l'applique d'abord aux héros tragiques, avant de la développer en fonction de la comédie :

> Le caractère, dans les personnages qu'un poète dramatique introduit sur la scène, est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions : par exemple, l'ambition dans César, la jalousie, dans Hermione, la vengeance dans Atrée [...] (Chamfort, 1776, t. I : 201).

La construction du personnage sur la base de cette passion dominante doit être visible dans la pièce. Envisageant l'exemple du *Misanthrope*, Chamfort souligne que « tous les caractères qui environnent le Misanthrope et tout ce qui arrive dans l'action, se rapporte à lui [*sic*]; c'est le seul art qu'on pouvait employer dans une telle pièce » (p. 216). Rien de tel dans *Le misanthrope par amour*. Si Desfrancs s'est retiré dans un « ermitage », c'est certes à cause de l'amour qu'il éprouve pour celle qu'il croit sa fille, à cause de ses malheurs passés. Mais il n'est nullement devenu misanthrope et les caractères secondaires qui l'environnent ne forment en rien avec lui le contraste comique qui nous amuse tant chez Molière. À ceux qui voudraient le chicaner sur titre, Sade répond par avance en soulignant tous les traits qui pourraient conduire son héros à s'éloigner de l'humanité, mais il concède qu'il ne peut s'établir aucune comparaison entre les défauts d'Alceste et ceux de son héros, Desfrancs : « le premier est misanthrope par caractère, l'autre l'est par circonstance » (Sade, 1970, t. IV : 21). On ne saurait mieux dire. C'est un de ces héros de roman comme on en rencontre dans les drames. En l'absence de tout élément vraiment comique (seule une scène de paysans, baragouinant leur patois, au début du cinquième acte, est censée nous faire rire), la dénomination de *comédie* correspond, du reste, plutôt au genre non marqué qu'est le drame. Dans une note, intitulée « Caractère des rôles et des costumes », Sade donne à la notion de caractère une signification générale :

> On prévient que le rôle de Desfrancs est d'une difficulté qu'il n'a pas toujours été possible d'aplanir par des notes; l'intelligence de l'acteur peut seule saisir les nuances; il doit sentir que le personnage qu'il représente est presque toujours dans l'état violent que causent à l'âme les combats perpétuels de l'amour et de la vertu, de la passion la plus extrême et du devoir le plus rigoureux dont la voix toujours supérieure modère en lui les impressions criminelles, mais ces impressions violentes se manifestent souvent malgré lui; si l'on ne les voit pas, il n'a pas entendu son rôle; s'il le montre trop, la pièce est contre les mœurs : qu'il garde donc ce milieu difficile; que perpétuellement agité d'un sentiment sombre et terrible qu'il n'ose s'avouer à lui même, qu'il contraint, qu'il maîtrise, qui lui échappe sans cesse, on ne voie néanmoins en lui que l'homme sage et vertueux et si, par cette conduite pleine d'art, il a pu se garantir des écueils dont le personnage est rempli, peut-être alors pourra-t-il se flatter sans prétentions d'avoir réussi au rôle le moins aisé qu'il y ait dans le haut comique (t. IV : 222-223).

On l'a compris : le caractère s'est dissous dans le personnage et celui-ci dans le rôle. C'est la perspective du jeu qui domine et le caractère, loin de s'accuser, s'efface dans la perspective psychologique du jeu nuancé (« ce milieu difficile ») rêvé par Sade. Son Desfrancs est plutôt un Dorval qu'un Alceste. L'insistance de l'auteur sur la manière d'interpréter ce rôle de Desfrancs est révélatrice. On y lit à peu près exactement son désir de théâtre, son désir au théâtre. On y surprend, au détour des phrases, le fantasme du joueur. Le rôle, tel qu'il est écrit, engage un acteur virtuel que Sade veut intelligent et sensible. Les sensations sont toutes violentes, antagonistes. Elles correspondent à la conscience des passions et de leurs conflits : non pas une conscience réflexive ou dominatrice, mais celle qui se livre dans la sensation, dans « les impressions criminelles » tout comme dans les impressions laissées par la morale naturelle dont il entend en lui la voix. L'intelligence de l'acteur, l'*entente* qu'il a de son rôle, consiste dans un savoir sur soi : il doit faire le calcul exact de ce qu'il doit montrer et de ce qu'il doit dissimuler. Dans le cas de Desfrancs, il doit laisser entrevoir l'amour de la vertu, mais aussi laisser deviner la pulsion criminelle, le « sentiment sombre et terrible qu'il n'ose s'avouer à lui-même ». L'acteur doit avoir cette conduite pleine d'art qui fait de lui un libertin. Les contours de l'acteur et ceux du personnage coïncident si bien que l'acteur doit éprouver ce qu'éprouve le personnage, pour le montrer et le cacher, exactement comme le fait le personnage. On est proche de Diderot plus qu'il n'y paraît. Sans doute, la sensibilité du comédien aux passions du personnage est-elle apparemment éloignée de la conception de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien,* mais elle est alors proche de celle du Diderot des *Entretiens sur le fils naturel.* Inversement, l'insistance sur l'intelligence et la maîtrise va dans la direction du *Paradoxe.* Mais c'est le fantasme libertin qui associe la maîtrise des apparences et le dérèglement des passions qui rapproche Sade de l'auteur du *Paradoxe*[2]. C'est bien ce fantasme qui engage l'écrivain dans son théâtre : celui de dissimuler et de laisser deviner ce qu'il éprouve; celui d'engager par l'imagination et le fantasme son corps dans un personnage. On ne saurait alors s'étonner que la passion de ce pâle « misanthrope par amour » soit l'inceste.

Voyons maintenant *Le capricieux.* Sade l'avait d'abord dénommé *L'homme inégal* puis *Le métamiste.* Soucieux de porter à la scène des caractères nouveaux et de renouveler ainsi le théâtre comique, l'auteur s'attache à différencier soigneusement son caractère de celui de *L'inconstant* de Collin d'Harleville (1784) et de *L'irrésolu* de Destouches (1713). Il s'est heurté d'emblée, dit-il, à la difficulté de nommer un caractère nouveau.

> Comment faire pourtant? Avoir recours à des composés grecs, on y avait pensé mais comment les construire? Comment nommer dans cette langue *celui qui veut et ne veut plus, celui qui désire tant et ne se soucie de rien.* Il est impossible de former aucun terme collectif de deux contraires parce qu'il ne serait plus distinct à l'entendement (Sade, 1970, t. III : 327).

Sade, qui reconnaît en citant Marmontel « qu'un caractère inégal et discordant ne pouvait jamais attacher » (p. 336) ne s'accorde pas une facilité en concevant ainsi un caractère dont la définition échappe à la langue elle-même et qu'il ne dénomme « capricieux » que par défaut. Son marquis de Fonrose est sans aucun doute conçu comme un caractère. Mais c'est ce caractère même qui empêche que l'on cerne complètement le sujet de désirs successifs et contradictoires. Sade le mine, le sape en empêchant toute illusion d'un personnage stable.

> Femme et maison, Monsieur, sitôt qu'on les a,
> Et qu'à profusion on dépense pour elles,
> Cessent bientôt de nous paraître belles.
> La pleine jouissance énerve les désirs,
> C'est, vous le savez bien, le tombeau des plaisirs (p. 432).

L'instabilité dans le désir renvoie discrètement à celle de Don Juan, relue dans la perspective d'une esthétique rococo. La poésie de l'onomastique sadienne renvoie du reste à l'esthétique du début du siècle plutôt qu'aux sévérités du néoclassicisme. Les noms du marquis de Fonrose et de Saint-Fard suggèrent les déguisements et les artifices du théâtre comme le font du reste nombre d'autres, dans le théâtre (Attalide, Azélis et Roséide) comme dans *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* (Zelmire, Hébé, Rosette, Mimi, Zéphire, Zélamir, Narcisse, Céladon et Hyacinthe). Il range avec humour son prévaricateur dans la catégorie des scélérats « couleur de rose[3] ». La dérive imprimée au caractère l'éloigne du drame et le rapproche des fantoches charmants des comédies de Favart et de Pannard, ou des héros légers du roman libertin. Le capricieux est à certains égards le personnage théâtral le plus proche des héros romanesques sadiens, dont il révèle la force entropique. L'engagement du désir conduit à une dispersion heureuse dans les mots et la langue. Le caractère classique offre un accès à un investissement dans l'écriture qui le dépasse. Il est un élément d'un rituel d'entrée dans les mots, au même titre que les personnages des romans sadiens. Comme une poupée votive ou une marionnette, il permet à une voix de se faire entendre, mais ce n'est pas la sienne.

S'il va ainsi, quand il lui plaît, contre la mode, Sade est tout à fait conscient des directions imprimées au théâtre par Diderot et Beaumarchais. Dans cette même préface du *Capricieux*, il perçoit exactement la difficulté à laquelle s'était heurté Beaumarchais lorsqu'il avait voulu s'inspirer du roman *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson, tout particulièrement dans *Eugénie* (1767). Si l'on construit un personnage de théâtre sur le modèle du roman, on a besoin de temps :

> Il faudrait un temps beaucoup plus long que les vingt-quatre heures prescrites par la règle pour développer un caractère aussi étendu que celui-ci; il a fallu resserrer, rapetisser, rapprocher le point de vue de l'optique. C'est l'histoire de

> tous les caractères présentés par les crayons de l'auteur dramatique, et ce qui fait que tous perdent et ne sont pas à beaucoup près aussi saillants qu'ils pourraient l'être sous les nuances étendues du romancier; tout gêne l'un, tout sert l'autre : quelle différence de travail! Qu'on essaie un Lovelace au théâtre, on ne fera jamais qu'un Milord Clarendon, une esquisse charmante sans contredit, mais la plume de Beaumarchais aurait-elle jamais pu malgré toute sa magie rendre en vingt-quatre [*sic*] Eugénie aussi intéressante que Clarisse et Milord Clarendon aussi scélérat que Lovelace? C'est une entrave terrible que ces vingt-quatre heures (p. 334-335).

La solution, pour Beaumarchais, sera la trilogie qui lui permet de donner aux personnages cette résonance que donne le roman ou, dans la tragédie, le mythe. Cette réflexion ne conduit pas Sade pour autant à une remise en cause des règles. Il se contente d'en jouer de la même façon que la plupart des auteurs dramatiques parmi ses contemporains. Il reste donc à l'intérieur du cadre préalable des règles et des genres, se contentant d'en déplacer les mécanismes.

Des innovations diderotiennes, Sade ne retient que ce qui est à son usage. Diderot propose de substituer, dans le théâtre nouveau, les « conditions » et les « relations » aux traditionnels caractères. *Le prévaricateur*, sous-titré *Un magistrat du temps passé*, pourrait bien s'apparenter par certains aspects à la dramaturgie nouvelle des conditions. Mais il aurait fallu pour cela que la satire visât l'ensemble de la catégorie sociale des magistrats et en montrât les devoirs et les problèmes. Et sans doute le lecteur peut-il deviner les résonances de ce personnage de roman, aussi bien avec la vie de Sade qu'avec les personnages de ses romans. Lorsque l'auteur espère mettre à profit la Révolution et faire jouer sa pièce, il se défend pourtant soigneusement d'avoir ainsi voulu s'en prendre « au corps entier de l'ancienne magistrature » ou « à toute la respectable magistrature ancienne et moderne » (t. IV : 274). Il n'y a, bien sûr, dans cette dénégation aucune originalité et l'on sait avec quel feint dégoût les hommes de lettres du XVIII[e] siècle parlent d'une satire qui pourrait viser juste, atteindre des personnes ou des états au lieu de désigner abstraitement des comportements des ridicules ou des défauts moraux. La dimension sociale du personnage de Philoquet n'en est pas moins estompée. Sade en fait en effet un petit-maître de la tradition comique; petit-maître scélérat, accessoirement magistrat corrompu. Un « scélérat couleur de rose », c'est-à-dire un scélérat dangereux mais dérisoire, aux couleurs atténuées, compatible, pense l'auteur, avec ces normes sociales auxquelles se ramènent les bienséances, conçues plus d'un siècle auparavant dans un esprit bien différent. Ainsi le veut la loi du genre à laquelle restent soumis ces personnages comiques. Sade compose-t-il ses drames en substituant aux caractères des conditions? Non sans doute, mais ce sont bien les relations qui sont au centre de sa dramaturgie. Du moins plus nettement dans le drame que dans la comédie, mais les limites des deux genres restent floues : *Le misanthrope par amour*, qui se donne comme comédie, est bien proche de *Henriette et Saint-Clair* annoncé comme *drame*. Du reste le drame, comme genre, ne se définit pas avec la netteté de la

comédie ou de la tragédie. Sade se réfère le plus souvent à la comédie nouvelle, romanesque, celle de Destouches et de La Chaussée, et l'intitulé générique de « drame » est plutôt significatif d'une liberté qu'il se donne et d'une référence publique à un genre qui est resté à la mode, notamment auprès du public de province et auprès des publics de la période révolutionnaire. La définition du personnage comme « relation », l'exemple de *Henriette et Saint-Clair* le montre bien, permet d'attirer l'*intérêt* sur les fonctions qu'il remplit.

En effet, les caractères comme les relations sont « en action » dans la fable et dans l'intrigue. Sur ce point aussi, Sade joue avec les stéréotypes génériques. Le moins qu'on puisse dire est qu'il ne compose pas à rebours comme, dit-on, faisait Corneille. Un dénouement heureux, de règle dans la comédie – et chez Sade dans le drame – vient achever chaque pièce. Conformisme étudié ou simplement appliqué? Sade s'interdit de déroger à cette règle. Mais comment y parvient-il? Parfois, ainsi dans *Le capricieux*, c'est au terme d'une intrigue si classique qu'elle paraît empruntée à mille autres comédies. Parfois, c'est au prix d'ahurissantes acrobaties qui frappent par leur totale invraisemblance. L'auteur se sent ici autant à l'aise avec la sacro-sainte vraisemblance classique que dans ses romans : après tout, la règle de vraisemblance ne permet pas des mesures aussi exactes que celle des trois unités et, au XVIII[e] siècle, on est plus à l'aise avec la vérité des romans qu'on ne l'était autour de 1660. Les dénouements sadiens interviennent donc parfois comme le réveil après un cauchemar. Au moment où Henriette et Saint-Clair, persuadés que leur passion est incestueuse, sont prêts à se suicider au fond d'un bois, un voyageur surgit et les en empêche. Dans l'heure qui suit, il va leur révéler qu'ils ne sont pas frère et sœur. C'est ainsi qu'*in extremis* une intervention providentielle réunit Sophie et Desfrancs qui étaient persuadés que leur amour était incestueux. Dans les deux cas, la Providence (qui masque bien peu un *deus ex machina*) empêche en même temps le véritable inceste de se produire, celui vers lequel se précipitaient les protagonistes en voulant l'éviter. On se retrouve dans un registre topique très fréquent au siècle des Lumières, registre commun du reste à la tragédie, au drame et à la comédie. Songeons simplement à *Œdipe* et à *Sémiramis* de Voltaire, ou au *Mariage de Figaro* et à *La mère coupable* de Beaumarchais. Tous ces incestes sont évités au dernier moment. L'intrigue sadienne joue donc sur les ressorts totalement usés. Est-ce à dire qu'ils le sont *ici*? Avec cette thématique, comme Sophie Marchand l'a remarqué dans un article qu'elle a consacré à la dramaturgie de l'inceste dans le théâtre de Sade, se trouve maintenue une « force informe » qui rend problématique le lien de l'ordre et de la nature (Marchand, 2006). « Ô nature! – dit le prévaricateur – Oui ta voix je le sens, peut n'être pas très sûre / Car pour ces êtres-là mon cœur ne me dit mot. » (t. IV : 374). Ces dénouements présentent un caractère si ouvertement artificiel que l'on pourrait les dire artificieux, en reprenant un mot sadien, celui que Chantal Thomas a choisi pour le titre de son chapitre sur le théâtre de Sade, « Bien artificieusement, la passion du théâtre ».

Il est difficile d'y voir autre chose qu'un sacrifice ironique à la convention des genres. Une invite à lire à rebours les intrigues comme des jeux de plaisir. L'inceste est un crime caressé longuement avant de tourner la page, une fantasmagorie avec laquelle on peut jouer jusqu'à l'incarnation avant le rappel infligé par la loi du genre. L'enfantillage dans le jeu des fantasmes appelle l'humour du lecteur à défaut de celui du spectateur. Sans doute aussi celui de l'auteur. Car un lecteur averti du marquis ne peut entendre autre chose dans une formule comme celle-ci, au dénouement de *Franchise et trahison* : « Ah! mon ami que n'ai-je une seconde fille à t'offrir : avec de pareils sentiments tu dois faire le bonheur de tout ce qui t'appartiendra » (t. I : 419). C'est bien un sourire qu'appellent l'adultère et l'inceste, non les foudres morales coutumières dans le drame bourgeois.

Le jeu avec le(s) genre(s) au théâtre offrit ainsi à Sade l'expérience d'une confrontation imaginaire entre désir et société, celle-là seule dont il pouvait se tirer, sinon victorieux, du moins indemne. Nul besoin de prendre le théâtre de Sade pour ce qu'il n'est pas, le chef-d'œuvre de son auteur. Il suffit d'y lire un jeu et une écriture expérimentale qui révèlent un criminel délicat qui joue avec les normes de la société, un pervers plein d'humour qui n'entend pas renoncer aux jeux sur les limites de ce que peuvent admettre les bienséances, celles du théâtre et celles de son milieu social. C'est aussi le rêve d'un acteur passionné par tout ce qui peut se tramer sur une scène et dans les coulisses avec des êtres de chair ou des êtres de papier.

Notes

1. On trouvera sur le théâtre de société beaucoup de renseignements dans le livre de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (2003) qui, curieusement, ne mentionne même pas le nom du marquis.
2. « C'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passage dans ses entrailles; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper [...]; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras » (Diderot, 1988 : 313).
3. Dans la préface de la pièce éponyme, Sade recommande au lecteur « qu'on étudie le personnage, qu'on examine avec soin, son pinceau et l'on verra [...] s'il est possible en un mot de faire un scélérat plus couleur de rose » (Sade, 1970, t. IV : 279).

Bibliographie

Chamfort, Sébastien, et Joseph de Laporte (1776), *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 3 t.

Dangeville, Sylvie (1999), *Le théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

Diderot, Denis (1988), *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier.

Lely, Gilbert (1965), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Pauvert.

Marchand, Sophie (2006), « Variations sur un "sentiment informe" : dramaturgie de l'inceste dans quelques drames de la seconde moitié du XVIII[e] siècle », *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 5 (mars), p. 123-142.

Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle (2003), *Le théâtre de société : un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion.

Sade, Donatien Alphonse François de (1970), *Théâtre*, éd. Jean-Jacques Brochier, Paris, J.-J. Pauvert, 4 t.

Thomas, Chantal (1994), *Sade*, Paris, Seuil.

Wynn, Thomas (2007), *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Fondation Voltaire/*SVEC*, vol. 2 (février).

Thomas Wynn
Université d'Exeter

Un théâtre démesuré et l'individu selon Sade

Pour mieux saisir la signification du théâtre de Sade, on devrait comprendre ce mot dans son sens le plus large. Il s'agit non seulement de ses 17 pièces dramatiques, mais aussi de « l'espace théâtral », c'est-à-dire un lieu physique concret et « un ensemble abstrait, celui de tous les signes réels ou virtuels de la représentation » (Ubersfeld, 1981 : 52). Même si l'on commence par concevoir un théâtre (le lieu théâtral) sous l'aspect strictement fonctionnel, comme une « sorte d'échafaud sur lequel on représente des tragédies, des comédies, des opéras et d'autres spectacles, et où l'on danse des ballets, etc. » (Académie Française, 1786, t. II : 600), on doit néanmoins reconnaître que cette structure n'est jamais neutre, qu'elle se prête à des interprétations symboliques. Étant donné la complexité structurelle et la richesse sémiotique d'un théâtre, il n'est guère surprenant que de nombreux écrivains aient trouvé dans ce bâtiment l'expression matérielle de systèmes politiques, religieux ou philosophiques. Construit en bois, briques ou béton, le théâtre illumine le contexte dont il émane; pour reprendre l'expression heureuse de Richard Schechner, un théâtre est la carte de sa culture (2003 : 179). Notre but est donc de sonder le théâtre sadien idéal afin de voir l'image que cette sorte de planétaire donne de l'individu dans le monde. Cela est l'inverse de la notion du « *theatrum mundi* » : il ne s'agit pas du monde conçu comme un théâtre, mais plutôt du théâtre conçu comme un monde.

À la suite des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (1686), dans lesquels le théâtre (ou plutôt l'Opéra) fonctionne comme métaphore de l'univers (Fontenelle, 1998 : 62-64), d'autres critiques et théoriciens ont insisté sur le fait que dans l'espace théâtral se réfléchissent les soucis culturels, les ambitions sociales, voire la mentalité de son créateur et de son public. Parmi les nombreux textes du XVIII[e] siècle qui témoignent d'un lien entre structure architecturale et structure politique, c'est peut-être la *Lettre à d'Alembert* (1758) qui réclame avec le plus d'insistance que la forme d'un théâtre fasse voir de façon concrète le système politique du jour. Sous la plume de Rousseau, un nouveau système politique nécessite une forme différente de représentation; chez un peuple libre et républicain, la fête en plein air remplacerait donc « ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction » (Rousseau, 1975 : 224). Quelques années plus tard, le chevalier de Chaumont effleure, sous le couvert de l'anonymat, une analyse sociopolitique de l'architecture théâtrale, sans pourtant bien la développer :

> Les gouvernements anciens, où les arts ont fleuri, étaient presque tous républicains; les assemblées des théâtres y étaient composées de plusieurs milliers de personnes. [...] Nos états modernes sont presque tous monarchiques, ou mêlés d'aristocratie. Les représentations théâtrales ont lieu dans tous les temps, et aux dépens des spectateurs. Il y a plusieurs théâtres dans les grandes villes. Nos assemblées doivent être par conséquent moins nombreuses que celles des anciens; ils n'avaient point de place particulière dans leurs jeux, si ce n'est celle des sénateurs à Rome. L'égalité était empreinte sur tous les établissements. Nos lois de fiefs, et nos grands égards pour les femmes, nous ont fait admettre des places de distinction; les riches se sont donné ensuite les mêmes privilèges (1769 : 29-30).

Selon ces deux écrivains, le lieu théâtral est lié à son contexte politique et social, symbolisant en miniature la position de l'individu par rapport au groupe et au pouvoir. Tandis que plusieurs critiques modernes (Apostolidès, 1985; Carlson, 1989) ont souligné la signification politique de l'ordonnance spatiale, Jean Duvignaud en offre une interprétation plus large. Tout comme l'architecte victorien Augustus Pugin, pour qui « les croyances et les manières d'un peuple se manifestent dans les édifices qu'ils construisent[1] » (1843 : 4), Duvignaud considère que la morphologie du théâtre découvre les attitudes profondes d'une société. Loin d'être l'unique ou le parfait symbole du monde, un théâtre peut néanmoins se lire comme un exemple concret entre autres d'une idéologie abstraite et générale. Ses propos sur le théâtre à l'italienne se révèlent particulièrement pertinents : « Le resserrement de cette scène n'est pas seulement technique : il met en cause la conception même du destin humain, l'image que l'on donne de l'homme dans un monde » (Duvignaud, 1965 : 328). Que signifie donc le théâtre sadien, un lieu non circonscrit mais immense? Comment le théâtre fonctionne-t-il comme symbole du cosmos? Et comment élucide-t-il le statut de l'individu, selon le marquis?

Le lieu théâtral tel qu'il apparaît dans les romans érotiques de Sade se caractérise par la petitesse, la proximité et l'intimité; le théâtre sadique par excellence se trouve chez le millionnaire Mondor dans l'*Histoire de Juliette* où acteur lascif et spectateur libidineux ne sont plus bien distingués l'un de l'autre. Caractérisé par la grandeur, le modèle théâtral dans les textes avouables du marquis s'oppose à cette espèce de théâtre de société pervers. Dans son *Voyage d'Italie*, la grandeur l'emporte sur la finesse quand Sade décrit le théâtre de San Carlo comme « vraiment noble et magnifique, quoique sans goût » (Sade, 1995b, t. I : 182). Le théâtre, à Tamoé dans *Aline et Valcour,* est « vaste, artistement distribué », et « la salle contenait près de deux mille personnes[2] » (Sade, 1990-1998, t. I : 689). Et dans la pièce épisodique *L'union des arts*, le jeune Vercueil, déguisé en comédien afin d'obtenir en mariage Émilie dont le père « est passionné pour l'art théâtral », insiste sur l'excès matériel d'un théâtre conforme à ses besoins scéniques : « J'ai des changements, des machines, des chars, des temples, des palais, des bombes, du canon, des orages, des montagnes, des déserts, j'ai besoin de beaucoup d'emplacement pour cela » (Sade, 1986-1991, t. XIV : 95). Ce qui semble au premier abord une hyperbole comique trouve sa concrétisation lorsque le héros met en scène un bombardement militaire, une tempête violente et la métamorphose d'une île déserte en salon superbe. Le théâtre de Sade se caractérise par son excès, soit d'ordre visuel (les entractes de *Sophie et Desfrancs* permettent au spectateur de ne pas « ignorer une minute aucun mouvement des différents personnages qui lui sont offerts pendant les deux heures où l'on les place sous ses yeux » [t. XIV : 345]), soit d'ordre matériel (la Comédie-Française dit que la tragédie *Jeanne Laisné* « serait inexécutable aux Français : nous ne concevons pas comment on pourrait venir à bout de faire tomber des bombes au milieu des figurantes qui représentaient les femmes de Beauvais » [t. XV : 520]). Ce caractère souvent excessif est, comme le remarque justement Chantal Thomas, fondamental à la dramaturgie sadienne :

> Quels que soient les moyens dont il dispose, Sade n'a jamais à l'esprit un théâtre pauvre. Le minimalisme ne l'a jamais tenté. Son désir d'écrire pour le théâtre est lié à la mise en place de grands appareils visuels, où les décors, les éclairages, l'espace scénique ont un rôle décisif (Thomas, 1994 : 214).

Il est vrai que, tout au long de sa vie, Sade s'est intéressé vivement à l'architecture théâtrale et aux conditions matérielles de production. Voyageur dans les Pays-Bas et en Italie, il jeta un coup d'œil attentif (et même un peu chauvin) sur les théâtres à Bruxelles, Amsterdam, Florence, Rome et Naples; prisonnier à Vincennes, il demanda à plusieurs reprises en 1783 à sa femme de lui envoyer les plans de la nouvelle salle des Italiens à Paris (Sade, 1980 : 132; Sade, 1997 : 357)[3]. Au début des années 1770, il entreprit les rénovations de la salle de spectacle au château de Lacoste, provoquant ainsi le déplaisir de son oncle, qui écrivit à l'avocat Fage : « Je pense comme vous sur la passion de mon neveu pour la comédie qui, comme vous voyez, est poussée à l'extrême et l'aurait ruiné si elle durait. [...] Je vois avec

plaisir [...] la difficulté de trouver de l'argent pour fournir à ces dépenses » (Sade, 1986-1991, t. XV : 348-349). Ce que sa belle-mère, M^me^ de Montreuil, appelait dans une lettre à l'abbé de Sade datée du 29 mai 1772 « sa passion dominante, pour ne pas dire sa folie » lui coûtait très cher, et menaçait « d'écraser sa fortune, qu'il a déjà bien diminuée par toutes les extravagances possibles » (*ibid.*). Même lorsqu'il était incarcéré à l'hôpital de Charenton, il semble que Sade ait « fait venir à grands frais les costumes et les décorations de Paris[4] » pour embellir le théâtre dont il était directeur (Sade, 1970 : 121).

Toujours est-il, pourtant, que les moyens dont disposait Sade n'égalaient pas ses ambitions. Une belle preuve en est l'énorme théâtre dont parle l'architecte Reufflet-Delhumeau dans une lettre écrite le 19 juin 1782 (probablement à M^lle^ de Rousset, amie du marquis et de sa femme) à propos d'un plan que Sade lui avait confié. À notre connaissance, ce plan n'a pas été retrouvé. Les observations de Reufflet-Delhumeau ne font que confirmer le caractère excessif du théâtre idéal sadien :

> C'est une idée vaste, ingénieuse et bien conçue, qui ne peut que faire honneur à son auteur. [...] Il faudrait l'élévation générale, qui comprendrait une vue générale et de la grande salle de spectacles et des pavillons des Muses et de ceux des Allées sur une échelle de six lignes sur toise, ce qui ferait un dessin de six pieds de long, d'après ce que m'a donné la grandeur du terrain, calculée d'après les dimensions de deux cent quarante pieds pour le diamètre de la salle. [...] Une élévation en grand d'un des pavillons des Muses et de ceux des Allées, sans compter tous les plans et dessins pour servir l'étude avant de faire les dessins au net, ce qui comme vous savez est indispensable, surtout pour un projet qui mérite la plus grande attention d'après son immensité (Sade, 1986-1991, t. XV : 377-378).

Le XVIII^e^ siècle connut une vogue pour des théâtres monumentaux. Suivant le conseil de Voltaire, en 1748, voulant qu'un « théâtre construit selon les règles doit être très vaste » (Voltaire, 2003 : 158), de grands édifices furent construits par Soufflot à Lyon (1754), Moreau à Paris (1770) et Louis à Bordeaux (1780). Plus immense encore est ce théâtre sadien idéal dont la grandeur extrême mine la raison d'être, puisque le public y verrait et entendrait à peine l'acteur.

Chaumont constate que « l'emplacement des spectateurs est l'objet le plus important que doit se proposer un architecte dans la disposition des grandes salles », puisqu'il « faut que le spectateur entende distinctement l'acteur de toutes les places qui ne sont pas au nombre de celles qu'on appelle places de souffrance », et que « le spectateur voie clairement le théâtre » (Chaumont, 1769 : 56 et 12). Il note que la voix de l'acteur pénètre aisément à 12,2 mètres (40 pieds), tandis que Pierre Patte (historien d'architecture important de l'époque, lui-même architecte et urbaniste) remarque « qu'au-delà de 72 pieds [22 m], une voix ordinaire a de la peine à se faire entendre ». C'est pour cette raison que le public de

San Carlo « avait de la peine à distinguer toutes les voix », puisqu'il y avait « au-delà de 80 pieds [24,4 m] depuis le bord du théâtre jusqu'au dernier rang des loges qui sont en face[5] » (Patte, 1782 : 76). La vue et l'ouïe ont les mêmes limites, le spectateur ayant de la peine à discerner les expressions de l'acteur au-delà de 21 m (p. 27); sans l'aide de technologies sophistiquées, la réalité physique met donc des bornes à la grandeur d'une salle de théâtre :

> Une dimension de 13 ou 14 toises [23 ou 25 m] de diamètre sur un plan circulaire, ou de 13 ou 15 [23 ou 27 m] sur un plan elliptique, ou presque demi-circulaire, est l'étendue la plus vaste qu'on puisse donner à une grande salle ordinaire, où l'on veut pouvoir jouer la comédie, et donner des opéra[6] [*sic*] (Chaumont, 1769 : 34).

Quelle que soit la forme exacte de son théâtre, il est évident que Sade dépassa ces bornes en créant un édifice monumental, dont la salle atteint un diamètre de 73 mètres, et qui est par conséquent plus grand que « le plus magnifique de tous les théâtres modernes », le nouveau théâtre à Bordeaux, où « la figure de la salle ou du lieu destiné aux spectateurs est un cercle de près de 60 pieds de diamètre » (Patte, 1782 : 115). Il est difficile d'avoir une idée précise de la grandeur du théâtre de Sade par rapport aux autres théâtres contemporains, puisque la dimension le plus souvent utilisée à l'époque était celle de l'ouverture de l'avant-scène plutôt que le diamètre de la salle (qui varie, bien sûr, selon la forme elliptique, ovale, ou en fer à cheval). Pourtant, en 1777 André Roubo dressa une liste dans laquelle il donna les dimensions principales des théâtres modernes. Bien qu'il n'indique pas le diamètre de la salle, il en note la longueur et la largeur : le plus grand théâtre en Italie, celui de Parme, mesurait 35 sur 28 m; le théâtre San Carlo à Naples, 21 sur 24 m; le théâtre à Lyon (en 1756), 14 sur 13,9 m; et l'Opéra de Paris (en 1770), 17 sur 15,2 m (Roubo, 1777 : 37). Quoique tous ces chiffres ne donnent pas une idée exacte des dimensions du théâtre de Sade, ils nous permettent de hasarder l'hypothèse que ce bâtiment soit au moins deux fois plus grand que le théâtre de San Carlo, dont la grandeur, comme on l'a déjà remarqué, risquait de diminuer le plaisir du public. L'énormité de l'édifice sadien empêcherait donc que tous les spectateurs voient ou entendent clairement l'acteur éloigné.

Sade investit tant dans la matérialité que ce théâtre devient inefficace. Cet édifice démesuré n'est pas l'erreur d'un amateur naïf, tant s'en faut : Sade le créa en pleine conscience de ses actes, comme le montre une lettre qu'il écrivit à sa femme à la fin du mois d'août 1782 :

> Or j'affirme à l'univers entier que *l'idée* de mon plan est belle : n'ayez pas peur de m'en entendre jamais dire autant d'un de mes ouvrages. Je sais assez de l'architecture et j'ai assez étudié toutes les beautés de cet art en Italie, où j'ai passé tout mon temps rien qu'avec des gens de ce métier, pour décider si une

> *idée* est belle ou non, et je vous répète que mon *idée* est superbe, et *si sublime qu'elle est hors de toute exécution.* Il n'y aurait ni aucun État, ni aucun souverain en Europe assez riches pour la faire exécuter. Ainsi, ou votre dessinateur n'a pas dit ce que vous lui faites dire, ou c'est un sot de demander à être employé pour une exécution qu'il doit bien sentir *impossible.* Ce n'est donc qu'une jolie *chimère* – mais que j'aime, et dont je veux un jour orner mon cabinet (Sade, 1997 : 328; c'est nous qui soulignons).

Ce théâtre colossal offre au prisonnier du château de Vincennes une illusion de souveraineté qui lui permet de rivaliser avec les plus grands monarques. Comme la scène parisienne, ce théâtre imaginaire représente un espace (également inaccessible) où l'individu compromis pourrait se faire valoir : « Ce serait pour moi un grand plaisir sans doute de voir jouer mes ouvrages à Paris, et si je parvenais à réussir, la réputation d'esprit que je me procurerais ferait peut-être oublier les travers de ma jeunesse et me réhabiliterait dans un sens[7] » (Sade, 1986-1991, t. XV : 391). La matérialité du théâtre est pourtant si excessive et si chère, qu'il ne peut exister que comme une image, soit sur papier, soit dans l'imagination; le théâtre sadien est, au sens strict du mot, « idéal ». Pour reprendre la critique de Dorfeuille, du théâtre de la rue de Richelieu, lorsqu'il rejeta la comédie *Le capricieux* en octobre 1791 : « Vous avez plus cédé à l'abondance de vos idées qu'aux règles dramatiques » (p. 455). Que ce soit un édifice purement conceptuel à la Boullée[8] ne compromet aucunement son fantasme de puissance, puisque dans tout son œuvre, Sade reconnaît la valeur du domaine imaginaire où l'on peut se libérer des chaînes de la réalité quotidienne. Ce lien entre l'excès, l'imagination et l'individu souverain est fondamental à la pensée sadienne.

À première vue, cet accent mis sur l'imaginaire semble contredire l'un des principes essentiels au sadisme, le matérialisme. À partir du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1782), le concret semble prévaloir sur le conceptuel et le tangible sur l'abstrait chez cet auteur qui ne cesse de souligner l'importance du plaisir physique. Selon le moine scélérat Jérôme dans *La nouvelle Justine* : « Vous êtes un homme perdu, si vous vous amusez à la métaphysique » (Sade, 1990-1998, t. II : 716). Le matérialisme de Sade semble aussi avoir déterminé son esthétique dramatique. Il a écrit (peut-être au début de 1782) à l'abbé Amblé, son ancien précepteur :

> Je pense un peu comme M. de Buffon. Je n'aime et ne trouve que bon à l'amour que *la jouissance.* La métaphysique en est selon moi la chose la plus plate et la plus gigantesque, et je n'y suis plus quand il faut saupoudrer mes ouvrages comme l'exige l'art dramatique (Sade, 1986-1991, t. XV : 375).

Notre but n'est pas de contester cette déclaration en ce qui concerne les textes dramatiques du marquis (même si des pièces comme *Tancrède*, *Jeanne Laisné* et *L'union des arts*, par exemple, exigent une mise en scène spectaculaire); mais il est évident que le théâtre que dessina Reufflet-Delhumeau est immatériel ou, autrement dit, métaphysique. L'esthétique

sadienne en général se caractérise par cet investissement excessif dans le matériel (ou le vécu) qui éveille l'imagination. Selon la phrase piquante d'Annie Le Brun, il y a chez Sade « trop de réalité pour ne pas chavirer dans l'imaginaire » (1982 : 73). En décrivant l'excès sadien, Marcel Hénaff note que la certitude d'avoir tout dit sur la situation en question, de l'avoir saturée, « n'est jamais parfaitement donnée, un nouvel excès est toujours imaginable » (1978 : 73). Bien sûr, le libertin jouit d'un plaisir sensuel – « Ah! bouche délicieuse! quelle chaleur! elle vaut pour moi le plus joli des culs… » (*La philosophie dans le boudoir*, dans Sade, 1990-1998, t. III : 57) – mais son corps ne connaît qu'une partie infime des délices que lui fournit l'imagination. Le vécu et l'imaginaire ne s'opposent pas, ce sont plutôt deux points sur la gamme de plaisir érotique, dont celui-ci offre au libertin une satisfaction plus complète que celui-là. L'un n'exclut pas l'autre, puisque même au cours des ébats les plus charnels, la libertine M^me^ d'Esterval dans *La nouvelle Justine* évoque ce qui existe au-delà des bornes physiques : « Si tu savais où s'égare mon imagination, quand je suis dans le plaisir! ce qu'elle conçoit, ce qu'elle invente! Sois bien certaine, Justine, tout ce que tu me vois faire est bien au-dessous de ce que je voudrais » (Sade, 1990-1998, t. II : 832). Les fantasmes extrêmes du libertin se réalisent le plus efficacement dans l'imagination, comme Sade proteste dans sa « grande lettre » du 20 février 1781 : « Oui, je suis libertin, je l'avoue; j'ai conçu tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement pas » (Sade, 1997 : 229). Certes le libertin se crée des espaces privés comme au château de Silling ou au couvent de Sainte-Marie-des-Bois où, loin des lois et de la morale conventionnelles, il s'adonne aux plaisirs illicites, mais il ne peut échapper aux bornes de son propre corps corrompu; il ne faut pas oublier qu'un personnage comme l'impuissant Durcet dans *Les 120 journées de Sodome* est aussi libertin et criminel que le duc de Blangis, « doué d'un membre monstrueux et d'une force prodigieuse » (Sade, 1990-1998, t. I : 70). Selon Jérôme dans *La nouvelle Justine*, l'acte sexuel et criminel n'est donc qu'une représentation partielle et souvent frustrée d'un scénario qui s'accomplit ailleurs :

> Tout est au-dessous de mes pensées, et rien ne satisfait mes désirs. – Il y a des siècles que je suis au même point, dit Jérôme, et plus de vingt ans que je ne bande qu'à l'idée d'un crime supérieur à tout ce que l'homme peut faire dans le monde; et malheureusement je ne le trouve point : tout ce que nous faisons ici n'est que l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire (t. II : 625).

Que veut donc faire le libertin sadien pour qui « la vraie volupté ne gît que dans l'imagination » (t. II : 602)? M^me^ de Verneuil dans *La nouvelle Justine* explique qu'elle cherche un crime magnifique, et donc un plaisir intense, qui dépasse les limites de ce monde :

> C'est [la nature] que je voudrais pouvoir outrager; je voudrais déranger ses plans, contrecarrer sa marche, arrêter le cours des astres, bouleverser les globes

> qui flottent dans l'espace, détruire ce qui la sert, protéger ce qui la nuit, édifier ce qui l'irrite, l'insulter, en un mot, dans ses œuvres, suspendre tous ses grands effets; et je ne puis y réussir (t. II : 945-946).

Le même désir extrême (quoique d'ordre constructif plutôt que destructif) inspire le théâtre imaginaire de Sade, et l'effort à refaire l'univers selon la volonté individuelle est sublime, au sens postclassique du terme qui privilégie l'énergie et l'excès, l'individu et l'imagination sans tenir compte des implications morales.

Quelle image ce théâtre sublime donne-t-il alors de l'homme dans l'univers? Selon certains écrivains du XVIII[e] siècle, la vue joint l'individu à Dieu, comme le déclare un manuel médical :

> L'Être suprême, en formant l'homme, ne pouvait manquer de rendre à son ouvrage parfait, puisqu'il le fit à son image. Sans la vue, tous les autres sens sont peu de chose. Faisons pour un instant réflexion sur un trésor aussi précieux, et nous reconnaîtrons notre obligation envers le Créateur de tout l'univers (Nivet-Devarenne, 1779 : 11).

Grâce à la vue, l'homme se trouve au centre du cosmos divin, et le plus noble de tous les sens lui permet de percevoir le spectacle de la nature comme évidence de l'existence de Dieu. Charles Batteux, auteur du *Cours de belles-lettres*, a écrit : « L'homme est né spectateur; l'appareil de tout l'univers que le Créateur semble étaler pour être vu et admiré, nous le dit assez clairement » (Batteux, 1763, t. II : 184). Et Mercier, contemporain exact de Sade, déclare :

> L'homme sensible ne sera jamais un athée, parce que les phénomènes de l'économie animale le frapperont plus qu'un autre. En voyant le ciel et la majesté de la nature, son cœur brûlera involontairement d'amour et de reconnaissance (Mercier, 1994 : 770).

Ce rapport entre la vue et la foi est inimaginable chez un auteur athée tel que Sade qui, dans son poème « La vérité » (1787), écarte la possibilité d'un Dieu visible : « Ce jean-foutre de Dieu, cet être épouvantable / Que rien n'offre aux regards ni ne montre à l'esprit » (Sade, 1986-1991, t. I : 553). L'individu ignore Dieu non pas parce que ce dernier est caché, mais parce qu'il n'existe pas. Le théâtre monumental de Sade symbolise la volonté de son créateur de se mettre à la place de cette divinité inexistante. C'est donc l'illustration parfaite de la souveraineté sadienne, telle que Bataille la définit : la liberté solitaire fondée sur la négation de toute interaction humaine et même divine (Bataille, 1957 : 186-188). En fin de compte, cette autonomie n'est cependant qu'une « jolie chimère » qui sert à décorer son cabinet. Ou plutôt sa cellule. L'individu n'est souverain que d'un paradis artificiel.

Notes

1. C'est notre traduction. L'historien d'architecture David Watkins réfute, pourtant, la possibilité qu'un bâtiment exprime les conditions sociales, morales ou philosophiques de la culture pour laquelle il a été construit (voir Watkins, 1977).
2. Cela signifie que ce théâtre est plus grand que celui de Victor Louis à Bordeaux, qui contenait 1 200 spectateurs, mais qu'il n'est pas plus grand que l'Odéon de De Wailly et Peyre à Paris, qui en contenait 2 000 aussi. Pour les dimensions des théâtres français au XVIII[e] siècle, voir Pougnaud, 1980; Kennedy, 1983 : 5-6; et Frantz, 1999.
3. Dans la bibliothèque à Lacoste figuraient *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* de Charles Errard et Roland Fréart de Chambray (1650), et l'*Essai sur l'architecture* de Laugier (1753); voir Sade, 1995a : 630 et 650.
4. C'est Hippolyte de Colins qui parle, dans sa *Notice sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale, établi à Charenton près Paris*, juin 1812.
5. Charles-Nicolas Cochin, écrivant sous le couvert de l'anonymat, met en doute la connaissance de l'acoustique de Patte et constate que « la supposition que fait cet Artiste est très forcée, lorsqu'il imagine que la voix, à soixante et douze pieds, peut être encore dans sa force » (C***, s.d. : 22).
6. Un pied égale 32,4 cm et une toise égale 6 pieds ou 1,94 m; voir les « Tableaux des monnaies et des mesures de longueur » (Sade, 1990-1998, t. I : 1355).
7. La lettre date sans doute du mois d'avril 1784.
8. « Destiné à retracer tous les tableaux que l'imagination peut créer, un théâtre ne saurait offrir au décorateur un espace trop vaste » (Boullée, 1968 : 103).

Bibliographie

ACADÉMIE FRANÇAISE (1786), *Dictionnaire de l'Académie Française, nouvelle édition*, Nîmes, Pierre Baume, 2 t.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1985), *Le prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit.

BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

BATTEUX, Charles (1763), *Cours de belles-lettres ou principes de la littérature*, Paris, Desaint & Saillant, 4 t.

BOULLÉE, Étienne-Louis (1968), *Architecture, essai sur l'art*, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann.

BUYSSENS, Eric (1943), *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*, Bruxelles, Office de Publicité.

C***, M. [Charles-Nicolas Cochin] (s.d.), *Observations sur l'ouvrage publié par M. Patte, architecte de S.A.S. Monseigneur le Prince Palatin, duc régnant des Deux-Ponts; sous le titre d'Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, L. Cellot.

CARLSON, Marvin (1989), *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, Cornell University Press.

[CHAUMONT, chevalier de] (1769), *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes. Par M. *** Com^re des guerres, et S^re de M. le D. de C.*, Amsterdam et Paris, C.A. Jobert.

DUVIGNAUD, Jean (1965), *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France.

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer de (1998), *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion.

FRANTZ, Pierre, et Michèle SAJOUS D'ORIA (1999), *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris.

HÉNAFF, Marcel (1978), *Sade : l'invention du corps libertin*, Paris, Presses universitaires de France.

KENNEDY, Emmet (1983), *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Press.

LE BRUN, Annie (1982), *Les châteaux de la subversion*, Paris, Garnier et Jean-Jacques Pauvert.

MERCIER, Louis-Sébastien (1994), *Mon bonnet de nuit*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France.

NIZET-DEVARENNE, M. (1779), *Manuel simple et utile, Pour traiter les Maladies des Yeux, et les préserver d'une infinité d'accidents, dans lequel on trouvera des Moyens pour conserver la Vue, avec des Observations sur l'usage des Lunettes*, Montauban, Jean-Pierre Fontanel.

PATTE, Pierre (1782), *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard.

POUGNAUD, Pierre (1980), *Théâtres : 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Éditions du Moniteur.

PUGIN, Augustus Welby Northmore (1843), *Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, Londres, John Weale.

ROUBO, André Jacob (1777), *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Paris, Cellot & Jombert.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1975), *Du contrat social et autres œuvres politiques*, éd. Jean Ehrard, Paris, Garnier Frères.

SADE, Donatien Alphonse François de (1970), *Journal inédit*, éd. Georges Daumas, Paris, Gallimard.

SADE, Donatien Alphonse François de (1980), *Lettres inédites à Madame de Sade (1779-1785)*, éd. Georges Daumas et Gilbert Lely, Paris, Éditions Borderie.

SADE, Donatien Alphonse François de (1990-1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 3 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1986-1991), *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 15 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1995a), *Bibliothèque Sade (II) : Papiers de famille*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard.

SADE, Donatien Alphonse François de (1995b), *Voyage d'Italie*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard, 2 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1997), *Lettres à sa femme*, éd. Marc Buffat, Arles, Actes Sud.

SCHECHNER, Richard (2003), *Performance Theory*, Londres, Routledge, 2003.

THOMAS, Chantal (1994), *Sade*, Paris, Seuil.

UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet de (2003), *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, éd. Robert Niklaus, dans *Œuvres complètes*, vol. 30A, Oxford, Fondation Voltaire.

WATKINS, David (1977), *Architecture and Morality: the Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, Clarendon Press.

Mladen Kozul
Université de Louvain

Fantasme théâtralisé et théâtre baroque

« *Justine* est un rêve monstrueux, ne laissant dans l'esprit d'autre impression que celle d'un cauchemar », écrivait en 1880 Alcide Bonneau, à la fois pour dénoncer l'auteur et pour aguicher le public auquel il procura une réédition de *Justine* en 1884 (cité dans Laugaa-Traut, 1973 : 156). La monstruosité en question tiendrait à la fois aux sanglants malheurs auxquels Sade expose la vertu persécutée et au caractère érotique de ces malheurs. L'œuvre du marquis pècherait par une argumentation irrecevable tout autant que par son acharnement mimétique. Pourtant, l'impression laissée par l'écrit serait onirique, celle d'un rêve érotique pénible. Ces lignes de Bonneau appartiennent à une histoire reculée de la réception de Sade, elles témoignent à la fois d'un certain manque de rigueur analytique et de l'adresse éditoriale de leur auteur. Elles ont le mérite de rappeler que l'écriture du fantasme a elle aussi une histoire. Dans le cas de Sade, celle-ci se confond avec un moment particulier de l'histoire des formes théâtrales.

Si on prend le terme de *fantasme* dans son sens large de rêverie en état de veille, il décrit assez précisément non seulement le mécanisme sous-jacent à la réflexion de Bonneau sur *Justine*, mais aussi le désir de Sade de se faire agréer comme auteur dramatique, de jouir du respect que le public de son époque accorde au succès théâtral. S'agissant du rôle du fantasme dans la création sadienne, l'observation de Maurice Blanchot reste d'actualité : « parce que son propre rêve érotique consiste à projeter, sur des personnages qui ne rêvent pas, mais qui agissent réellement, le mouvement irréel de ses jouissances : [...] plus cet

érotisme est rêvé, plus il exige une fiction d'où le rêve soit banni, où la débauche soit réalisée et vécue » (1949 : 244).

Cette analyse mérite d'être nuancée. Il est vrai que les libertins consommés des ouvrages clandestins sadiens ne fantasment pas, ou rarement (à au moins une exception près, celle de Belmor dans l'*Histoire de Juliette* : voir Sade, 1990-1998, t. III : 647). Ils agissent. Dans le théâtre de Sade et dans les textes qu'il revendiquait, ce n'est pas le cas : il suffit de songer aux âmes sensibles d'*Aline et Valcour*, dont la cohérence psychologique vacille sous les poussées de la dynamique fantasmatique qui les habite. En outre, c'est Juliette, la libertine sadienne la plus achevée, et pourtant douée d'une sensibilité qui la différencie des libertins apathiques, qui théorise l'usage créateur du fantasme, faisant apparaître l'effet d'une mise en abyme de son pouvoir d'émergence[1] (p. 752). Qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ou de la théâtralité de l'écriture romanesque, d'une scène érotique ou de la structure narrative théâtralisée, Sade donne une forme littéraire au fantasme moyennant les procédés d'emboîtement hérités du théâtre baroque. La projection du fantasme se fait immanquablement sous une forme dramatique.

Afin d'analyser l'articulation entre le fantasme sadien et le procédé baroque d'enchâssement théâtral, nous retiendrons quatre caractéristiques du fantasme. Celui-ci s'exprime dans des scénarios, dans des scènes organisées, susceptibles d'être dramatisées sous une forme visuelle; le sujet est toujours présent dans de telles scènes en tant que participant; dans un scénario fantasmatique, ce n'est pas un objet qui est représenté, comme visé par le sujet, mais une séquence dont le sujet fait lui-même partie et dans laquelle les permutations de rôles et d'attribution sont possibles; finalement, de tels scénarios sont liés à la fonction première du fantasme, celle d'une mise en scène du désir (Laplanche et Pontalis, 1973 : 156; Roudinesco et Plon, 1997 : 285-287).

Pour Sade comme pour les autres auteurs du XVIII[e] siècle, l'organisation de la scène narrative ou théâtrale renvoie à la notion de tableau[2]. L'écriture en tableau n'implique pas la question de la différence entre théâtre et roman, *mimesis* et diégèse, scène et récit. Bien qu'il caractérise les poétiques du théâtre de la deuxième moitié du siècle, le tableau n'est pas spécifique à l'écriture dramatique. Le *Dictionnaire dramatique* de Laporte et Chamfort affirme au contraire :

> Les tableaux sont surtout nécessaires dans les récits : comme l'action qu'on y décrit ne peut se passer sous les yeux mêmes du spectateur, il faut au moins la peindre à son esprit avec des images si frappantes qu'elles lui fassent la même impression que s'il la voyait des yeux du corps (Laporte et Chamfort, 1776, t. III : 203).

Chez Sade, la jouissance est inséparable de la théâtralisation de cette jouissance, le désir de la théâtralisation de ce désir. Posons que cette théâtralisation se fonde essentiellement sur deux procédés : l'emboîtement et la réflexion, cette dernière étant prise dans son sens spéculaire. Dans la genèse de l'œuvre de Sade, l'emboîtement théâtral joue un rôle initial. Il organise deux textes matriciels, l'un théâtral, l'autre narratif. Le premier est *La ruse d'amour*, que Sade appelle « comédie épisodique »; l'autre, *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*.

Le *Catalogue raisonné* de 1788 présente *La ruse d'amour* comme une pièce à enchâssement de « six mille, tant vers de toute mesure que lignes de prose », qui devrait fournir « cinq heures de représentation ». Les premières précisions données sur la « comédie épisodique » concernent le contenu de l'action-cadre :

> Un jeune comte épris de la fille d'un homme qui demeure dans une terre près de Paris, sachant qu'on va donner sa maîtresse à un certain financier son rival, imagine de troubler ces projets. Il sait que le père de sa maîtresse aime la comédie; il enrôle avec lui une troupe de comédiens de tout genre, et arrive ainsi en qualité de directeur au château dont il s'agit. Il offre au maître de maison de lui donner des fêtes, bien résolu de profiter des moments que lui laisseront ces spectacles pour enlever sa maîtresse, ou de se défaire de son rival. Le père accepte, et désire même de se mêler, lui et sa société, à la troupe du jeune comte déguisé, pour exécuter de concert les fêtes projetées. En conséquence, le prétendu directeur, qui veut se distinguer dans tous les genres, espérant d'ailleurs que, plus il variera, plus il trouvera d'occasions de réussir, offre de donner, et donne en effet, cinq actes dans cinq genres différents qui tous, indépendamment de leurs intrigues particulières, concourent au projet du jeune comte, lui fournissent des occasions de déclarer sa flamme, d'éloigner le rival, ou servent enfin à effrayer la jeune personne si, préférant le vieux amant à cause de ses richesses, elle vient malheureusement à rejeter l'amour dont le comte brûle pour elle. La scène s'ouvre et l'on débute par une tragédie intitulée *Euphémie de Melun ou le siège d'Alger* (Sade, 1986-1991, t. XV : 401-402).

Sade précise ensuite les composantes de l'action encadrée. *Euphémie de Melun* est suivie de quatre autres pièces en un acte : *Le suborneur*, « comédie de caractère, en vers dissyllabes »; *La fille malheureuse*, « drame en prose »; *Azélis ou la coquette punie*, « comédie-féerie en vers libres »; et *La tour enchantée*, « opéra-comique [en] prose et [en] vers ». Le sixième spectacle est « un magnifique ballet pantomime relatif à la comédie féerie comme à l'intrigue qui fait base, ou fond » (p. 402). Le ballet fait coïncider, dans une fête pour le mariage de Belval et d'Angélique, l'action-cadre avec l'action enchâssée.

Plusieurs éléments font penser qu'une première version de la pièce est terminée en 1783 (Kozul, 2000 : 244). Rien ne permet de savoir si la rédaction des *120 journées de Sodome* était incluse dans le travail sur *La ruse d'amour* ou l'inverse, ou si elles se suivaient de près. Il reste que Sade annonce le « grand travail romanesque » des *120 journées* pour

l'automne de 1783, alors qu'à ce moment une première version de *La ruse d'amour* est vraisemblablement terminée, ou sur le point de l'être (Sade, 1980 : 152). D'autres points de convergence unissent *La ruse d'amour* et le roman inavouable.

Les deux textes sont fondés sur l'emboîtement d'une action dans une autre[3]. Tout en intégrant l'emboîtement théâtral de *La ruse d'amour*, qui est motivé par la représentation d'une société qui s'amuse à monter les pièces dans le théâtre privé, *Les 120 journées* y associent l'encadrement narratif de la tradition « décaméronesque ». Dans le *Catalogue raisonné*, Sade insiste sur l'élément clé de l'enchâssement qui organise la pièce : c'est « une espèce de prologue » qui court « d'acte en acte, de manière à ce qu'il devienne lui-même la pièce principale » (Sade, 1986-1991, t. xv : 444), c'est-à-dire l'intrigue enchâssante qui relie les spectacles et motive leur mise en scène. Le même schéma organise l'économie narrative des *120 journées* : l'introduction du roman est analogue au prologue de *La ruse d'amour*. Dès la première journée de novembre, elle se transmue en récit des « événements scandaleux du château, en forme de journal » (Sade, 1990-1998, t. I : 77) qui encadre les épisodes narrés par les historiennes et relie les mises en scène dans la salle d'assemblée. Après chaque épisode enchâssé, les quatre libertins des *120 journées* commentent les narrations tout comme les spectateurs intérieurs de *La ruse d'amour* commentent les pièces représentées dans la salle de théâtre où ils sont rassemblés.

Dans la pièce comme dans le roman, l'instance productrice de la fiction – auteur dramatique de *La ruse d'amour*, narrateur omnipotent des *120 journées* – délègue dans le monde de la fiction les metteurs en scène chargés de monter les spectacles enchâssés. Comme les quatre libertins du château de Silling, Belval de *La ruse d'amour* met en place un dispositif de spectacles théâtraux dont il choisit les acteurs, crée et incarne les personnages. Dans les deux cas, les spectacles enchâssés amènent le dénouement par l'effet toujours croissant qu'ils produisent sur les spectateurs également mis en scène, et que chaque nouveau spectacle transmue en acteurs. Comme celui d'Orgon de *La ruse d'amour*, Silling est un château qui s'articule autour de la salle de théâtre où les fêtes de mariage dérisoires et blasphématoires prennent la place des fêtes nuptiales qui fournissent, dans les pièces baroques qui ont pu servir de modèles à *La ruse d'amour*, le prétexte à l'enchâssement théâtral[4]. La présence directe du discours de l'auteur dans le théâtre, qui rapproche le drame du roman, permet d'établir une contamination générique bien plus fondamentale que celle qui résulte du « mélange des genres » dramatiques, un glissement incessant d'un « mode » à un autre. Les liens entre *La ruse d'amour* et *Les 120 journées* établissent les rapports entre les stratégies de l'implication du lecteur et les fonctions assignées au spectateur intradiégétique. Dans la pièce comme dans le roman, une action-cadre met le lecteur en présence d'une assemblée qui, dans un château, assiste aux spectacles. Ceux-ci imposent le parallélisme entre le spectateur intradiégétique et le

lecteur : ils doivent, pour reprendre la formule de Laporte et Chamfort, « peindre à l'esprit » ou montrer « aux yeux du corps » de l'un et de l'autre, une action qui devrait les inféoder à son mécanisme propre. L'« école du libertinage » traduit, dans le registre ésotérique de l'écriture sadienne, le procédé baroque du théâtre dans le théâtre, dont *La ruse d'amour* offre une première concrétisation scénique. La mise en scène du corps érotisé est proprement inimaginable sans l'emboîtement théâtral dont *La ruse d'amour* constitue à la fois le point de départ et l'exemple privilégié.

La ruse d'amour met en relief les deux figures centrales du monde sadien, inséparables : le metteur en scène et l'illusion théâtrale qui se réalise au moyen de la mise en scène qu'il commande. L'instrumentalisation de l'illusion théâtrale dans *La ruse d'amour* en apporte la preuve : Angélique ne connaît pas le metteur en scène qui arrive dans le château de son père. Elle doit en tomber amoureuse à force de jouer les rôles qu'il lui assigne dans ses pièces. Belval veut utiliser les spectacles qu'il monte pour « se défaire de son rival », pour « déclarer sa flamme » à Angélique et tenter de l'enlever. La mise en scène intérieure sert « à effrayer la jeune personne » et à briser sa résistance (Sade, 1986-1991, t. xv : 401-402). Le théâtre manipulateur et potentiellement violent rejoint la mise en scène jouissive. Belval manipule l'illusion scénique pour affirmer son ascendant et pour assouvir ses désirs. Il utilise la fiction enchâssée dont il est l'auteur non seulement pour séduire une fille, mais aussi pour l'instruire en lui apprenant l'art de se mettre en scène. En associant la mise en scène à l'instruction en même temps qu'à son détournement libidinal, Belval a tous les traits du précepteur et metteur en scène libertin du roman clandestin. À l'époque critique de l'élaboration de sa poétique, Sade trouve dans le procédé baroque du théâtre dans le théâtre le principal moyen de promotion de l'illusion scénique. Ses ouvrages clandestins font coïncider celle-ci avec l'illusion fantasmatique. Voyons maintenant comment le mécanisme d'emboîtement sert la mise en scène du fantasme érotique.

Dans *La nouvelle Justine*, Rosalie cache Justine dans la chambre adjacente à celle où le libertin metteur en scène, Rodin, organise une partie de débauche. Le premier encadrement, celui qui enchâssera les autres, est pris en charge par le narrateur extradiégétique : « Pour peindre à nos lecteurs la scène libidineuse dont Justine fut témoin, il faut d'abord leur indiquer les acteurs » (Sade, 1990-1998, t. II : 533). Le lecteur-spectateur est posté devant un spectacle offert à son regard, mais aussi regardé par Justine. La voix auctoriale endosse le rôle du metteur en scène qu'elle partage avec Rodin, metteur en scène du spectacle intérieur lui-même mis en scène. Suit la liste des acteurs :

> Ces personnages étaient Marthe, gouvernante de Rodin, âgée [...] de dix-neuf ans, et jolie comme un ange; Célestine, sœur du même; Rosalie sa fille; un jeune écolier de seize ans, nommé Fierval; et sa sœur, âgée de quinze ans, que l'on appelait Léonore; couple enchanteur qui semblait se disputer de grâces de figure, de taille et d'agréments (p. 533).

La narration extradiégétique se focalise ensuite sur le metteur en scène qui agit sur la scène intérieure. C'est un premier changement de niveau narratif : Rodin se met à organiser le spectacle enchâssé tout en y participant :

> « Viens, cher petit ange », dit-il à Fierval en lui dardant sa langue dans la bouche; « viens, que je commence par toi; tu sais que je t'idolâtre. Léonore, venez déculotter votre frère; vous savez que ce soin vous regarde : que ce soient vos mains qui présentent à mes baisers le sublime cul de ce bel enfant... À merveille! voilà précisément ce que je veux... » Et le coquin baisait, palpait, entrouvrait, suçait le plus joli derrière qu'on pût imaginer. « Ma sœur, poursuivit Rodin, pendant que je gamahuche ce beau jeune homme, agenouille-toi devant lui, et suce-le; toi, Marthe, viens trousser Léonore; je veux baiser son cul près de celui de son frère; cette réunion m'excitera... oui, voilà ce que c'est. Mais il manque quelque chose au tableau : Rosalie, trousse Marthe, et place-toi de façon à ce que je puisse manier à la fois vos deux culs. » Un instant, le tableau reste fixe. Mais Rodin avait trop de désirs, trop d'imagination pour ne pas le varier promptement. Voici comment le second s'arrange [...] (p. 534).

Pour respecter les convenances de l'analyse, distinguons deux niveaux sur lesquels opèrent les mécanismes de changement sur le plan narratif, analogues aux alternances entre les actions enchâssante et enchâssée d'une pièce basée sur le procédé du théâtre dans le théâtre. Le premier concerne les interventions de la voix narrative. Elles correspondent à l'introduction d'une focalisation externe qui permet de noter les agissements du metteur en scène, Rodin, en tant qu'acteur. Notons tout de suite qu'elles induisent l'effet central de la structuration du scénario fantasmatique car elles font coïncider la direction de la mise en scène par Rodin avec ses actions d'acteur. C'est la fonction de la phrase « Et le coquin baisait, palpait, entrouvrait, suçait le plus joli derrière qu'on peut imaginer ». Remarquons en passant qu'elle aménage aussi un pôle d'attraction pour le lecteur-spectateur : le sujet de « qu'*on* peut imaginer » soude le récepteur et le narrateur, et en appelle à l'actualisation du texte sur un mode qui sollicite l'imagination érotique.

La temporalité du fantasme scénique supporte mal la dissociation entre l'action, l'observation et la direction de la scène; autrement dit, entre l'acte, le regard et la parole. Cette déconnection est pourtant inhérente à la succession narrative et, comme on le verra par la suite, elle est indispensable à l'énonciation des ordres de régie. Il reste que les interventions de la voix auctoriale s'efforcent de ramener la succession narrative à la simultanéité du rêve ou du fantasme, d'où les entorses à la logique de l'enchaînement narratif. Rodin ordonne à Fierval de venir vers lui. Pourtant, le gérondif d'« en lui dardant sa langue dans la bouche » force la simultanéité d'actions à l'encontre de la logique. Il faudrait que Rodin utilise sa langue comme un organe érogène et puisse énoncer les mots indispensables à la direction de la scène. Même, en toute logique, si le personnage de Fierval devait parcourir un certain espace pour accomplir l'action de « venir » près de Rodin, le participe présent fait que Rodin s'empare de lui *avant même* que Fierval puisse

s'exécuter. Comme son temps, l'espace de la scène fantasmatique est assujetti à une concentration maximale. Bien évidemment, la chute de la séquence citée est due elle aussi au narrateur extradiégétique. Nous y reviendrons.

Le deuxième niveau sur lequel opèrent les alternances entre les actions enchâssante et enchâssée est inscrit dans la parole de Rodin elle-même. Cette fois-ci, la temporalité du scénario fantasmatique doit nécessairement inclure, ne fut-ce que de manière elliptique, les décalages entre la direction de la mise en scène et son observation. Rodin doit vivre ses actions de personnage. Le scénario fantasmatique est celui où son inventeur et metteur en scène *se voit* agir. Ces décalages mettent en relief la distance temporelle et spatiale entre les états successifs de la réalisation du scénario – des tableaux – et leurs appréciations de la part de Rodin. Celles-ci procèdent d'une prise de distance qui permet d'observer la scène et d'énoncer de nouveaux ordres de régie en conséquence. Après la parole performative des ordres de régie, viennent les constatations, séparées par les points de suspension : « [...] À merveille! voilà précisément ce que je veux. [...] oui, voilà ce que c'est. Mais il manque quelque chose au tableau [...]. » En réalité, la mise en scène est double : le tableau arrangé par le libertin l'est aussi et en même temps par le narrateur extradiégétique, dont Rodin est le double et le représentant intradiégétique, tout comme cela arrive dans les pièces fondées sur le procédé du théâtre dans le théâtre. Ce recouvrement de deux instances narratives et scéniques se manifeste dans la chute de la séquence citée : « Un instant le tableau reste fixe. » Le point de vue inscrit dans cette phrase est simultanément celui de la voix auctoriale et celui de Rodin.

La fixation sur l'image est essentielle à la réflexivité spéculaire du scénario fantasmatique. La fixité du tableau textuel tend à endiguer le mouvement narratif, mais permet en même temps de fétichiser le tableau, pour l'investir du désir qui le remettra en branle. C'est le moment clé du scénario : Lacan assimile le fantasme à un « arrêt sur image » (voir l'article « Fantasme » dans Roudinesco et Plon, 1997 : 287). Dans l'*Histoire de Juliette*, Delbène l'exprime ainsi : « Un moment, [...] un instant, mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs, on n'en jouit qu'en les fixant » (Sade, 1990-1998, t. III : 183; nous soulignons). « Un moment », « un instant » : il n'y a pas de libertin sadien qui ne se fige pour examiner les corps exposés, qui ne s'installe bien en face du tableau pour l'observer, les yeux absolument fixés. Le libertin est donc sidéré par le spectacle du tableau fétiche, « plan fixe et figé, une image arrêtée, une photo à laquelle on reviendrait toujours pour conjurer les suites fâcheuses du mouvement » (Deleuze, 1967 : 29). Mouvement tendu vers le dénouement-décharge, pourtant toujours repoussé, sans cesse retenu par de nouveaux plans fixes. La position dominante du libertin devant les corps exposés en fait le spectateur privilégié du théâtre mis en scène.

Une fois la composition équilibrée et fixée, le tableau permet au personnage de reculer pour voir, de témoigner d'une phase de la mise en scène de son propre fantasme. Dans ce mouvement où il recule pour voir et se voir, le sujet est doublement présent. La fixation de l'image et son inscription narrative permettent l'articulation de la conscience et de la jouissance, de la réflexion et de la sensation.

Même si le texte romanesque permet de démultiplier les emboîtements au-delà des possibilités offertes par le théâtre de l'époque, tout se passe comme si, dans le texte clandestin, la scène érotique prenait la place du spectacle enchâssé : le libertin qui la manipule, qui l'organise et y participe recule régulièrement pour mieux la voir et témoigner d'une phase de la mise en scène de son propre fantasme. Ce mouvement, qui transmue l'acteur en spectateur, est analogue au changement du niveau de l'action dramatique de la pièce à enchâssement. Il permet de faire naître la conscience dans l'illusion, de faire de celle-ci l'instrument de la volonté d'agir du personnage, qu'il s'agisse de Belval de *La ruse d'amour*, des libertins des *120 journées* ou de Rodin de *La nouvelle Justine*. Il permet également de faire coïncider la jouissance avec le dénouement de la séquence narrative par le biais d'une mise en scène enchâssée dans le récit, tout comme, dans *La ruse d'amour*, la suite des spectacles encadrés, créés, joués et regardés par Belval mène au dénouement de l'action enchâssante.

Une autre pièce, *Le boudoir*, « comédie en un acte et en vers libres », rédigée elle aussi en 1783, met à contribution le procédé du théâtre dans le théâtre. Elle n'a été jouée qu'en 1995, mise en scène par Anne Degrémont, au Théâtre de Nesle à Paris; les refus de la Comédie-Française et du théâtre Feydeau, auxquels Sade l'avait proposée, avançaient les arguments d'ordre moral (Sade, 1986-1991, t. XV : 422, 447 et 476). Ces raisonnements tiennent au fait que l'emboîtement théâtral du *Boudoir* garde un lien essentiel avec la libido des personnages. La didascalie liminaire de la pièce délimite deux aires de jeu; la frontière entre les spectacles enchâssant et enchâssé organise l'espace de la scène. La première zone scénique est celle du boudoir lui-même. Elle correspond à l'espace du spectacle enchâssé. La seconde, celle de l'action enchâssante, est celle où se trouve « un fauteuil négligemment laissé et disposé de telle sorte que celui qui s'y assoit se trouve en scène, et cependant point vu des personnages qui sont dans le boudoir, quoique lui puisse les entrevoir et les entendre au mieux » (t. XIII : 180). L'intrigue prend en charge le développement de rapports entre les deux spectacles. Sur le fauteuil, sera assis M. Dolcour, le regard rivé sur la scène « intérieure » du boudoir. Comme il doute de la fidélité de sa femme, il s'inquiète de la visite de Sérigny, le jeune parent et amant de celle-ci, qu'elle devrait recevoir le soir même dans son boudoir. Il demande à la servante de M^me^ Dolcour, Lucille, d'être le témoin caché de leur rencontre. Lucille consent, mais en prévient sa maîtresse. Ensemble avec Sérigny, celle-ci joue le rôle de femme vertueuse voulu par son mari voyeur. Trompé par leur jeu,

M. Dolcour sort de sa cachette, enthousiaste de la vertu de sa femme, s'efforce de calmer la feinte indignation des amants et obtient d'eux, à titre de faveur, la promesse qu'ils se rencontreraient régulièrement dans le boudoir de sa femme, libres de tout soupçon. Adaptés au registre propre à une pièce destinée à la représentation effective, les mécanismes essentiels de la structuration des scénarios fantasmatiques restent opérants. Le jeu « vertueux » des personnages du spectacle enchâssé met en scène les figures du désir du mari, metteur en scène à son insu. Aux yeux du public de la salle de théâtre, M. Dolcour apparaît à la fois comme voyeur, metteur en scène et acteur.

Le procédé baroque du théâtre dans le théâtre sert à organiser les textes appartenant aux registres discursifs et thématiques variés. Sa souplesse se manifeste aussi bien sur le plan poétique qu'axiologique. Dans ses variantes littéraires, qu'elles soient théâtrales ou narratives, le modèle du scénario fantasmatique permet la représentation du destin libidinal du personnage, de la vérité du fantasme. C'est certainement le cas de Rodin de *La nouvelle Justine* ou des libertins des *120 journées*. Dans *La ruse d'amour*, comme dans *Le boudoir*, la dramatisation des scénarios fantasmatiques se heurte aux résistances des instances d'autorité : à l'autorité parentale dans la « comédie épisodique » et aux exigences des bienséances théâtrales dans *Le boudoir*. Contrairement à Rodin, M. Dolcour est trompé par sa propre mise en scène. Informés de la présence du spectateur, ceux du boudoir feignent de croire à l'existence du quatrième mur qu'ils savent transparent. Sachant qu'ils sont sur scène, ils se mettent en scène et jouent, sous le regard de M. Dolcour, les rôles vertueux désirés par le spectateur-voyeur. Aveuglé par la mise en scène de son propre fantasme, celui-ci les prend pour des expressions naïves de leurs identités. Imposées par le public dont il est le représentant, les bienséances qui constituent la condition de l'effet moral du théâtre s'avèrent mensongères. Si le théâtre dans le théâtre dit la vérité, cette vérité est celle de la mystification. Mystification au cœur de toute représentation, dans la mesure où elle est culturellement codée, mais mystification impérativement demandée par le spectateur, qui la désire, l'exige, l'impose parce qu'il s'y plaît. En y trouvant la preuve de la validité de sa vision du monde, il y trouve son plaisir même si, ou surtout si, ce plaisir est celui d'une illusion.

Notes

1. Gilles Deleuze commente cet épisode de *L'histoire de Juliette* (1800) et observe que l'usage sadique du fantasme se caractérise par « une puissance violente de projection, par laquelle le fantasme devient l'instrument d'un changement essentiel et subit introduit dans le monde objectif. [...] Le fantasme acquiert alors un maximum de pouvoir d'agression, d'intervention et de systématisation dans le réel; l'idée se trouve projetée avec une rare violence » (1967 : 64-65).

2. Diderot écrit dans les *Entretiens sur le fils naturel* que le tableau est « [u]ne disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle plairait sur la toile » (1988 : 88).
3. L'enchâssement narratif devait organiser aussi *Le portefeuille d'un homme de lettres*; voir *Catalogue raisonné* dans Sade, 1986-1991, t. XV : 409.
4. Sur la place qui revient, parmi les pièces baroques à enchâssement, aux « comédies au château » et aux « comédies nuptiales », voir Forestier, 1996 : 79-82. Sade prend comme modèle *Les trois spectacles* de Jean du Mas d'Aigueberre (Sade, 1986-1991, t. XV : 444).

Bibliographie

BLANCHOT, Maurice (1949), *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (1967), *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit.

DIDEROT, Denis (1988), *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier.

FORESTIER, Georges (1996), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz.

KOZUL, Mladen (2000), « Les fragments inédits du théâtre de Sade : *La ruse d'amour* et la théâtralité sadienne », Oxford, Fondation Voltaire/*SVEC*, vol. 5, p. 243-279.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand PONTALIS (1973), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.

LAPORTE, Joseph de, et Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT (1776), *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 3 t.

LAUGAA-TRAUT, Françoise (1973), *Lectures de Sade*, Paris, Armand Colin.

ROUDINESCO, Élisabeth, et Michel PLON (1997), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard.

SADE, Donatien Alphonse François de (1980), *Lettres inédites à Madame de Sade (1779-1785)*, éd. Georges Daumas et Gilbert Lely, Paris, Borderie.

SADE, Donatien Alphonse François de (1986-1991), *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 15 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1990-1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 3 t.

John Phillips
Université métropolitaine de Londres

La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »?

L'amour de Sade pour le théâtre est bien connu. Le marquis a écrit, joué des pièces ou cherché à ce que ses œuvres soient jouées pendant toute sa vie d'adulte, y compris pendant ses périodes d'incarcération à la Bastille et à l'asile de Charenton. Cette passion pour le genre dramatique l'emportait sur tout, guidant pratiquement tout ce qu'il composait et formant les moments les plus importants de sa vie. Nombreuses sont les lettres écrites par Sade en prison; celles-ci montrent un goût marqué pour l'autodramatisation, son existence en dents de scie étant l'essence même du drame : une carrière militaire distinguée comme jeune officier de cavalerie, un goût pour des pratiques sexuelles perverses avec des prostituées et sa condamnation à mort par contumace, pour sodomie et pour tentative de meurtre, suivie de la destruction par le feu de son effigie sur la place principale d'Aix-en-Provence, de ses liaisons passionnées avec des actrices et, plus tard, avec sa propre belle-sœur, puis de longues périodes d'emprisonnement, d'un rôle actif quoiqu'ambigu dans la Révolution française et, finalement, de curieuses périodes passées à Charenton. Ce sont toutes des expériences profondément théâtrales, qui trouvent leur reflet dans une œuvre tout aussi théâtrale. Assurément, cette théâtralité est si marquée dans tous les aspects de l'œuvre sadienne qu'elle mérite une attention critique.

Étant donné le relatif manque de succès des pièces de Sade sur la scène parisienne, certains en ont conclu que les instincts dramatiques de Sade trouvent leur expression la plus forte et la plus heureuse dans sa prose (voir Lely, 1982 : 406). Les caractéristiques théâtrales des romans et contes de Sade ne constituent rien de moins que ce que Didier Derson appelle un « nouvel art total, une sorte d'opéra littéraire » (2001b : 377).

Les structures dramatiques de *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* et de *La philosophie dans le boudoir* offrent l'illustration la plus claire et la plus poussée de cela. Les histoires publiées en 1799 sous le titre *Les crimes de l'amour ou le délire des passions* sont aussi d'un intérêt particulier, puisqu'elles mettent en relief la voix et la présence physique, aspects sur lesquels je reviendrai plus tard. Ces histoires faisaient partie d'un plus grand recueil de contes composés bien des années auparavant par l'auteur en 1787-1788, pendant sa longue période d'incarcération à la Bastille. Sade comptait publier ces contes sous le titre « Contes et fabliaux du dix-huitième siècle par un troubadour provençal », mais il a évidemment changé d'avis sur ce projet à la fin des années 1790. L'organisation de cette collection originale, en nombre égal de récits gais et tragiques qui reflètent les genres dramatiques dominants de cette époque, est une première indication des instincts dramatiques dans la prose de Sade.

Selon une tradition purement aristotélicienne, Sade recourt à la structure de base où présentation (exposition), développement, crise et dénouement se succèdent, de sorte que le mouvement de la prose reflète celui de la tragédie classique. Cette structure convient parfaitement au genre du conte, dont la brièveté se prête bien à la concentration dramatique. Dans une perspective plus large, Sade assortit typiquement ce classicisme de forme avec un contenu thématique qui emprunte à la tragédie classique aussi bien qu'à la tradition plus récente du drame.

Anne Lacombe considère trois aspects des pièces de Sade comme typiques de toute son œuvre : un goût du spectacle et du dialogue, l'accent mis sur le pathétique et une tendance vers le tragique (1975 : 115). Ce dernier trait, comme elle l'observe, est absent du théâtre français du XVIII[e] siècle en général (p. 142), lequel réfléchit, néanmoins, fortement le néo-classicisme du siècle précédent. Assurément, Sade renouvelle la tradition de la tragédie racinienne, et en privilégiant dans *Les crimes de l'amour* le thème tragique de l'inceste, il frappe la note classique la plus évidente (la « trilogie d'*Œdipe* » de Sophocle en est le modèle le plus connu) : « dans les *Crimes de l'amour*, l'inceste n'est pas seulement une péripétie, il a une signification plus essentielle et joue un rôle dramatique. [...] L'inceste est le ressort dramatique qui va entraîner le dénouement tragique » (p. 135).

Dans deux des contes, l'inceste fonctionne comme un symbole du sort tragique et aveugle, lorsque les héros découvrent que, malgré leurs intentions vertueuses, ils sont entrés innocemment dans des relations incestueuses. Dans « Dorgeville ou le criminel par vertu », le héros éponyme épouse par charité une jeune femme déshonorée, qui est sa propre sœur, comme il le découvrira plus tard. Dans « Florville et Courval ou le fatalisme », Courval aussi épouse une parente sans le savoir. Le dénouement tragique de ce conte est si compliqué que la crédulité du lecteur est poussée à la limite, puisque l'on

apprend que Courval est le père de Florville, et que cette dernière est trois fois coupable d'inceste (avec son père, son frère et le fils né de cette dernière liaison). Le thème des intentions vertueuses qui mènent à des conséquences catastrophiques est bien sûr typiquement sadien (c'est le thème principal des romans de Justine[1]). Comme Racine avant lui, Sade présente le côté monstrueux de la nature humaine comme s'il résidait dans la luxure et l'avidité, et les deux auteurs se concentrent sur le sexe en tant que ressort principal de l'action tragique.

Sade se sert du drame de son siècle, que l'on peut associer au préromantisme et au roman noir, et il le remplit d'un excès de sexe et de violence aussi, poussant à l'extrême la crédulité autant que le faisaient les auteurs à qui il reprochait le manque d'égard pour la vraisemblance. Le dénouement de « Florville et Courval ou le fatalisme » le démontre bien, qui entre en conflit direct avec les conseils de Sade aux jeunes romanciers dans l'« Idée sur le roman » qui sert de préface à ce volume : « On ne te demande point d'être vrai, mais seulement d'être vraisemblable » (Sade, 1987 : 45). Comme tous les drames, celui de Sade est hautement théâtral; mettant le spectacle au premier plan et visant à choquer au maximum, il montre tous les éléments stylistiques principaux du roman noir sanglant et larmoyant – notamment exagération, excès, coups de théâtre fréquents et dénouement violent – qui étaient monnaie courante dans le drame français du XVIII[e] siècle. Les passages ci-dessous de « Dorgeville ou le criminel par vertu » et d'« Eugénie de Franval » constituent des exemples éloquents de l'émotion excessive des scènes de reconnaissance hautement dramatiques, dont le style est clairement emprunté aux dénouements du drame contemporain :

> Eh bien! Dorgeville, reconnaissez cette sœur criminelle dans votre épouse infortunée, et son amant dans Saint-Surin… Voyez si les crimes me coûtent, et si je sais les doubler quand il faut. Apprenez maintenant comme je vous ai trompé, Dorgeville… et calmez-vous, dit-elle en voyant son malheureux frère reculer d'horreur et prêt à perdre une seconde fois l'usage de ses sens (Sade, 1972 : 140)…
>
> – Dieu! répond une voix trop connue de cet infortuné, quoi! Vous ici… ô Ciel! éloignez-vous.
>
> Et Clervil… c'était lui, c'était ce respectable mortel échappé des fers de Franval, que le sort envoyait vers ce malheureux, dans le plus triste instant de sa vie, Clervil se jette à bas de son cheval, et vient tomber dans les bras de son ennemi.
>
> – C'est vous, monsieur, dit Franval en pressant cet honnête homme sur son sein, c'est vous envers qui j'ai tant d'horreurs à me reprocher? (p. 271)

On note le rôle important joué par le ton et l'expression de la voix des personnages dans ces exemples, une voix marquée par des cris de douleur extrême, d'étonnement, d'outrage ou d'émotion. Très peu de textes sadiens ne mettent la parole à l'avant-plan d'une façon ou d'une autre. Dans toutes ses œuvres principales, Sade met un accent remarquable sur la

narration orale des histoires; et dans tous ses ouvrages en prose, on peut considérer que la voix auctoriale qui se manifeste de la façon la plus évidente, dans les fréquents discours et les notes en bas de page, joue le rôle d'un chœur, commentant la conduite et les discours des personnages, et tirant des conclusions philosophiques (Phillips, 2002 : 153-163).

Derson mène une analyse détaillée des différentes formes de dialogue qui apparaissent si fréquemment dans tous les ouvrages de fiction, les divisant en monologues, tirades et récits, et il divise le monologue entre ses formes internes et celles en apostrophe (2001a). Mais sa contribution la plus originale à l'analyse de la prose dramatique de Sade est son commentaire détaillé sur les apartés que l'on peut légitimement comparer aux didascalies du texte dramatique. Ainsi, l'une des fonctions les plus fréquentes des apartés a trait au discours ou aux sons : « Dans l'ensemble des œuvres, les didascalies servent aussi à souligner le ton de la voix ou les types d'émissions sonores que tel ou tel personnage produit en fonction des circonstances auxquelles il est confronté » (2001b : 373). Derson offre des exemples tirés des romans, mais les contes sont également riches de telles instructions portant sur le son et les voix. Comme on peut s'y attendre, dans ces fictions romanesques, les larmes abondent – par exemple, dans « Florville et Courval ou le fatalisme » : « Ô monsieur, s'écria ici la malheureuse Florville en se jetant dans le sein de son mari avec des larmes et des cris déchirants » (Sade, 1972 : 108); et dans « La comtesse de Sancerre ou la rivale de sa fille, anecdote de la cour de Bourgogne » : « Hélas! Madame, reprit ce jeune héros, en laissant échapper quelques larmes [...] Et passant avec rapidité de la douleur au désespoir : "Non, reprit-il furieux" » (Sade, 1972 : 155). Dans « Ernestine », une note en bas de page insiste sur la manière de prononcer les noms scandinaves, montrant l'attention particulière que porte l'auteur à la matérialité de la voix : « Il est essentiel de prévenir que toutes les lettres se prononcent dans les noms du Nord, que l'on ne dit point négligemment Herman, Sanders, Scholtz, mais qu'il faut dire comme s'il y avait Herman-*e*, Sanders-*ce*, Scholt-*ce*, etc. » (Sade, 1987 : 220)[2]

L'ampleur de la dramatisation de la prose chez Sade est suffisamment inhabituelle pour suggérer un motif personnel que les critiques se sont contentés, dans l'ensemble, d'expliquer par sa passion pour le théâtre, un truisme banal qui pose plus de questions qu'il n'offre de réponses. Nous nous intéressons d'abord aux motivations derrière le net privilège conféré au mode théâtral chez cet auteur, motivations qui résident peut-être dans l'inconscient de l'auteur, rendu visible par les textes eux-mêmes. En particulier, nous avons vu que son histoire d'amour avec le théâtre semble principalement liée à la voix, qui domine dans les formes dramatiques que favorise Sade dans sa fiction, des dialogues aux tirades jusqu'aux apartés (didascalies et notes en bas de page) et scènes de reconnaissance.

Le théâtre est un moyen d'expression vivant dans lequel les acteurs sont présents. « Le personnage de théâtre [dit Alain Robbe-Grillet] est en scène, c'est sa première qualité : il est là » (1963 : 95). Notant que la voix est un signe rassurant de présence et de plénitude, nous soutenons que toute l'écriture de Sade manifeste un privilège de présence et d'immédiateté fondamental au drame. L'accent mis sur le discours est peut-être un essai inconscient de « purifier » un écrit déficient, pour apporter l'immédiateté et la présence des mots énoncés dans le genre écrit. Derson remarque cela indirectement dans son discours sur l'écriture didascalique de Sade :

> Ce choix délibéré n'est pas une coquetterie d'auteur mais participe très profondément chez lui d'une volonté de métamorphoser la dimension abstraite de l'acte de lecture d'une œuvre romanesque en une dimension qui devient, pour le lecteur, plus concrète, *plus immédiatement accessible, plus immédiatement théâtrale* (2001b : 377; nous soulignons).

Jacques Derrida a, bien sûr, lié la valorisation de la parole par rapport à l'écriture à une métaphysique de la présence. Selon lui, les philosophies occidentales ont encouragé l'illusion d'un texte écrit toujours incomplet, ce texte n'étant qu'un « supplément » au discours. Il soutient que cette croyance en l'infériorité du texte écrit par rapport à la langue parlée, à laquelle il n'est qu'un simple substitut, est particulièrement forte dans la pensée du XVIII[e] siècle en général, et dans les écrits de Jean-Jacques Rousseau en particulier. Rousseau veut que son lecteur arrive à la conclusion que sa compulsion à écrire est le substitut d'une expérience vécue véritable :

> Rousseau condamne l'écriture comme destruction de la présence et comme maladie de la parole. Il la réhabilite dans la mesure où elle promet la réappropriation de ce dont la parole s'était laissée [*sic*] déposséder. Mais par quoi, sinon déjà par une écriture plus vieille qu'elle et déjà installée dans la place? (1967 : 204)

Dans cette lecture de Rousseau par Derrida, l'idiome parlé transmet les pensées qui sont plus immédiates et apparemment présentes dans les pensées de l'orateur, et donc la parole jouit d'une pureté et d'une plénitude qui manquent fondamentalement à l'écriture.

> L'idéal qui sous-tend en profondeur cette philosophie de l'écriture, c'est donc l'image d'une communauté immédiatement présente à elle-même, sans différance, communauté de la parole dans laquelle tous les membres sont à portée d'allocution (p. 197).
>
> [L'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau] est un éloge de l'éloquence ou plutôt de l'élocution de la parole pleine, une condamnation des signes muets et impersonnels (p. 199).

Il se peut donc que la valorisation de la voix dans les fictions en prose de Sade suggère le rejet du personnage écrit du texte littéraire pour privilégier la recherche de l'immédiateté perdue et la présence de la parole, que des années d'emprisonnement lui avaient ôtées. Il

est sans doute significatif que les textes de Sade paraissent valoriser et la parole et les caractéristiques qui lui sont associées, que le texte de Rousseau vante similairement : présence, immédiateté, pureté et plénitude, toutes désignées par Derrida comme des idéaux impossibles.

Le langage de Sade semble généralement conçu pour maximiser la communication, pour atteindre la plus grande immédiateté possible sur le plan des idées et de l'action, canalisant l'énergie dans la chaîne syntagmatique de la prose dont la linéarité offre aussi la façon la plus efficace et la plus directe de communiquer sa pensée au lecteur. L'énergie de Sade pour atteindre l'immédiateté de la communication est peut-être aussi inconsciemment liée à un désir d'être compris par son public et ses lecteurs, non seulement sur le plan intellectuel, mais aussi sur un certain plan personnel[3]. Cette poursuite de la communication directe mène à négliger la dimension paradigmatique ou poétique. Il n'y a pas de métaphores brillantes dans l'écriture de Sade, seulement des images rebattues et des lieux communs banals. Dans un sens général austinien, on pourrait dire que l'usage sadien du langage est, en gros, performatif plutôt que constatif (voir Austin, 1962). Comme les vers raciniens dans lesquels le langage représente la violence du combat, du meurtre ou du suicide, la phrase sadienne joue les actions plutôt qu'elle ne les décrit, créant l'immédiateté et la présence de l'aspect spectaculaire. L'utilisation du temps présent dramatique se combine souvent avec une succession de verbes d'action pour mettre en valeur cet effet, comme dans ce passage tiré de « Faxelange ou les torts de l'ambition » :

> – Arrêtez, madame, arrêtez, lui crie l'officier qui commande, en descendant de cheval et se précipitant à ses pieds pour la désarmer par cette action, arrêtez, vous dis-je, *reconnaissez votre malheureux amant, c'est lui qui tombe à vos genoux, c'est lui que le Ciel favorise assez pour l'avoir chargé de votre délivrance; abandonnez cette arme, et permettez à Goé d'aller se jeter dans votre sein.*
>
> Mlle de Faxelange croit rêver; peu à peu elle reconnaît celui qui lui parle et tombe sans mouvement dans les bras qui lui sont ouverts. Ce spectacle arrache des larmes de tout ce qui l'aperçoit (Sade, 1972 : 41-42).

La nature spectaculaire de nombreuses scènes dans les fictions, illustrée par le fameux tableau sadien, transmet également l'illusion d'un présent arrêté qui concentre le regard du spectateur sur la présence physique des acteurs.

La pureté de la virginité est sans doute le motif le plus commun de la plénitude chez Sade. Avec le thème de l'inceste, ce motif est également dominant dans *La philosophie dans le boudoir*, dans *Les 120 journées de Sodome* et dans plusieurs des contes, notamment dans « Eugénie de Franval ». Lacombe associe l'obsession de la virginité propre à Sade avec le mythe d'une pureté originelle inaccessible et, commentant cela et son attachement à la

tragédie classique, il trouve bizarre, étant donné son attachement aux valeurs des Lumières, qu'un « antique pessimisme » gouverne la fiction et le théâtre de Sade :

> Or le rationalisme des Lumières s'était débarrassé du dogme du péché originel, si bien que la psychologie du méchant au théâtre comme dans le roman, avait remplacé la mythologie du mal; il est donc étrange de voir Sade revenir à une vision plus ancienne et plus pessimiste de la nature humaine : le sentiment qu'il a de la malédiction de l'homme, le fait recourir au mythe, mythe obsédant de la pureté originelle devenue inaccessible, qu'incarne la hantise de la virginité dans toute son œuvre (1975 : 140-141).

Finalement, Éros peut-il être perçu comme une métaphysique de présence et de plénitude, depuis la tumescence phallique permanente des libertins jusqu'à la primauté du *hic et nunc* dans la force de vie qui est centrale à tout érotisme. Dans Sade, où Éros est inextricablement lié au désir de la mort, Thanatos est subsumé dans Éros (dans la nécrophilie, par exemple), tous les deux, littéralement et symboliquement, faisant fusionner les pulsions de mort et de vie. Tandis que toute absence est dévalorisée dans l'œuvre de Sade, Thanatos échappe à cette codification négative[4]. La strangulation érotique, le jeu de « couper la corde » joué par Roland dans *Justine*, par exemple, donne au libertin du plaisir en le suspendant entre la vie et la mort, abolissant toute limite fixe entre elles. De plus, la présence d'éléments dramatiques est au cœur de la conception sadienne d'Éros et de Thanatos. Pour Gilles Deleuze, le scénario masochiste est lui-même profondément théâtral, mis en scène au seul bénéfice du masochiste : « le phantasme dans le masochisme est le lieu *ou le théâtre* de ce processus » (1967 : 94; nous soulignons)[5].

En appliquant la lecture de Rousseau faite par Derrida à Sade, nous sommes tenté de conclure que la valorisation de la voix et, plus généralement, d'une présence et d'une plénitude associées au théâtre, peut donc être l'expression de la recherche d'un absolu, dont l'athéisme de Sade refuse simultanément l'existence (voir Phillips, 2000 : 117-118). Nous rappelons que, selon Derrida, chaque concept est indubitablement infecté d'une trace de son contraire. Quelle que soit la nature précise de tels désirs inconscients, ils ne peuvent jamais être satisfaits. En déconstruisant la description de l'écriture par Rousseau comme supplément à la parole, Derrida montre comment le mot « supplément » est associé à deux choses opposées, à savoir la plénitude et le manque. Puisque le terme ne se situe confortablement par rapport à aucune de ses oppositions binaires, on ne peut par conséquent choisir aucun signifié fixe (Derrida, 1967 : 207-209). Autrement dit, la contamination du supplément (qui pour Rousseau ne possède pas la pureté de l'original) est déjà « pliée » à l'intérieur de cette supposée pureté. L'origine (la parole) n'est pas indépendante du supplément (l'écriture) :

> Ce que nous avons tenté de démontrer en suivant le fil conducteur du « supplément dangereux », c'est que dans ce qu'on appelle la vie réelle de ces existences « en chair et en os », au-delà de ce qu'on croit pouvoir circonscrire comme l'œuvre de Rousseau, et derrière elle, il n'y a jamais eu que de l'écriture; il n'y a jamais eu que des suppléments, des significations substitutives qui n'ont pu surgir que dans une chaîne de renvois différentiels, le « réel » ne survenant, s'ajoutant qu'en prenant sens à partir d'une trace et d'un appel de supplément, etc. Et ainsi à l'infini car nous avons lu, *dans le texte*, que le présent absolu, la nature, ce que nomment les mots de « mère réelle », etc., se sont toujours déjà dérobés, n'ont jamais existé; que ce qui ouvre le sens et le langage, c'est cette écriture comme disparition de la présence naturelle (p. 228).

À l'analyse finale, les notions liées de voix, d'immédiateté et de présence sont « indécidables » selon Derrida, aucune n'étant entièrement parlée ni entièrement écrite de façon habituelle. Selon lui, un terme « indécidable » ne correspond tout à fait à aucun des deux pôles d'une opposition binaire. Derrida s'attarde assez longuement sur le terme « supplément », tel qu'utilisé par Rousseau, se demandant comment il peut porter le sens d'« indécidable » puisqu'il semble signifier à tour de rôle soit « plénitude », soit « déficience » (1967 : 203-234).

Le concept d'« indécidabilité » s'applique au texte sadien sur plusieurs plans. La didascalie, par exemple, peut noter un trait de discours ou une action sur la scène, mais les mots qu'elle contient font partie du texte écrit de la pièce. Assurément, le théâtre français du XVIII[e] siècle est un art essentiellement écrit, donc la pureté du discours dramatique est elle aussi déjà contaminée par le recours à l'écrit. Même la représentativité du style de Sade est sujette à discussion. Derrida (1990) déconstruit l'affirmation d'Austin voulant que certaines formes de langage représentent des actions et qu'elles semblent posséder une sorte d'immédiateté. La valorisation de la plénitude chez Sade, que Derrida perçoit comme un élément fondamental de la voix rousseauiste, est de la même manière contaminée par la déficience. La perfection libertine de Juliette, par exemple, est gâchée par un défaut fatal, qui la force à fuir la colère de Saint-Fond; lorsque ce dernier propose un plan pour supprimer les deux tiers de la population de la France, l'hésitation momentanée de Juliette est la preuve d'une trace de vertu pliée à l'intérieur de son âme perverse (voir *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* dans Sade, 1998 : 672-673). La notion apparentée de pureté est tout aussi contaminée. D'un côté, les libertins de Sade (tout comme Rousseau) apprécient la virginité par-dessus tout autre état; pourtant, d'un autre côté, ces libertins insistent sur l'éducation sexuelle des jeunes filles afin d'assurer le plaisir maximal. La virginité de Justine est à plusieurs reprises compromise, puis réaffirmée afin de soutenir le mythe de son innocence, et dans « Eugénie de Franval », Franval a préparé soigneusement sa fille vierge afin de pouvoir la déflorer. La virginité est, comme si souvent dans d'autres fictions de Sade, le préalable à l'acte libertin du ravissement. Béatrice Didier note la nature théâtrale de la mise en scène de la célébration de la défloration de la fille :

> Le tabou [de l'inceste] sera enfreint doublement, puisque non pas dans l'ombre, mais en pleine lumière, et *comme sur la scène d'un théâtre*. Franval a rigoureusement ordonnancé la fête au cours de laquelle sa fille se donnera à lui : Eugénie sera placée sur « un trône de roses » et parée « comme ces vierges qu'on consacrait jadis au temple de Vénus » (Sade, 1972 : XII; nous soulignons).

Ainsi ce scénario allie-t-il la plénitude de la virginité à la présence de la théâtralité. Franval a consacré la virginité d'Eugénie, en faisant de cette dernière un objet d'adoration quasi religieuse pour mieux jouir de sa destruction. La théâtralité de cet épisode donne la plénitude symbolique du rituel à l'acte incestueux qui suit . Comme Georges Bataille et d'autres l'ont montré, le tabou ne trouve sa signification que dans la possibilité de le transgresser, ce qui est permis à certains moments de rite; une fois le tabou brisé sous de telles conditions, il peut demeurer en place (1967 : 71-78).

Derrida attire notre attention sur une valorisation semblable de « l'innocence naturelle » chez Rousseau, et sur la préoccupation du danger dont la menace « ce dangereux supplément ». Derrida fait un commentaire sur un passage des *Confessions* dans lequel Rousseau fait une distinction entre « virginité » et « pucelage », disant qu'il était revenu d'Italie avec ce dernier, mais non le premier intact (voir Rousseau, 1959 : 108-109). Ce « dangereux supplément », auquel Rousseau fait allusion, est l'auto-érotisme ou la masturbation : « Voici l'irruption du dangereux supplément dans la nature, entre la nature et la nature, entre l'innocence naturelle comme *virginité* et l'innocence naturelle comme *pucelage* » (Derrida, 1967 : 215). Rousseau semble vouloir dire que, techniquement demeuré vierge, il a perdu son innocence sexuelle. Attendu que, comme Derrida l'a suggéré seulement quelques pages auparavant dans *De la grammatologie*, le supplément est ce qui ajoute, complète et remplace, Derrida montre comment l'innocence et la défloration sont des concepts instables dans le langage de Rousseau. Le dangereux supplément de masturbation est peut-être plus qu'un simple substitut, mais tout aussi une défloration à titre de rapport sexuel, puisque cela fait partie de l'expérience sexuelle, et qu'on pourrait même dire qu'il la complète : « Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence » (1967 : 208).

La perception libertine sadienne positive de l'innocence sexuelle est rendue de la même façon indécidable à cause des glissements de sens. La valorisation que fait le libertin de l'innocence sexuelle, ou de la plénitude qui lui est associée, est en même temps ébranlée par la valorisation de la connaissance sexuelle (comme dans le cas d'Eugénie dans *La philosophie dans le boudoir*). Ainsi les notions de présence et de plénitude sont aussi instables chez Sade que chez Rousseau. Même la scène théâtrale, comme le soutient Derrida, est toujours contaminée parce qu'elle est la représentation ou une copie de l'original :

> Mais le théâtre lui-même est travaillé par le mal profond de la représentation. Il est cette corruption elle-même. Car la scène n'est pas menacée par autre chose que par elle-même. La représentation théâtrale, au sens de l'exposition, de la mise en scène, de ce qui est mis là devant (ce que traduit la *Darstellung* allemande) est contaminée par la re-présentation supplémentaire. Celle-ci est inscrite dans la structure de la représentation, dans l'espace de la scène (p. 430).

Ainsi le théâtre lui-même est contaminé par le manque de présence et par la préméditation qui sous-tend toute représentation, tandis que la prose est « améliorée » par des moments dramatiques... Ici encore, l'indécidable s'est glissé pour saper la fixité du genre. Cela nous aide à voir que, tout comme le bien et le mal sont « pliés l'un dans l'autre » dans l'univers moral/éthique sadien, le théâtre et la prose ne sont pas fondamentalement distincts. Sauf la qualité « écrite » des pièces et des éléments dramatiques des romans et des histoires, c'est la propre voix de Sade qu'on entend continuellement dans les deux. Cette voix n'est ni présente ni absente dans l'un ou l'autre (mais dans les deux à la fois). C'est une voix de plénitude (satisfaction sexuelle) et de manque (frustration sexuelle et castration), de représentation physique (théâtre, orgasme) et de paralysie/échec physique (prose, impotence, écriture comme substitut). La narration sadienne est toujours celle de l'*échec* : des victimes, mais aussi des libertins qui n'atteignent jamais la satisfaction totale de leurs désirs, jusqu'au moment où seul un crime impossible – la destruction de l'univers entier – fera l'affaire. Les éléments théâtraux dans les fictions de Sade suscitent une constante préoccupation quant à la malédiction du relatif inconciliable avec un désir profond d'absolu.

Jumelées à la perspective de Derrida que nous avons adoptée ici, les théories psychanalytiques de Jacques Lacan peuvent aussi nous aider à comprendre la valorisation, chez Sade, de la voix et de la présence dramatique dans une quête sans fin. En dépit du relativisme et de l'athéisme matérialiste de Sade, ses narrations semblent constamment attirer l'attention sur l'absence et le manque, soit la non-existence de Dieu, le phallus femelle manquant, ou l'indifférence de la nature (voir Phillips, 2000). Bien qu'en fait nous soyons tous piégés dans la chaîne métonymique des signifiants décrite par Lacan, qui ne mènent jamais qu'à d'autres signifiants, notre désir continue, se nourrissant de la croyance impossible en l'accessibilité de l'objet perdu, le transcendantal signifié, l'origine et l'ancre de toute signification. Dans cette optique lacanienne, la théâtralisation chez Sade est une stratégie de déplacement et un objet de substitution pour son signifié transcendantal, ou ce que Lacan appelle « l'objet petit a », dont on désire toujours l'objet qui est cependant hors d'atteinte à jamais, c'est-à-dire le moment imaginé de plénitude expérimenté en union avec la mère avant que la séparation au stade œdipien ou à celui « du miroir » ait eu lieu, et que le sujet humain ait été poussé dans une condition perpétuelle de « manque » (Lacan, 1966).

Tandis que le roman du XVIII[e] siècle luttait pour être autant reconnu que les genres dominants de la poésie et du théâtre, il ne pouvait quelquefois résister à les imiter. Dans un développement parallèle, le drame de l'époque préférait l'usage de la prose au vers parce que c'était plus « naturel » et que cela aidait à diminuer le fossé entre théâtre et fiction. Dans le cas de Sade, nous avons vu que toute distinction formelle entre les deux genres est elle-même instable dans le sens derridien. Même lorsqu'il écrit de la prose, Sade écrit souvent du théâtre dans sa tête – une représentation imaginaire qui, pour « monsieur 6 », ce prisonnier à long terme, privé de relations sexuelles normales, était fortement érotisée. D'un autre côté, ses propres pièces qu'il appréciait par-dessus tout ne sont presque jamais jouées; elles n'ont survécu que comme actes de lecture. Des deux points de vue, celui de Derrida et celui de l'histoire littéraire, il n'y a toutefois rien d'exceptionnel à cela. Le théâtre français du XVIII[e] siècle est rarement joué aujourd'hui à part dans les écoles et les universités, tandis que Derrida a montré que *tous* les usages du langage, écrit et parlé, suspendent le sens, que la parole elle-même est *lue* par le public, et que l'immédiateté et la présence sont des illusions. La parole, pour Derrida, est ainsi toujours infectée par l'écriture, ce que Rousseau trouve aussi dangereux que tout « supplément » à l'original, mais qu'il est obligé d'accepter à titre de seul moyen de préserver ses pensées. C'est dans la représentation mentale ou physique qui accompagne l'acte de lire et d'écrire que les écrivains et les lecteurs peuvent le plus s'approcher de l'innocence originelle à recréer à laquelle aspirait Rousseau.

Dans l'isolement de sa cellule à la Bastille, Sade écrit pour des raisons complexes, dont certaines qu'il partage peut-être avec Rousseau. Tous deux cherchent à recréer par l'*écriture* ce sentiment de permanence qui leur a échappé dans le mot parlé. Les mots morts sur la page ne peuvent pas plus ressusciter une pensée ou une émotion originale que ne le peut la parole, mais l'écriture (comme la lecture) peut au moins représenter symboliquement cette résurrection :

> Dans les *Confessions*, au moment où Jean-Jacques tente d'expliquer comment il est devenu écrivain, il décrit le passage à l'écriture comme la restauration, par une certaine absence et par un type d'effacement calculé, de la présence déçue de soi dans la parole. Écrire alors est le seul moyen de garder ou de reprendre la parole puisque celle-ci se refuse en se donnant. [...] L'acte d'écrire serait essentiellement – et ici de manière exemplaire – le plus grand sacrifice visant à la plus grande réappropriation symbolique de la présence. [...] La mort par l'écriture inaugure aussi la vie (Derrida, 1967 : 204-205).

Traduction d'Odile Jaffré-Cook et de Thomas Wynn.

Notes

1. La première édition de *Justice ou les malheurs de la vertu* était constituée de deux tomes en 1791. Au cours des rééditions, le texte a été regroupé en un seul volume. *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* paraissait en 1797, précédée de *Juliette ou la suite de Justine* (1796). Il y a également eu l'*Histoire de Justine ou les malheurs de la vertu* (1797). (Note de l'éditeur)
2. Pierre Frantz note aussi cette attention prêtée à la voix dans « Ernestine » et dans le théâtre de Sade en général (1983 : 198).
3. Derrida déconstruit l'idée indiquant qu'il y a une certaine perte de l'immédiateté, insistant sur un degré d'incompréhension, de non-communication (de *différance*) inhérent à toute forme de communication humaine. Jean-Paul Sartre abandonna le roman après la guerre en faveur du théâtre, parce que ce moyen d'expression lui offrait la façon la plus efficace de communiquer ses idées à un plus large public. Du moins, c'est ce qu'il pensait; mais, vers la moitié du XX^e^ siècle, on lisait plus de romans qu'on ne voyait de pièces. Comme Sade, peut-être, et Rousseau avant lui, Sartre s'illusionnait en pensant que la voix dramatique est un moyen de communiquer plus immédiat, plus authentique et plus efficace que l'écriture.
4. Ailleurs j'ai soutenu que Dieu, la nature et les organes génitaux féminins sont des objets de mépris dans le texte sadien parce que ce sont des figures d'une absence que le libertin trouve intolérable : voir Phillips, 2000.
5. On pourrait se demander si l'auteur, Sade, est le masochiste pour qui le scénario sadique est mis en scène.

Bibliographie

AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to Do Things With Words*, Oxford, Oxford University Press.

BATAILLE, Georges (1967), *L'érotisme*, Paris, Seuil.

DELEUZE, Gilles (1967), *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit.

DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.

DERRIDA, Jacques (1990), « Vers une éthique de la discussion », dans Elisabeth Weber (dir.), *Limited Inc.*, Paris, Galilée, p. 199-285.

DERSON, Didier (2001a), « La théâtralité du discours romanesque sadien », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 212, p. 353-368.

DERSON, Didier (2001b), « Narration et didascalies dans l'œuvre romanesque du marquis de Sade », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 212, p. 369-377.

FRANTZ, Pierre (1983), « Sade : texte, théâtralité », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade : écrire la crise*, Paris, Belfond, p. 193-217.

LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.

LACOMBE, Anne (1975), « Du théâtre au roman : Sade », *SVEC*, nº 129, p. 115-143.

LELY, Gilbert (1982), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères.

PHILLIPS, John (2000), « Sade and Self-Censorship », dans John Phillips (dir.), *Paragraph*, vol. 23, nº 1 (mars), p. 107-118.

PHILLIPS, John (2002), « Sade's Footnotes », *French Studies*, nº 56, p. 153-163.

ROBBE-GRILLET, Alain (1963), « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », dans Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, p. 95-107.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959), *Œuvres complètes*, t. I : *Les confessions et autres textes autobiographiques*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard.

SADE, Donatien Alphonse François de (1972), *Les crimes de l'amour*, éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de proche.

SADE, Donatien Alphonse François de (1987), *Les crimes de l'amour*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard.

SADE, Donatien Alphonse François de (1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, t. III.

Caroline Garand
Université Laval

D'une scène à l'autre : Sade comme personnage

On adorera les Femmes, en le lisant; on les chérira, en les enconnant : mais l'on en abhorra davantage le Vivodissequeur, le même qui fut tiré de la Ba[s]tille avec une Longue Barbe blanche le 14 juillet 1789.
(Rétif de La Bretonne, 1798 : 4.)

Entré dans la légende de son vivant[1], le marquis de Sade aura peu à attendre, après sa mort, pour passer du statut de figure historique à celui de personnage littéraire. Ainsi, prenant une position opposée à celle de Jules Janin dans son *Marquis de Sade* publié en 1834, Pétrus Borel le présente, cinq ans plus tard dans *Madame Putiphar*, comme « une des gloires de la France – un martyr » (Borel, 1987 : 320). Bien que la scène soit courte – le héros du roman, Patrick, se trouve dans le carrosse qui mène Sade de Vincennes à la Bastille – elle marque possiblement la première apparition, en tant que personnage, du marquis dans le monde de la fiction. Il ne s'agit plus d'allusions telles celle de Lombard de Langres dans sa pièce *Le journaliste ou l'ami des mœurs*, de comptes rendus pimentés de ses exploits réels tels ceux de Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne ou de Charles Théveneau de Morande dans *La gazette noire, par un homme qui n'est pas blanc*, ou de jugements littéraires tel celui de Joseph Despaze dans la seconde de ses *Quatre satires* de 1801, mais de son insertion dans un univers fictionnel pleinement réalisé, au sein duquel il peut interagir avec les autres personnages. Peu fréquentes au XIX[e] siècle, sinon dans le poème narratif d'Algernon Charles Swinburne, « Charenton en 1810 », datant de 1861, dans le roman-feuilleton *Le marquis de Sade : Grand roman historique et dramatique* publié par *L'Omnibus* entre 1884 et 1885[2] et dans *Les confidences d'une aïeule* d'Abel Hermant en 1893, les représentations de Sade dans la fiction (narrative

et théâtrale) connaissent une certaine prospérité du début du XX[e] siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, se font plus rares[3] jusqu'au milieu des années 60, pour ensuite reprendre de plus belle et atteindre leur sommet dans les années 1990-2007 où il ne se passe pas une année sans que soit présentée ou publiée une œuvre le mettant en scène. Au théâtre, c'est à l'impasse Chaptal que le marquis fait son entrée, sous la plume de Charles Méré, en 1921. Outre le fait d'être la première, du moins la première répertoriée, l'œuvre de Méré comporte aussi ces particularités de montrer Sade à la fois libre et criminel et, en cela, elle demeure unique en son genre. En effet, comme nous le verrons dans ce panorama[4] des représentations sadiennes, dès 1930 s'installent certains traits, presque des constantes, qui hanteront presque toute la production dramatique ultérieure. Beaucoup plus que d'une influence fort improbable, dans la plupart des cas, d'une œuvre à l'autre, la redondance de certains traits semble le fait du médium utilisé : le théâtre sadien est, à quelques exceptions près, essentiellement biographique et centré sur le personnage de Sade. Si cela peut sembler aller de soi, du fait qu'il s'agit d'une figure historique, il convient de mentionner que le roman s'arroge une liberté beaucoup plus grande : il utilise le marquis plus qu'il ne cherche à l'expliquer, le réduit à l'état de personnage secondaire et le place dans des situations qui n'ont souvent que peu à voir avec sa vie réelle, sinon pas du tout.

Charles Méré et le Grand Guignol : entrée en scène

Lorsqu'il publie sa pièce en 1921, Charles Méré la fait précéder d'une préface dans laquelle il explique son projet dramaturgique qui, pour autant qu'il soit conforme aux exigences du Grand Guignol de par le traitement du sujet, n'en brille pas moins, selon lui, d'une authenticité historique certaine. En effet, il considère et soutient que charger le personnage de faux crimes aurait été calomnieux alors que le théâtre a un devoir de vérité. S'il avoue s'éloigner des faits avérés, il affirme demeurer fidèle à l'esprit et cite ses sources : Pierre Paul Royer-Collard, Charles Nodier et Honoré Gabriel de Riqueti, comte de Mirabeau. Par le biais de Sade, Méré veut avant tout stigmatiser les excès des puissants : « De Sade est un des reflets fidèles de son temps, l'authentique produit de son milieu. Il a vécu sous trois régimes. Il a été, tour à tour, le « coryphée des orgies parfumées du prince de Lamballe » – puis le zélé secrétaire de la Section des Piques, le panégyriste de Marat – enfin l'ironique spectateur des scandales et du luxe doré du Directoire » (Méré, 1921 : 13). Du fait même, il se libère d'une obligation de véracité biographique et propose une trame narrative qui a bien peu à voir avec ce que l'on connaît de la vie du marquis à l'époque. Divisée en deux actes, la pièce présente d'abord Sade en 1801, libertin riche et libre, à même de donner libre cours à tous ses désirs, martyrisant une jeune femme nommée Fanchon pour le plaisir de ses complices qui, aussi dissolus soient-ils, s'en montrent pourtant révulsés. Arrêté en raison de cette nuit d'horreur, Sade se trouve, sept ans plus

tard, à Charenton où le destin le remet en présence de Fanchon, devenue folle à la suite des sévices subis. Plutôt que de s'amender, le marquis profite de l'occasion pour achever ses sinistres œuvres, faisant de Fanchon une bête sauvage qui finira par assassiner Delphine, maîtresse de Sade qui vient d'apprendre qu'elle en est aussi la fille naturelle. Si ses instincts de cruauté poussent d'abord Sade à se régaler du meurtre, celui-ci finit cependant par lui faire prendre conscience de sa nature criminelle et l'incite à rédiger le célèbre testament où il dit espérer que sa « mémoire s'effacera de l'esprit des hommes » (Méré, 1995 : 807). Paroxysmique à souhait, l'œuvre de Méré trouve réunis en la figure de Sade les ingrédients privilégiés du Grand Guignol : cruauté, perversion sexuelle et folie. Encore lui faut-il les concentrer et, surtout, les présenter sous forme d'actions, par opposition aux dissertations sadiennes qui vont occuper une bonne part de la production dramatique ultérieure. Si Sade écrivain a de la valeur pour Méré, ce n'est qu'en tant que créateur de situations utilisables dans une biographie imaginaire pour pallier les insuffisances événementielles de la biographie réelle. En effet, non seulement toutes ses débauches célèbres sont trop éloignées dans le temps puisque, pour que la scène de reconnaissance à Charenton soit crédible, l'écart temporel entre les rencontres initiale et finale doit être relativement réduit, mais encore les affaires Keller et de Marseille ne sont pas assez sulfureuses, celle des petites filles trop incertaine et celle de Jeanne Testard, dans une large mesure inconnue à l'époque[5]. Méré résout le problème en procédant à un amalgame de l'affaire Keller, d'un inceste à la *Eugénie de Franval* et de *La philosophie dans le boudoir*. C'est d'ailleurs une libertine nommée Saint-Ange, en l'honneur de ce dernier ouvrage, qui valide l'amalgame des sources en disant au marquis : « Mais tu les vis, canaille, tes romans » (Méré, 1995 : 781). Résolue avec simplicité et un maximum d'effet, la dichotomie vie/œuvre trouvera par la suite un écho plus important et, surtout, plus nuancé, bien que le portrait dressé se rapproche parfois, à des degrés divers, de la figure du martyr.

L'écrivain et le libertin : biographies théâtralisées

> *Oui, je suis libertin, je l'avoue; j'ai conçu tout ce que l'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement jamais. Je suis libertin, mais je ne suis pas un criminel ni un meurtrier* (Sade, 1997 : 229).

Ainsi, ce n'est pas par innocence que cette affirmation, tirée de la célèbre « grande lettre », écrite à Vincennes en février 1781, par laquelle Sade relativise ce que beaucoup considèrent comme ses crimes, est aussi celle qui se retrouve le plus souvent dans le dialogue dramatique : dans le corpus étudié, dix œuvres la reproduisent en totalité ou en partie et quatre autres en proposent des variations. Est-ce à dire qu'en dehors de la pièce de Méré, le théâtre sadien est majoritairement apologétique? Tout comme la perversion réelle de Sade, la réponse à cette question est sujette à discussion. Si, d'une part, il n'est

point d'autre occurrence d'une criminalité à même de concurrencer celle présentée par Méré, d'autre part, peu de portraits favorables sont entièrement monolithiques. En fait, dans la lignée des études et biographies sadiennes qui se multiplient très rapidement à partir des années 20, la représentation de Sade au théâtre s'éloigne du sensationnalisme dès 1930[6] avec *El divino Marqués : misterio dramático sobre el espantoso sino del Marqués de Sade* d'Arturo Capdevila. Pour autant que le titre laisse présager une vision sombre du personnage, l'œuvre privilégie cependant une approche biographique en divisant l'action en quatre actes correspondant à diverses époques de la vie de Sade : la jeunesse libertine, les années de prison, les affres de la Révolution et la vieillesse à Charenton.

Cette prolongation sur plusieurs décennies de la trame narrative, permet une construction en relief du personnage qui, plutôt que d'incarner l'horreur en quelques actions paroxysmiques, s'articule comme un être divisé entre des passions contradictoires, décrit par Pampa Olga Arán comme « [...] un homme génial, mais possédé du démon, presque un Frankenstein, dont les visions alternent entre la lucidité et la folie, la perversion et la grandeur et dont l'âme fantomatique est disputée entre Satan et l'ombre miséricordieuse de son épouse Renée[7] » [traduction libre] (Olga Arán, 2000 : 311). Reconnu avant tout comme érudit et poète, Capdevila n'en est pas à sa première visite du côté de Sade lorsqu'il écrit *El divino marqués*, puisqu'il a déjà fait paraître, un an auparavant, une étude consacrée au Romantisme dans laquelle trois chapitres sont consacrés au marquis[8]. Et il y a fort à parier que c'est précisément l'érudit qui impose la prudence à l'auteur dramatique, puisque jamais le désir de tension dramatique, souligné par le titre, ne va jusqu'à commander une confusion entre la vie et l'œuvre. Peu connu, même en Argentine, le *Divino marqués* n'est pas de ces œuvres qui eurent de l'influence, mais il n'en témoigne pas moins d'une certaine position intellectuelle envers Sade qui le différencie des autres productions fictionnelles d'avant la Seconde Guerre mondiale et le rapproche davantage de la représentation directe qui se fera, à partir des années 60. En effet, si l'on fait exception de *Morwyn* de John Cowper Powys qui, sans proposer une étude détaillée de la figure historique du marquis, dépasse largement le cliché, il convient de constater de la pauvreté sémantique des portraits présentés pendant cette période : entre le dandy pervers et le libertin de comédie, Sade semble condamné à perdre toute humanité.

Parmi les œuvres qui, à partir des années 60, s'articulent avant tout comme des biographies théâtralisées, seules deux couvrent aussi large qu'*El divino marqués*, les autres se limitant à un seul épisode au sein duquel des visions des événements antérieurs ou postérieurs peuvent ou non apparaître. Les deux biographies étendues, respectivement écrites par Enzo Cormann et Georges Lauris, *Sade, concert d'enfers* et *Sade : Marquis sans-culotte*, ont toutes deux comme principe fondateur l'injustice derrière les différents emprisonnements de Sade, bien que les moyens utilisés pour rendre cette injustice palpable

s'avèrent fort différents, en nature comme en efficacité. D'abord, pour autant qu'il présente d'emblée le marquis comme « victime de tous les obscurantismes » (Cormann, 1989 : 4e de couverture), Cormann ne cherche jamais à tricher avec les faits. Il invente certes, faisant avant tout œuvre de créateur, mais demeure le plus près possible des sources : biographies de Sade par Lely et Pauvert, œuvres et correspondance de Sade, écrits de la Révolution. La pièce fonctionne par collage de fragments, tout en privilégiant une progression chronologique. Chacun des cinq actes est amorcé par un épisode tiré de la dernière détention à Charenton, suivi d'une série de scènes liées à une certaine époque de la vie de Sade : jeunesse (de Jeanne Testard à l'arrestation de 1777), à la Bastille, implication dans la Révolution, emprisonnements sous la Révolution, dernières années de liberté. Fait plus significatif que la multiplicité des événements, époques et personnages historiques évoqués pour dresser un portrait crédible, Cormann n'adoucit pas les traits de personnalité révélés par la correspondance, et qui s'accordent parfois assez mal avec le mythe de la grandeur du divin marquis : mauvaise foi, paranoïa, arrogance et mesquinerie.

L'avenue empruntée par Georges Lauris est tout autre, même si, de façon beaucoup plus affirmée que Cormann, il se réclame d'un rigoureux travail de recherche. Alors que Cormann s'ingéniait à peindre l'homme, Lauris s'y intéresse en tant que mythe, celui du libertin, « plus que Don Juan ou Casanova[9] » (Lauris, 1994 : 8). La première conséquence d'une telle vision est l'élimination de tout ce qui ne correspond pas aux « orbes, c'est-à-dire des espaces mythiques » (*ibid.*) qu'il définit comme espaces/temps de l'action : Vincennes, la Bastille, Charenton. La seconde est un fréquent amalgame de la vie et de l'œuvre. Sans que soit occultée l'activité d'écriture, certains écrits de Sade deviennent des événements réels, tels le *Dialogue entre un prêtre et un moribond* et le pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, qui est crié à la fenêtre de la Bastille en lieu et place du célèbre appel dans lequel il affirme qu'on égorge les prisonniers. Ces deux premières conséquences ne seraient pas problématiques sans l'ajout de la troisième. En effet, là où entrent en contradiction le souci de Lauris de « loyauté à l'égard de l'homme et de l'œuvre » (p. 9) et ses exigences dramaturgiques, c'est dans la structuration des interactions des personnages en réseaux d'oppositions qui orientent l'entière figure du marquis vers une irréductible sympathie populaire qui, pour autant qu'elle puisse être justifiée en partie par un certain nombre d'écrits de Sade, n'en apparaît pas moins outrée et affaiblit l'ensemble, par exemple lors de l'altercation entre Sade et Mirabeau où les accusations de Sade n'ont plus rien à voir avec sa privation de promenades, mais concernent la démagogie de Mirabeau.

La tentation de mélanger sans discrimination discours réels et fictionnels à laquelle succombe Lauris est somme toute assez fréquente dans la représentation sadienne et donne lieu à un certain nombre d'œuvres plus ou moins biographiques dans lesquelles Sade

prononce majoritairement les discours de ses personnages plutôt que les siens. Ainsi en est-il d'*A Fall from Grace* de W.D. Graham, qui s'écarte très rapidement des faits avérés pour épouser la structure du *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, en y insérant toutefois des éléments biographiques; aussi, de *De Sade* de Barry Yzereef, qui offre un monologue inspiré à la fois de la correspondance, du *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, de *La philosophie dans le boudoir* et de *L'histoire de Juliette*; également de *Matines : Sade au petit déjeuner* de Jean-Pierre Ronfard, dont l'objet premier n'est pas la vie, mais une certaine part de l'œuvre de Sade, et dans lequel le personnage de Sade n'apparaît que pour lire *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*; enfin, de *The 120 Days of Sodom* de Nick Hedges où il revient à Sade d'adresser aux victimes l'avertissement initial : « Examinez votre situation. Vous voilà hors de France. » L'introduction aux *120 journées* est passablement transformée par Hedges afin de répondre aux exigences de la scène. De plus, le comédien qui joue Sade endosse par la suite le rôle de l'Évêque, alors que le duc de Blangis, dans l'œuvre originale, tient ce discours. *Hombres!* du collectif Cia T de Teatre s'inscrit dans une tout autre perspective, plus clairement ironique et ludique, puisque Sade, qui y assume un court discours sur la vertu adapté de *Justine*, n'est qu'un des cinq libertins notoires (Don Juan, Casanova, Valmont, Sade et Sacher-Masoch) convoqués sur la scène de cette « histoire des mentalités » (Cia T de Teatre, 2006 : 12). En ce qui concerne le *Cérémonial pour saluer d'éruption en éruption jusqu'à l'infracassable nuit la brèche absolue et la trajectoire du marquis de Sade* d'Alain-Valery Aelberts et Jean-Jacques Auquier, s'il relève en partie de cette manière de faire, il est difficile à classer dans une catégorie. En effet, il s'agit d'un spectacle composite qui met en scène des épisodes de la vie et des extraits de l'œuvre, mais qui se veut avant tout un hommage artistique et surréaliste à Sade. Différent aussi est le cas des *Instituteurs immoraux* de Jean-Marie Piemme, puisqu'il procède à l'inverse des œuvres qui utilisent le personnage de Sade pour présenter l'œuvre : alors que le titre laisse supposer une adaptation de *La philosophie dans le boudoir*, la dynamique auteur/œuvre y est beaucoup plus complexe et subtile. *La philosophie dans le boudoir* y fait bien office de principe structurant, mais s'y mêlent aussi des fragments d'autres œuvres, de la correspondance du marquis et d'écrits révolutionnaires, dans un constant va-et-vient entre histoires et Histoire. De cet amalgame d'œuvres et d'événements, où Sade se confond parfois avec Dolmancé, Eugénie avec Madeleine Leclerc et M^me^ de Mistival avec M^me^ de Montreuil, c'est la figure du marquis qui ressort en bout en ligne, dans son rapport à l'Histoire beaucoup plus qu'à l'œuvre.

En ce sens, Piemme se situe plus près des dramaturges-biographes de Sade qui ont choisi de se concentrer sur un seul épisode que des adaptateurs de ses œuvres. Il y a certes amalgame de l'homme et de l'œuvre, mais c'est cette dernière qui est utilisée pour servir le premier et non l'inverse. Pierre-Alain Leleu, dans *D.A.F. marquis de Sade*, ne procède pas autrement. Par exemple, sa reprise, du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* n'est pas,

comme chez W.D. Graham, une tentative d'exprimer la quintessence du personnage – dans *A Fall from Grace*, Sade est foudroyé, tel Don Juan, au terme de son affrontement avec le Prêtre – mais, comme chez Lauris, un moyen parmi d'autres de mettre en scène ses idées. En un certain sens, Leleu va plus loin que Lauris, parce qu'au-delà de l'expression de l'athéisme de Sade, le *Dialogue* est aussi l'occasion de le confronter à ses contradictions. En effet, au terme de la rencontre, la Femme, ayant assisté à l'épisode, nargue Sade en ces termes : « J'ai peur que vous ne récupériez pas vos promenades » (Leleu, 1997 : 26), rappelant du coup toutes les occasions où Sade, par son comportement, a rendu plus difficiles encore les conditions de son incarcération, tout en gémissant contre l'injustice qui lui était faite. La Femme en question remplit non seulement la fonction d'avocat du diable, manifestation de la conscience de Sade, mais aussi sert-elle à démontrer la séduction qu'il opère malgré tout. Ainsi, entre une séance d'écriture des *120 journées* et la réception d'une lettre de Renée-Pélagie, elle devient une ironique Eugénie qui, bien que raillant les enseignements du maître, ne s'en écrie pas moins lorsqu'il la sodomise : « Ah! rien au moins n'est aussi délicieux, je l'éprouve... Je suis hors de moi... je ne sais plus ce que je dis ni ce que je fais... Quelle ivresse s'empare de mes sens » (Leleu, 1997 : 29). Ce motif du double incarné ici par la Femme, que l'on retrouve aussi dans *Sade, concert d'enfers* par la multiplication des Sade de différentes époques, est également utilisé par Jean-Marie Apostolidès dans *Sade aux enfers*. Chez Apostolidès, par contre, le dédoublement n'est pas un outil permettant de confronter Sade à lui-même comme c'est le cas chez Cormann et Leleu, mais devient plutôt le moyen de mettre en scène l'infinie solitude de la prison, tout en montrant la dynamique de ses relations d'opposition au reste de la société : alors que Sade I peste et tempête à propos de son incarcération à Vincennes, Sade II vit les rencontres, réelles et imaginaires, avec les juges, Renée-Pélagie et M^me^ de Montreuil. S'il eût été possible d'utiliser le même acteur pour incarner les scènes de commentaires et d'actions, au lieu de les confier respectivement à Sade I et Sade II, l'impression de perpétuel ressassement et d'impuissance s'y serait perdue. Le procédé est aussi conséquent avec les sources identifiées comme bases de l'œuvre par le sous-titre de la pièce : « pièce en douze tableaux composée d'après la correspondance du marquis de Sade à la prison de Vincennes »; il ne s'agit pas de porter un regard objectif sur la situation réelle de Sade lors de son séjour à Vincennes, mais de rendre théâtralement son état d'âme et ses visions pendant ledit séjour. Sade II est une création de Sade I, il est cette part de lui formée par ses lettres et qui survivra à sa disparition, comme cela apparaît dans la dernière scène lorsque Sade II vient retirer le linceul placé sur le corps de Sade I par M^me^ de Montreuil et la marquise de Sade.

En mémoire de lui : la meilleure fin qui soit

Le linceul est, chez Apostolidès, symbole de l'oubli dans lequel les deux femmes voudraient que tombe le marquis, mais aussi réponse au souhait exprimé par le principal intéressé dans le *Testament* rédigé à Charenton et qui est lu par une *voix off* pendant la dernière scène de *Sade aux enfers*. Après la « grande lettre », ce *Testament* est l'écrit de Sade le plus souvent cité (dix fois). Des pièces se déroulant à Charenton, en tout ou en partie, les deux tiers l'insèrent dans leurs dialogues, bien que, dans le cas de Peter Weiss, il s'agisse d'une allusion qu'un lecteur/spectateur ignorant du document ne serait pas en mesure de saisir. Doug Wright, Pasi Lampela et José Pierre, pour leur part, n'en font pas du tout mention. Alors que, chez Pierre, l'omission est question de réalisme – nous y reviendrons – chez les deux autres, son insertion nuirait à la figure qu'ils cherchent à dessiner, figure qui requiert un Sade en pleine possession de ses moyens et que l'idée de sa propre mort n'effleure pas encore. En effet, Wright, avec *Quills*, et Lampela, avec *Les rêves du marquis de Sade*, cherchent moins une vérité certaine qu'une certaine vérité, ce qui implique que, sans oser sortir totalement des faits avérés, en plaçant par exemple le marquis ailleurs qu'à Charenton, ils traitent ceux-ci avec désinvolture. La complète absence de Constance Quesnet est assurément l'élément le plus marquant dans les deux cas et s'explique par le fait que le personnage de Sensible demeure, somme toute, assez peu excitant, en plus d'être encombrant. Wright et Lampela lui préfèrent Madeleine Leclerc, qui a pour elle la jeunesse et le goût de l'interdit. *Quills* se veut une espèce d'hymne à la liberté d'expression avec tout ce que cela comporte de délices et de risques, et Madeleine incarne les deux à la fois. L'action, très simple et volontairement grand-guignolesque, est centrée sur l'augmentation graduelle des moyens mis en œuvre pour empêcher Sade d'écrire, après l'arrivée de Royer-Collard à Charenton. Coulmier, jeune et aisément convaincu par Royer-Collard, devient, malgré ses réticences naturelles, l'exécuteur des mesures punitives. Sade parvient pourtant à poursuivre son œuvre avec la complicité de Madeleine, qui assure la transmission de ses œuvres et cache à ses supérieurs les moyens qu'il utilise pour continuer après qu'on l'a privé de papier et de plume : il écrit d'abord sur ses draps avec du vin, puis sur ses vêtements avec son sang, enfin il imagine un système de bouche à oreille qui permettra à Madeleine, placée en bout de ligne, de transcrire son récit. Et c'est à ce moment qu'intervient la punition : si Madeleine était la récompense de son audace, puisque c'est par cette audace qu'elle est séduite, elle est aussi le prix qu'il doit payer. L'un des aliénés, échauffé par le récit, tente d'assouvir son désir avec Madeleine et la tue. Effondré, Sade n'en continuera pas moins à écrire, avec ses excréments, ce qui amènera ses geôliers à le découper littéralement en petits morceaux. Cette mesure aussi s'avère inutile, puisque la liberté d'expression doit l'emporter : Coulmier, rendu fou par ses actes, réclame une plume pour prendre la dictée de la tête coupée d'un marquis qui a rarement été si divin. Pour le bien de l'action, Sade doit évidemment être sans appui, d'où l'élimination de Constance Quesnet et la résurrection de Renée-Pélagie qui, soucieuse de sa vie sociale, cautionne

tacitement toutes les mesures punitives. Chez Lampela aussi, Renée-Pélagie retrouve une certaine importance, par le biais de souvenirs : elle est celle vers qui les pensées du marquis sont tournées à ce dernier stade de son existence, en un mélange de nostalgie pour la complicité des beaux jours de leur jeunesse et d'amertume pour l'abandon ultérieur. Encore là, il s'agit d'une nécessité de la solitude de Sade, puisque toute l'action s'articule autour d'une promesse fictive de libération. Ainsi, dans l'isolement quasi total à Charenton, Sade ne trouve de distractions que dans la compagnie occasionnelle de Madeleine Leclerc, jeune femme ambitionnant de devenir comédienne et se servant du marquis pour y parvenir, et la présence quotidienne de Marcel, jeune serviteur naïf et généreux. C'est dans ces conditions qu'apparaît une inconnue qui, ayant appris par Marcel que Sade rêve toujours de liberté, se sert de ce désir pour le faire souffrir. Entre les tentatives de créer chez le marquis une réflexion sur ses crimes passés et l'invention d'un présent fictif pour elle-même qui rende crédible son offre de liberté, l'inconnue fait surtout la démonstration de sa force, intellectuelle et morale. La révélation finale, qui arrive sans surprise, justifie cette double force : elle est la fille de Sade, née d'une des jeunes filles droguées lors de l'affaire de Marseille. Forte intellectuellement, elle est bien la fille de son père; forte moralement, elle résiste à la tentation de le connaître mieux, par crainte de finir par l'aimer, car il doit payer pour son crime. Si *Quills* est un hymne à la liberté d'expression, *Les rêves du marquis de Sade* se veut une prise de position contre la légèreté avec laquelle sont généralement considérées les frasques de jeunesse de Sade.

José Pierre, lui, dans *Magdeleine Leclerc. Le dernier amour du marquis de Sade*, tente de jeter la lumière sur les dernières années de vie de Sade, mais – il le mentionne dans un avertissement préliminaire – avec prudence. S'il brode autour du peu de traces qui restent de la liaison entre le marquis et la jeune femme, essentiellement le dernier cahier du journal de Charenton, il se défend bien de chercher à atteindre la vérité : « on s'est seulement proposé de ne montrer que quelques fragments, quelques pièces d'un puzzle dont la totalité, pour toujours hors d'atteinte, correspondrait à la véritable autant qu'hypothétique figure du marquis » (Pierre, 1995 : 7). Et il ajoute : « D'autres que nous, comme on sait, n'affichent pas la même prudente réserve... » Nous y reviendrons. À partir des notes elles-mêmes fragmentaires de Sade, Pierre construit une action qui demeure vraisemblable, même si le degré d'évolution intellectuelle atteint par Magdeleine semble dépasser sensiblement ce que l'auteur laisse entendre dans son journal. Cela dit, l'éveil aux choses de l'esprit, nécessaire à la profondeur des échanges et justifié par les notes de Sade, est présenté comme un long processus qui jamais n'atteindra à une égalité des personnages. La tentation de faire de Magdeleine la fille spirituelle de Sade est désamorcée par un dialogue où il lui explique précisément pourquoi il serait impossible de la considérer comme telle. En fait, *Magdeleine Leclerc*, pour autant que son titre puisse laisser supposer une histoire dont l'accent est mis sur le sentiment amoureux, ne fait en aucun moment l'économie de

ce qui, dans ce que l'on connaît de la personnalité et de l'histoire de Sade, pourrait entrer en contradiction avec une telle histoire. Constance Quesnet, son importance pour Sade, sa jalousie occasionnelle, ne sont pas écartées ou minimisées, mais mises en scène sans que cela n'empêche Magdeleine d'être au centre de la pièce. De même, Sade ne devient pas tout à coup, par le miracle d'un éblouissement, un héros romantique; il demeure cynique, amer, égocentrique. Enfin, malgré un sentiment réel pour son amant, Magdeleine est aussi une jeune femme à la fois frivole et réaliste qui tourne résolument la seule page de son journal intime après la mort de Sade, page abondamment raturée afin d'effacer toute trace de ce qui a été précisément intime. Tel qu'il l'annonçait d'entrée de jeu, José Pierre se montre en effet prudent, mais sans que cela porte préjudice à l'action. Les « Autres » à qui il fait allusion, dans le commentaire reproduit un peu plus haut, demeurent inconnus[10], mais la question paraît assez secondaire dans la mesure où aucune œuvre ne semble ouvertement attaquée. Par contre, il est difficile de ne pas voir *Charenton (ou le dernier amour du marquis de Sade)* de Pierre Bourgeade comme une réponse à *Magdeleine Leclerc*, ne serait-ce qu'en raison de la très grande similarité des titres. Publiée en annexe au roman *Les comédiens*, *Charenton* est une œuvre parodique, autant par le propos que par le ton. Le triangle Sade-Constance-Magdeleine y connaît un rebondissement inattendu. C'est Constance qui provoque la rencontre entre Sade et Madeleine, afin que son amant, obsédé par les chiffres, puisse prétendre avoir connu charnellement à tout le moins une vingtaine de femmes, « s'affranchir de cette humiliante série de la dizaine… à peine digne d'un coq de village » (Bourgeade, 2004 : 122). Car, en effet, ayant fait le décompte de ses héroïnes romanesques et théâtrales (23 647), elle a voulu les mettre en relation avec ses femmes réelles et s'est trouvée confrontée à la triste vérité : « Ce qui fait à peine… pour l'effroyable débauché… pour le monstre d'obscénité que vous êtes… dix-neuf corps » (p. 121).

Peter Weiss et Yukio Mishima

Occupant une place à part dans le théâtre sadien, Weiss et Mishima – et c'est peut-être ce qui explique que leurs pièces respectives demeurent à ce jour les plus réussies théâtralement – ont ceci en commun d'aborder Sade de biais. Ni l'un ni l'autre ne cherche à reconstituer sa vie, ne serait-ce qu'un épisode fidèlement, intéressés qu'ils sont à plutôt explorer une facette précise à partir de laquelle sera interprété l'ensemble du personnage. De leur propre aveu, ce qu'ils recherchent par le truchement de Sade, c'est une figure de « l'individualisme poussé jusqu'à l'extrême » (Weiss, 2000 : 111) et la réponse à « l'énigme » (Mishima, 1976 : 131) de la marquise de Sade, épouse fidèle jusqu'à la libération de son mari. Dans *Marat-Sade*, cela implique la réduction du marquis à certaines de ses idées qui deviennent, le temps de l'action, son unique réalité. Son histoire personnelle, ses réalisations littéraires, ses perversions sont toutes subordonnées à la

construction d'une force individualisée orientée vers la négation absolue, des autres, de soi, de toute possible appartenance. En devenant la représentation d'un individualisme qui ne peut déboucher que sur le chaos, Sade est placé hors de lui-même et perd toute individualité réelle pour n'être plus que l'envers du monde organisé en société, quelle qu'en soit la manifestation. Il n'est plus question de choix, de réflexions ou d'expériences personnelles, mais d'une compulsion irrésistible qui, dès le départ, semblait destiner le personnage à ne trouver un sens historique qu'au moment où il avouerait la perte du sien propre. Si la connaissance de soi est impossible, parce que « nul n'accède jamais à d'autres vérités qu'aux vérités changeantes de sa propre expérience » (Weiss, 2000 : 41), le rire triomphal qui secoue le personnage à la toute fin renferme tout autant de vérité sinon plus que les fragments biographiques médiatisés par le théâtre des aliénés. L'ensemble de la vie du Sade de Peter Weiss ne trouve donc de valeur qu'en tant que marche inéluctable vers cette glorieuse apothéose qu'est sa propre annihilation au moyen d'une pièce dont il est l'auteur, là où il « ne relève plus de personne » (p. 58). Le sens de cette réduction, qui n'équivaut en rien à une simplification, est résumé par Michel Beaujour quand il affirme : « Marat et Sade, chacun à sa façon, ne sont plus rien d'autre que des personnages de théâtre. [...] Les fous demeurent comme les véritables héros de la pièce de Weiss[11] » [traduction libre] (Beaujour, 1965 : 118).

À la sphère sociale dans laquelle est confiné le Sade de Weiss, Mishima privilégie la sphère privée, voire intime : dans le salon de M^me^ de Montreuil, six femmes se réunissent et discutent des répercussions sur leur existence des faits et gestes du marquis de Sade qui, lui-même, n'apparaît sur scène en aucun moment. Ce choix singulier de présenter l'homme dans son absence, s'il semble principalement justifié par l'énigme posée par Mishima comme point de départ de l'œuvre, relève en fait de plusieurs motivations, comme le démontre Annie Cecchi dans *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique* : prise de position contre le nouveau théâtre japonais, volonté d'accorder la prépondérance aux dialogues, goût de l'exotisme et du rococo, plaisir de l'innovation, jeux sur les oppositions masculin/féminin et victime/bourreau, influence du nô où l'image l'emporte sur la représentation immédiate, confrontation entre un langage raffiné et son objet trop cru. Il en résulte un portrait qui, tout en rendant compte de la complexité du personnage, est aussi exemplaire du subtil processus d'identification du Je à l'Autre qui préside non seulement à l'exploration de sa propre identité, mais aussi à la création littéraire. Renée, qui en tout apparaît l'opposée de son époux, devient d'autant mieux placée pour les comprendre, lui et son œuvre, que rien en elle ne la prédisposait à accepter l'un ou l'autre. L'atteinte de la connaissance de l'Autre, et donc de soi, ne passe pas par une communauté d'esprit, de goûts ou d'intérêts, mais par l'effort de réflexion et d'imagination que seul peut imposer ce qui est profondément étranger. Si les chocs successifs qui constituent la relation de Renée à Sade amènent celle-ci à affirmer : « Donatien, c'est moi »

(Mishima, 1976 : 94) à la fin de l'acte II, ce n'est que pour rendre la chute plus amère à l'acte III. Parce qu'elle comprend l'homme mieux que quiconque, Renée est la seule à mesurer par quelle opération Sade est passé d'homme à écrivain et les enjeux d'une telle transformation, autant pour elle que pour lui. Mishima, qui s'est d'abord familiarisé avec Sade par le biais de son œuvre puisqu'il avait préfacé la traduction japonaise de *Justine* par Shibusawa Tatsuhiko en 1956, pose dans *Madame de Sade* la dichotomie vie/œuvre d'une manière qui dépasse largement la question habituelle dans la représentation sadienne d'une correspondance entre les crimes vécus et imaginés. Par l'intermédiaire de Renée, Mishima rend caduques à la fois les accusations de monstruosité, si fréquentes dans l'histoire de la réception de Sade et reprises par M^me^ de Montreuil à l'intérieur de la pièce, et leurs réponses apologétiques : ce n'est ni d'avoir commis certains crimes, ni d'en avoir imaginé de pires que Sade est coupable, car les uns comme les autres sont dérisoires face à l'acte innommable par lequel il s'est soustrait à la race humaine :

> Il a perdu son âme, ou bien une âme capable de pareils écrits a cessé d'être humaine. C'est un homme dépourvu de sentiments humains qui se plaît à clore les grilles du monde des hommes et à se promener à l'entour en jouant avec les clés (Mishima, 1976 : 125).

Alors que l'identification de Renée à Sade visait à la connaissance de soi par celle de l'Autre, l'acte de création littéraire utilise l'identification dans le but d'assimiler l'Autre et de l'enfermer à jamais dans une certaine image : Renée entre au couvent parce qu'il n'y a plus de place pour elle dans le monde depuis que Justine a pris la sienne.

Sade et Justine

Justine est un cas à part dans l'œuvre de Sade. Elle est son personnage le plus connu, et cela trouve une affirmation scéniquement dans trois des quatre pièces centrées sur les relations d'échanges entre Sade et son œuvre. Contrairement aux œuvres déjà mentionnées, mise à part *Les instituteurs immoraux* de Piemme qui aurait pu jusqu'à un certain point trouver sa place dans cette section, les pièces dont il est question ici mettent Sade en rapport direct avec ses personnages. Ces derniers prennent littéralement vie sur scène, en amont ou en aval de leur création par Sade. La première œuvre de ce type a été écrite en 1975 par l'Écossais Robert David MacDonald et est intituée *De Sade Show*. En pleine Révolution, le marquis se retrouve dans un cellier inondé en compagnie d'une partie des personnages des *120 journées,* de Juliette et de Justine. Échappant de justesse à une tentative d'assassinat par Cupidon, Sade décide d'appeler ses amis, les quatre libertins, pour les convier à un jeu qui saura les distraire en ces temps de guerre et de désastre et, en même temps, distraira Cupidon de son jeu du chat et de la souris avec Sade. Justine et

Juliette sont les victimes désignées, la gagnante étant celle qui survivra à l'autre. Chacune agit en accord avec sa nature, ce qui, du moins dans un premier temps, accorde l'avantage à Juliette. Par contre, puisque Sade est le maître du jeu, il désigne les libertins comme perdants, prétextant qu'ils ont fait preuve de plus de peur que tous les autres en protégeant le système de pouvoir plutôt qu'en le défiant. Après un bref système démocratique, il ne reste plus que Juliette et Justine, et celle-ci gagne en offrant une soumission absolue à celle-là. Sade désigne Justine comme, la grande gagnante, puis l'empoisonne, car elle l'ennuie autant que les autres. C'est dans la sérénité qu'il retourne jouer aux cartes avec Cupidon, réapparu entre temps. Au-delà de la dynamique burlesque dans laquelle sont repris les situations et personnages sadiens typiques, *De Sade Show* offre surtout un délice d'ironie, avec sa Justine désenchantée qui découvre la liberté et l'invulnérabilité dans la prostitution et son marquis revenu de tout, ne souhaitant plus que la paix accordée à l'invalide : « Vous allez devoir m'enfermer. Oh, pas dans une prison – un asile. Et j'ai dû être fou de penser que n'importe qui allait être d'accord avec moi[12] » [traduction libre] (MacDonald, 2003 : 75).

Complètement différente est *La ténèbre* d'Anne Capelle, qui met en scène un dialogue entre Juliette et Justine sur la tombe de leur père, le marquis de Sade. En sept tableaux, les deux personnages revivent leur destin, de leur naissance dans la souffrance à la répétition continuelle de leur cheminement respectif dans le vice et la vertu. Elles s'envient l'une l'autre et se disputent leurs privilèges. Surtout, elles en veulent à Sade et font son procès pour les avoir créées. Les raisons données pour expliquer leur genèse sont nombreuses : « ce monstre obligé de nous inventer pour se distraire de sa colère » (Capelle, 1988 : 18); « Inventées, irréelles, nées d'un prisonnier frustré, exaspéré, d'un cerveau malade, dément » (p. 25); « Lui, dans son cachot, invente des supplices de plus en plus fous contre ceux qui ne l'aiment pas! Ceux qui l'ont poursuivi de leur haine » (p. 29); « crois-tu qu'il nous ait faites pour notre plaisir? Il ne s'agit que du sien! Et nous ne sommes jamais là que pour sa gloire » (p. 38). Pourtant, elles reconnaissent aussi ce qu'il a mis de lui-même en chacune d'elle : en Justine, la honte et l'humiliation de sa vie, en Juliette, ses rêves de liberté et de victoire. En foudroyant Justine, il se punissait lui-même de geindre et de pleurer sur son existence; en peignant Juliette repentante, il s'avouait amadoué par la liberté retrouvée. Toutes deux facettes contradictoires d'un même être, c'est par « les intonations mystiques des extatiques » (quatrième de couverture) que Juliette et Justine traquent ce qui se cache derrière leur Créateur, lui en voulant surtout de connaître la paix du tombeau qui leur est à jamais refusée.

C'est avec moins de bonheur que Pierre Hupet explique la création de Justine dans *Sade ou le miroir de l'absence*. L'anecdote est simple : Sade, en mal d'inspiration pendant la rédaction de *Justine*, décide d'engager une gouvernante qui lui servira d'inspiration. Il

arrête son choix sur la seule des candidates qui se montre outrée par le texte qu'il lui fait lire. La vertueuse jeune femme, forte de convictions inébranlables, finit par toucher son cœur et tomber amoureuse de lui, mais il est avant tout libertin et refuse de reconnaître l'amour pour ce qu'il est. Elle le quitte, déçue de sa lâcheté. Ils se retrouveront dans une prison pendant les troubles révolutionnaires, mais il résiste jusqu'à la toute fin, jusqu'à ce qu'elle lui demande ce qu'il cherche. Il répond : « Donnez-moi l'innocence et j'aimerai jusqu'aux larmes », [Elle se met nue. Il pleure], « *mais il ne la touche pas* » (Hupet, 1994 : 144). *Sade ou le miroir de l'absence* donne plus qu'une vision nouvelle de la naissance du personnage de Justine, il réinterprète Sade à la lumière de la psychologie populaire. Avec beaucoup moins de prétention, Jean-Michel Guilléry, dans *De Sade, Juliette*, présente un dialogue entre le marquis et sa célèbre créature. Sade est à Picpus et il attend son exécution. Pour meubler son attente, il crée Juliette et incarne pour elle tous ces libertins qui peupleront ses aventures. Son parcours, qui la mène avec une volupté toute romanesque vers des horreurs de plus en plus grandes, pourrait assez bien symboliser le cheminement de Sade dans son rapport à un monde qu'il observe et commente. D'un libertin à l'autre, elle en vient à rencontrer l'ogre Minski et le pape Braschi, figures complémentaires d'un même mal absolu que Gilbert Lely identifie à des images de la férocité des Français sous la Terreur. Dans *De Sade, Juliette*, Guilléry fait écho à cette hypothèse posée par Lely. Sous la fenêtre de Sade, la guillotine est dressée dans son paradis terrestre. Si on ne la voit pas sur scène, toute l'action est rythmée par les bruits de sa construction, puis de son fonctionnement. Au départ, il y a refus chez le personnage qui obstrue sa fenêtre à l'aide d'une couverture afin d'oublier la réalité du dehors, mais rien n'y fait et, plus l'action de la guillotine devient évidente, plus la férocité du texte s'affirme, pour atteindre son paroxysme avec la personnification de Minski. À l'approche de son tour à la guillotine, Sade termine l'histoire de Juliette, la fait mourir en la vouant à l'oubli comme il en formulera plus tard le souhait pour lui-même dans son testament, et se tourne vers son ancêtre, Laure de Sade, pour trouver réconfort, en vain. L'action se clôt sur la lettre à Gaufridy dans laquelle Sade lui apprend la fin de son calvaire. L'écriture de *Juliette* apparaît donc comme une volonté d'exorciser l'horreur : en traduisant les événements dans le domaine fictif, Sade s'en rend maître et retrouve une certaine forme de paix, ou tout au moins la résignation.

Sade autre part

Sans avoir voulu porter un jugement de sagesse excessive sur le théâtre sadien, nous avions mentionné que, comparativement au roman, le théâtre hésitait à sortir Sade de son contexte, soit sa vie ou son œuvre. En effet, les romans abondent où le marquis est vampire, habite les Enfers, survit à Charenton pour aller poursuivre son existence en

d'autres lieux, se voit confronté à des contemporains inattendus. Ce type de représentations, beaucoup plus rare au théâtre, n'est cependant pas totalement absent. Par exemple, Andrés Caro Berta, dans *Sade, el divino marqués*, invente un Sade libre, juste avant son internement à Charenton, qui se livre aux délices du sadomasochisme avec une victime consentante. Dans un discours en partie inspiré de sa vie réelle, en partie relation de débauches imaginaires qu'il aurait partagées avec les puissants – Roi, magistrats, policiers – il explique qu'il est vilifié parce qu'il cherche le consentement de ses victimes, au lieu de torturer comme ses contemporains. L'auteur, s'il fait la preuve d'une recherche approfondie de la figure historique du marquis, ne s'en écarte pas moins délibérément, car Sade devient pour lui une figure de la marginalité sexuelle, telle que revendiquée par lui, psychologue et sexologue, au moment de la création de l'œuvre. En inventant les contemporains corrompus de Sade, c'est l'Amérique latine actuelle qu'il remet en question, territoire où la différence est jugée, mais où fleurissent les dictateurs. Et Caro Berta n'est pas le seul Sud-Américain à avoir ainsi utilisé la figure de Sade. Au début des années 80, Carlos Somigliana propose coup sur coup *El Nuovo Mondo* et *La democracia en el Tocador*, deux comédies satiriques dans lesquelles Sade, s'étant fait passer pour mort à Charenton, se retrouve en Amérique du Sud, où on admire son œuvre et offre de le traiter comme l'un des grands s'il accepte de commettre l'ultime crime, l'hypocrisie. Face aux habitants du pays, Sade, dans les deux pièces, apparaît bien sage et presque prude. En France, Bernard Noël avec son *Retour de Sade* s'inscrit dans la même lignée. Par la rencontre d'un Sade ressuscité et d'une sainte Thérèse immortelle[13], on se moque du monde contemporain, dans lequel le marquis est devenu classique, donc inoffensif. Plus stimulante que le débat religieux un peu convenu que suscite l'attribution du projet menant à sa résurrection à la Papesse est l'écriture de son désarroi face à la disparition du scandale : « Vous m'avez réduits aux abois. Je suppose qu'il n'existe aucun moyen de remourir » (Noël, 2004 : 34). Ce faisant, Noël rappelle que toute représentation de Sade à notre époque est une entreprise avant tout idéologique, lorsqu'elle n'est pas vulgairement commerciale. Si sa pièce ne renouvelle pas la vision de la figure historique de Sade, au moins a-t-elle l'audace de prendre comme point de départ un débat véritable : qu'en est-il de Sade aujourd'hui, alors qu'il est présenté à toutes les sauces, utilisé comme symbole de tout et de rien?

L'intention derrière la création de *De Sade (A Sad Story)* de Silviu Purcarete et Dick McCaw était d'éviter précisément l'enfermement du personnage dans un statut symbolique figé : « Une telle approche serait réductive et moraliste : il est plus fructueux de le concevoir comme être humain qu'en tant que représentant de quelque chose[14] » [traduction libre] (McCaw, 2000b : 1). Présentée dans le cadre de Bologne 2000, ville européenne de la culture, la pièce en question s'articule comme le résultat de plusieurs motivations conjuguées, ce qui contribue à en faire une des productions qui s'écartent le plus des schémas établis. Ainsi, après l'idée d'une collaboration des deux créateurs autour

de Rabelais, s'est imposée la figure de Sade comme double possible de Rabelais, puis comme seul objet de la future œuvre. À cela se sont ajoutés les paramètres liés au contexte de production, le lieu, mais aussi l'année : « Pour Silviu, tout projet à propos du Millénaire devait être à propos de la fin du monde[15] » [traduction libre] (McCaw, 2000a : 1). C'est en regard de tout cela qu'est né le plan d'une action présentant Sade comme ayant survécu à Charenton, pour fuir vers l'Italie où il attend l'anniversaire de l'éruption du Vésuve pour enfin mourir. Âgé de 260 ans, il a usé onze générations de Leclerc pour s'assurer une descendance dont les membres lui servent de scribes. À l'approche de la date fatidique, un groupe de libertins le rejoint et pendant sept jours, marqués par diverses célébrations (sac de Rome par Alaric, la Saint-Barthélemy, les Opalia, les vulcanales, la Canicula), ils se livrent à des scènes sadiques auxquelles seule la fin du monde met un terme.

***

Que conclure au terme de ce parcours trop rapide, sinon que, malgré la possibilité de dégager des schémas communs, il y a autant de Sade qu'il y a d'auteurs? Et que cette multiplicité le fait passer du pire au sublime. Monstre pour Méré et ironique figure christique pour Noël. Criminel pour Lampela et victime pour Apostolidès. Mythe pour Lauris et homme pour Cormann. Être complexe et contradictoire pour José Pierre, mais d'une simplicité bêtifiante pour Hupet. Tout revient, finalement, à la subjectivité de l'auteur qui s'exprime le plus complètement dans cette ultime pièce dont nous n'avons pas encore discuté, *Notre Sade* de Michèle Fabien. S'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une représentation de Sade, puisque le personnage n'y apparaît pas physiquement, non plus qu'il n'est au centre du discours, comme dans *Madame de Sade* et *La ténèbre*, cette œuvre n'en demeure pas moins singulièrement signifiante pour nous dans la mesure où elle s'articule autour du processus de création. Le choix de Sade n'est pas, ne peut pas être innocent et Fabien expose les motifs internes – et parfois narcissiques – qui président à sa mise en scène. Ainsi, dans son long monologue, l'énonciatrice, jamais nommée, parle moins de Sade qu'elle ne résout ses problèmes identitaires, et c'est là que Sade intervient, porteur d'une symbolique de la liberté qui correspond au manque du personnage. Ni tout à fait Autre, ni tout à fait Même, ni tout à fait extérieur, ni tout à fait intérieur, Sade se glisse dans l'interstice et, par substitution, devient la part de Soi mise en procès : « Pauvre petit Marquis brisé en chapeau haut-de-forme. Faut-il qu'on te décore de la légion d'honneur? Ne t'évanouis pas, petit Marquis dans tes rubans. Non, pas ici, pas devant eux, ne te dilue pas en eux » (Fabien, 2000 : 124). Sur Sade sont projetés les fautes et les hésitations, les apitoiements et les rébellions inutiles. Il est le réceptacle des désirs non réalisés, des bravades non formulées, des actions non accomplies. Pour celle qui ne sait plus comment vivre, il est celui qui n'a pas osé aller au bout de lui-même : « Je serai libertin, je concevrai tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là et je le ferai. Je serai libertin et

criminel, et meurtrier. Je ferai mon apologie et non ma justification. Je serai condamné justement par d'autres libertins » (p. 123).

Notes

1. Le compte rendu que fait Rétif de la Bretonne de l'affaire Rose Keller dans *Les nuits de Paris* (194e nuit) en témoigne avec éclat.
2. Édité chez Fayard en un seul volume sous le titre *Le Marquis de Sade, ses aventures, ses œuvres, passions mystérieuses, folies érotiques* en 1885.
3. En revanche, il convient de préciser que, dans le sillage du Surréalisme, les représentations picturales et poétiques de Sade sont fort nombreuses du milieu des années 20 au début des années 70.
4. Le présent article est basé sur les textes de 27 pièces mettant Sade en scène. Il sera aussi fait allusion, avec réserves, à d'autres œuvres, dont le texte nous demeure inaccessible à ce jour. Par exemple, au moment d'envoyer le présent dossier sous presses, nous venons de découvrir qu'une pièce d'Andy Smith, intitulée *De Sade on Ice*, a été mise en scène au Warehouse Theatre à Londres en 1980. De même, la traduction d'autres œuvres n'est pas complétée. C'est le cas des trois œuvres théâtrales et musicales de Marco Palladini réunies sous le titre *Destinazione Sade*. Ainsi, l'inventaire, bien que large, n'est pas exhaustif et ne tient pas compte des nombreuses adaptations à la scène des romans du marquis, non plus que de son influence thématique, formelle ou idéologique sur la création théâtrale.
5. En 1921, le rapprochement entre l'arrestation d'octobre 1763 et la déposition de Jeanne Testard n'est pas encore fait, il ne le sera qu'en 1963 lorsque Jean Pomarède communique ladite déposition à Gilbert Lely (Pauvert, 1990).
6. Au cours de la même période, est présentée à Paris une opérette intitulée *Les amours du Marquis de Sade. Opérette historique et légère*, co-écrite par Eugène et Edmond Joullot, avec musique de Victor Alix, mais elle n'est aujourd'hui connue que par le biais d'une affiche.
7. « *El Marqués, muy siglo XVIII, es un hombre genial, pero poseído demoníacamente, casi un Frankenstein, en cuyas visiones alternan la lucidez y la locura, las perversiones y las grandezas y cuya alma fantasmal se la disputan Satanás y la sombra misericordiosa de su esposa Renée.* »
8. Contient les chapitres intitulés : « *El horrible marqués* », « *Sadismo y romanticismo* » et « *La marquesa de Sade* » (Capdevila, 1929).
9. Le rapprochement de Sade avec l'un ou l'autre est assez fréquent et forme le propos du roman d'Anthony Rudel (2001), dans lequel Mozart et Da Ponte collaborent avec Casanova pour construire leur personnage de libertin. La soumission de Casanova aux exigences de la société, par crainte de représailles, les mène à considérer les conseils que Sade leur donne dans ses lettres, afin de rendre leur personnage plus sulfureux.

10. Pour les identifier, encore faudrait-il déterminer si l'avertissement a été écrit en même temps que la pièce (1988-1989), au moment de sa production (1993) ou de sa publication (1995).

11. « *Marat and Sade, each in his way, are no more anything but theatrical characters. [...] The mad remain as the only true heroes of Weiss' play.* » Dans son article, Beaujour identifie l'échange entre Sade et Marat à un dialogue des morts. La pièce de Weiss n'est pas la seule occurrence de ce type dans la représentation sadienne. Ainsi, en 1978, Steve Allen écrit pour la télévision deux épisodes de la série *Meetings of minds* dans lesquels Sade discute avec Cesare Beccaria, Tz'u-hsi et Frederick Douglass (New York, Prometheus Books, 1979). Ces épisodes sont ensuite présentés dans une adaptation francophone de Jean Boisvert au Québec, au début des années 80 (*Les grands esprits*, Montréal, Éditions Marcel Broquet, 1984). De même, à la fin de son étude *Sade et la loi*, François Ost publie un dialogue imaginaire entre Sade et Portalis (Paris, Éditions Odile Jacob, 2005).

12. « *You'll have to lock me up. Oh, not in a jail – a madhouse. And I must have been mad to think anyone would agree with me.* »

13. Le couple n'en est pas à sa première rencontre, puisqu'il était au cœur du roman de Pierre Bourgeade (1987), et de son adaptation pour la scène musicale par Marius Constant (1996).

14. « *Such an approach could be reductively moralistic : more fruitful to conceive of him as a human being rather than a representative of something.* »

15. « *For Silviu, any project about the Millennium had to be about the End of the World.* »

Bibliographie

AELBERTS, Alain-Valery, et Jean-Jacques AUQUIER (1970), *Cérémonial pour saluer d'éruption en éruption jusqu'à l'infracassable nuit la brèche absolue et la trajectoire du marquis de Sade*, Bruxelles, édité par les auteurs.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1990), *Sade aux enfers*, manuscrit de l'auteur.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2003), *Sade in the Abyss*, San Francisco, Nel Mezzo Della Vita Press.

BEAUJOUR, Michel (1965), « Peter Weiss and the Futility of Sadism », *Yale French Studies*, « The House of Sade », n° 35, p. 114-119.

BOREL, Pétrus (1987), *Madame Putiphar*, Paris, Le Chemin Vert.

BOURGEADE, Pierre (1987), *Sade, Sainte Thérèse*, Paris, Gallimard.

BOURGEADE, Pierre (2004), *Les comédiens* suivi de *Charenton (ou le dernier amour du marquis de Sade)*, Auch, Éditions Tristram.

CAPDEVILA, Arturo (1929), *Los Románticos : espectros, fantasmas y muñecos del Romanticismo*, Buenos Aires, Cabaut & Cia.

CAPDEVILA, Arturo (1930), *El divino marqués : misterio dramático sobre el espantoso sino del Marqués de Sade*, Buenos Aires, Comisión Investigadora de Atentados a Periodistas (CIAP).

CAPELLE, Anne (1988), *La ténèbre*, Paris, Actes Sud.

CARO BERTA, Andrés (2004), *Sade, el divino marqués*, Montevideo, Teatro agadu, [En ligne], [http://www.andrescaroberta.com/display_news.php?articleid=77&sectionid=11] (24 avril 2007).

CECCHI, Annie (1999), *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique*, Paris, Honoré Champion.

CIA T DE TEATRE (2006), *Hombres!/Ces hommes!* suivi d'*Un lugar estratégico/Un endroit stratégique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

CONSTANT, Marius (1996), *Sade-Teresa*, Opéra de Normandie, mélodrame fantastique, Giessen.

CORMANN, Enzo (1989), *Sade, concert d'enfers*, Paris, Éditions de Minuit.

COWPER POWYS, John (1978), *Morwyn*, Paris, Éditions Henri Veyrier.

DESPAZE, Joseph (1801) *Les quatres satires ou la fin du XVIII^e siècle. Revue, corrigée, et augmentée de beaucoup de notes*, Paris, Chez Moller, An IX.

FABIEN, Michèle (2000), *Notre Sade*, Bruxelles, Labor.

GRAHAM, W.D. [pseudonyme de Christopher Barron] (1998), *A Fall from Grace*, manuscrit de l'auteur.

GUILLÉRY, Jean-Michel (1989), *De Sade, Juliette*, Paris, L'avant-scène.

HEDGES, Nick (1991), *The 120 Days of Sodom*, Londres, Delectus Books.

HUPET, Pierre (1994), *Sade ou le miroir de l'absence*, Liège, Éditions du CÉFAL.

JANIN, Jules (1834), *Le marquis de Sade* », Paris, Chez les marchands de nouveautés.

LAMPELA, Pasi (2000), *Les rêves du marquis de Sade*, manuscrit de la traduction par René-Philippe Thomas (titre original en finnois : *Markiisin Unet*).

LAURIS, Georges (1994), *Sade, marquis sans-culotte*, Marseille, Paul Tacussel Éditeur.

LELEU, Pierre-Alain (1997), *D.A.F. Marquis de Sade*, manuscrit de l'auteur.

LELY, Gilbert (2004), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France.

LEVER, Maurice (1991), *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard.

LOMBARD DE LANGRES, Vincent (1797), *Le journaliste ou l'ami des mœurs*, Paris, Chez Barba.

MACDONALD, Robert David (2003), *De Sade Show*, dans *Plays Two*, Londres, Oberon Books.

MCCAW, Dick, et Silviu PURCARETE (2000), *De Sade (A Sad Story)*, Bologne, Théâtre de l'Union, Centre dramatique national du Limousin.

MCCAW, Dick (2000a), « Introduction to text », manuscrit de l'auteur.

MCCAW, Dick (2000b), « Notes from Bologna », manuscrit de l'auteur.

MCCAW, Dick (2000c), « From letters to Silviu », manuscrit de l'auteur.

MCCAW, Dick (2000d), « Bay, Barth. & Sirius », manuscrit de l'auteur.

MCCAW, Dick (2000e), « Big themes », manuscrit de l'auteur.

McCaw, Dick (2000f), « Misc. Notes on Sade », manuscrit de l'auteur.

Méré, Charles (1921), *Le marquis de Sade*, Paris, Librairie théâtrale.

Méré, Charles (1995), « Le Marquis de Sade », dans *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la belle époque*, éd. Agnès Pierron, Paris, Robert Laffont.

Mishima, Yukio (1976), *Madame de Sade*, Paris, Gallimard.

Noël, Bernard (2004), *Le retour de Sade*, Paris, Lignes Manifeste.

Olga Arán, Pampa (2000), « *La obra dramática de Arturo Capdevila* », dans *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. LXV, nº 257-258, p. 305-315.

Palladini, Marco (1996), *Destinazione Sade*, Rome, Arlem.

Pauvert, Jean-Jacques (1990), *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont, 3 vol.

Piemme, Jean-Marie (1989), *Les instituteurs immoraux*, Bruxelles, Les Éditions Nocturnes.

Pierre, José (1995), *Magdeleine Leclerc. Le dernier amour du marquis de Sade*, Paris, Éditions Comp'Act.

Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme (1798), *L'anti-Justine ou les délices de l'amour*, Paris, au Palais-roial, chez feue la Veuve Girouard très connue.

Rokem, Freddie (2000), *Performing History*, Iowa City, University of Iowa Press.

Ronfard, Jean-Pierre (2002), « Matines. Sade au petit déjeuner », dans Jean-Pierre Ronfard, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.

Rudel, Anthony (2001), *Imagining Don Giovanni*, New York, Atlantic Monthly Press.

Sade, Donatien Alphonse François de (1997), *Lettres à sa femme*, Paris, Actes Sud; Bruxelles, Labor.

Somigliana, Carlos (1981), « El Nuevo Mondo », dans *Teatro argentino contempraneo, Antologia*, Madrid, Fondo de Cultura Economia, succursale d'Espagne, 1992, [En ligne], [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somigliana/obras/el_nuevo_mundo.htm] (24 avril 2007).

Somigliana, Carlos (1984), *La democratia en el Tocador*, Buenos Aires, Teatro del Pueblo, [En ligne], [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somigliana/obras/la_democracia_en_el_tocador.htm] (24 avril 2007).

Théveneau de Morande, Charles (1784), *La gazette noire, par un homme qui n'est pas blanc, ou Œuvres posthumes du Gazetier cuirassé*, Imprimé à cent lieues de la Bastille, à trois cent lieues des Présides, à cinq cent lieues des Cordons, à mille lieues de la Sibérie.

Weiss, Peter (2000), *Marat-Sade*, Paris, L'Arche.

Wright, Doug (1996), *Quills*, New York, Dramatists Play Service.

Wuletich, Sybil (1968), « The Depraved Angel of Marat/Sade », *Contemporary Literature*, vol. 9, nº 1 (hiver), p. 91-99.

Yzereef, Barry (1982), *De Sade*, manuscrit de l'auteur.

Jean-Marie Apostolidès
Université Stanford

Ceci est mon corps ou *L'exécution du testament du marquis de Sade*

« À toi de les réveiller, Donatien-Aldonze-François! »
Jean BENOÎT

La figure de Sade se trouve si étroitement mêlée à l'histoire du surréalisme qu'un volume entier ne suffirait pas à en relever tous les aspects. Dès mars 1921, la revue *Littérature* fait plusieurs fois référence au marquis de Sade, de façon allusive. Avec *La Révolution surréaliste*, la silhouette se précise : dans le nº 8, Éluard consacre un article au « divin marquis » dans lequel il fustige « tous les hypocrites commentateurs » qui font l'impasse sur « la haute signification des œuvres de celui-ci pour ne s'attacher qu'à sa légende qui révolte leur parfaite médiocrité et leur sert de prétexte pour défendre leur morale sans cesse outragée ». Le poète ajoute ce commentaire : « Toutes les figures créées par l'imagination doivent être les maîtresses absolues des réalités de l'amour[1]. » Le ton change dans *Le surréalisme au service de la révolution* (juillet 1930-mai 1933) et l'œuvre de Sade se libère de l'aura magique qui l'avait entourée précédemment (Gagnebin, 1982 : 372). La revue publie, en plusieurs fascicules, une étude de Maurice Heine, *Actualité de Sade*, accompagnée de lettres inédites, ainsi qu'un *Hommage à D.A.F. de Sade* par René Char. Après la lecture érotique, les textes sont examinés sous un autre angle : « La seconde lecture [écrit Jean-Paul Clébert] s'accorde à la thématique surréaliste. Dans l'œuvre de Sade, le décor, l'atmosphère, la scène théâtrale jouent un rôle prépondérant et ce sont ceux du roman noir » (1996 : 534). Une troisième lecture s'ajoute plus tard aux précédentes; elle sera à la fois philosophique et politique.

En même temps que les romans de l'écrivain sont mieux connus, sa figure, mise en lumière par les travaux de Maurice Heine et de Gilbert Lely, grandit au point d'atteindre le statut d'une icône. À la théâtralité de l'œuvre, répond le théâtralisme de l'existence que viendront renforcer, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, les arts du spectacle (théâtre et cinéma confondus). C'est à l'intérieur de ce cadre qu'il faut replacer le cérémonial intitulé « L'exécution du testament du marquis de Sade » qu'accomplit Jean Benoît en décembre 1959. Entre le mémorial religieux et le rituel dramatique, cette performance occupe une place singulière parmi les diverses représentations dont le marquis de Sade est le héros.

Le testament du marquis de Sade

Le 30 janvier 1806, à l'asile de Charenton où il a été transféré presque trois ans auparavant, le marquis de Sade rédige un testament dans lequel il prévoit, pour son enterrement, un cérémonial particulier. Il souhaite affirmer une dernière fois les valeurs athées qui ont gouverné sa vie. En bon amateur de théâtre, il règle minutieusement la mise en scène de cette ultime représentation :

> Je défends absolument que mon corps soit ouvert, sous quelque prétexte que ce puisse être; je demande avec la plus vive instance qu'il soit gardé quarante-huit heures dans la chambre où je décéderai, placé dans une bierre de bois qui ne sera clouée qu'au bout des quaranttes-huit [*sic*] heures prescrites ci-dessus, à l'expiration desquelles la dite bierre [*sic*] sera clouée. Pendant cet intervalle, il sera envoyé un exprès au sieur Le Normand, marchand de bois, boulevard de l'Égalité, numéro cent un, à Versailles, pour le prier de venir lui-même, suivi d'une charette [*sic*], chercher mon corps pour être transporté sous son escorte dans ladite charette [*sic*], au bois de ma terre de la Malmaison, commune d'Émancé, près Épernon, où je veux qu'il soit placé, sans aucune espèce de cérémonie, dans le premier taillis fourré qui se trouve à droite dans ledit bois, en y entrant du côté de l'ancien château par la grande allée qui le partage. La fosse pratiquée dans ce taillis sera ouverte par le fermier de la Malmaison sous l'inspection de Monsieur Le Normand, qui ne quittera mon corps qu'après l'avoir placé dans ladite fosse; il pourra se faire accompagner dans cette cérémonie, s'il le veut, par ceux de mes parents ou amis, qui, sans aucune espèce d'appareil, auront bien voulu me donner cette dernière marque d'attachement. La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que, par la suite, le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes, excepté néanmoins du petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment et dont j'emporte un bien doux souvenir au tombeau.
>
> Fait à Charenton-Saint-Maurice en état de raison et de santé ce trente janvier mil-huit-cent-six (cité dans Lely, 1982 : 666-667).

Il s'agit d'un véritable effacement spectaculaire[2], aboutissant à retourner au sein de la nature. La lettre du testament consiste à rendre visible le néant qui guette le corps après la mort. Elle met en scène la menace qui pèse à la fois sur la croyance chrétienne et sur la caste aristocratique, celle de leur disparition. Cette menace est d'autant plus inquiétante que la Révolution, pendant le temps de la Terreur, a tenté de l'appliquer d'une façon concrète. Pour comprendre le caractère radical d'une telle cérémonie, il faudrait la rapprocher des spectacles théâtraux de 1793, particulièrement de la pièce de Sylvain Maréchal, *Le jugement dernier des rois*, qui rendait visible l'effondrement de l'Ancien Régime et la création d'un nouvel ordre fondé sur un sacrifice premier, celui des monarques européens, engloutis dans un volcan en feu. La place du volcan, dans l'imaginaire de Sade et de Maréchal, est essentielle. De sa prison, Sade a suivi avec le plus grand intérêt les relations de l'éruption du Vésuve au mois d'août 1779[3]. Dans *L'histoire de Juliette* qu'il rédigera plus tard, Sade réaffirmera sa fascination pour la région de Naples :

> En aucun endroit de l'Europe, la nature n'est belle, n'est imposante, comme dans les environs de cette ville. Ce n'est point cette beauté triste, uniforme des plaines de la Lombardie, laissant l'imagination dans un repos qui tient de la langueur : ici, partout elle s'enflamme; les désordres, les volcans de cette nature, toujours criminelle, plongent l'âme dans un trouble qui la rend capable des grandes actions et des passions tumultueuses (Le Brun, 1989 : 237).

Dans *La nouvelle Justine*, le moine Jérôme fait l'invocation suivante : « Un jour, examinant l'Etna dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan. Bouche des enfers, m'écriai-je en le considérant, si comme toi je pouvais engloutir toutes les villes qui m'environnent, que de larmes je ferais couler[4]! »

Nous comprenons le testament du marquis de Sade comme l'inversion d'une éruption volcanique. Il ne s'agit plus d'une explosion mais du mouvement inverse, une implosion qui engendre apparemment le néant. Les deux mouvements rythment profondément l'œuvre de l'auteur. À un épisode furieux, dont l'éruption volcanique serait la figure emblématique, succède généralement un épisode mélancolique, caractérisé par un souhait d'anéantissement complet. Implosion ou explosion, qu'importe à Sade? Dans les deux cas, il demeure fasciné par la *catastrophe* qui, en détruisant tout, permet à un nouvel ordre d'advenir, en recomposant d'une façon différente les mêmes éléments de la nature[5]. Sa mort met en scène le moment de son passage sur terre; une fois retournés au néant, les différents éléments biologiques dont son corps est formé donneront, en se décomposant, naissance à d'autres formes qui s'en nourriront. Ce qui s'observe dans l'ordre de la nature peut être, selon Sade, remarqué dans l'ordre social. Les États disparaissent parce qu'ils ne sont que des formes transitoires d'organisation humaine. Aucune divinité n'a présidé à leur création, le seul dieu que le marquis reconnaisse étant la nature et son ordre immuable.

Le 2 décembre 1814, le marquis de Sade meurt. Sa famille, effrayée par une cérémonie aussi peu conforme à la tradition, choisit de ne tenir aucun compte du testament et offre au marquis des funérailles religieuses. En refusant d'appliquer la lettre de son testament, c'est la démonstration matérialiste de la grande chaîne des êtres que les proches de l'auteur refusent de mettre en scène[6]. Une autre façon de nier la place centrale que l'athéisme tient dans la vie et l'œuvre du marquis.

Le fantôme du marquis de Sade

Ainsi donc, la volonté de Sade ne fut point respectée. Soucieux de sa réputation, son fils Armand choisit les convenances sociales plutôt que la fidélité aux volontés de son père. Plus de M. Le Normand avec sa charrette ni de fourré semé de glands, mais un enterrement religieux avec croix sur la pierre tombale à défaut d'un nom. Quant aux manuscrits du marquis, qu'il léguait dans le même testament à Marie-Constance Quesnet,

> les uns seront brûlés ultérieurement par le préfet de police Delavau, agissant de concert avec Donatien-Claude-Armand, les autres achetés par celui-ci lors d'une seconde vente pour la somme de cinq cent quinze francs, et remportés dans la malle de son père, d'où ils ne furent exhumés qu'à la cinquième génération (Lely, 1982 : 668).

Selon des experts comme Nicolas Lenglet Dufresnoy, lorsque la volonté d'un défunt n'est pas respectée, celui-ci revient sous forme de fantôme. Il hante les vivants jusqu'à ce que la *dette* soit réglée. Tel est le cas du marquis de Sade, dont l'esprit hante ceux qui l'approchent et qui constituent sa famille véritable : Maurice Heine, André Breton et Gilbert Lely. À eux d'accomplir la volonté du marquis, surtout en faisant connaître ses idées et ses œuvres. Gilbert Lely termine sa grande biographie de Sade en évoquant son fantôme[7]. Quant à Breton, il écrit :

> L'esprit se prend souvent à errer dans ce *no man's land* où l'attirent les grands disparus, à l'heure où leur pensée reflue sur elle-même tout en tendant de toutes ses forces à rendre d'autant plus dominante et harcelante l'image que nous garderons d'eux. Elle s'impose à nous de toute la fixité, dans leur pas somnambulique, des « revenants », en qui la sagesse populaire a eu tôt fait d'appréhender des *âmes inapaisées* et de se demander *que faire pour elle* (1965 : 389).

Le marquis de Sade est plus qu'une figure tutélaire dans l'histoire du surréalisme; c'est un spectre, enfermé dans une crypte, qui hante l'esprit du groupe, depuis André Breton jusqu'à Annie Le Brun. À la fois mort et vivant, il ne cesse de circuler parmi les aficionados. À partir de l'injustice originelle, son ombre « crie justice » et demande réparation à ceux qui se définissent comme sa famille, une famille non pas selon la chair mais selon l'esprit.

Il ne s'agit pas seulement de l'accomplissement des rites funéraires réclamés dans le testament, mais de conserver *vivante* la mémoire du marquis, de l'entretenir comme une flamme. Entre le public, vis-à-vis duquel il souhaite l'oubli complet, et le « petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment », la ligne de partage est claire. Si les premiers versent du côté de l'oubli, les seconds doivent célébrer sa mémoire. Pour cela, il leur faudra ramener la figure du marquis sinon en pleine lumière, du moins dans le clair-obscur qui convient aux spectres. Breton évoque à ce propos « la réhabilitation très lente d'une mémoire envers laquelle la biologie et une science des mœurs encore balbutiante seront contraintes de reconnaître leur dette » (1965 : 389). Une fois le travail de mémoire entamé par les poètes du passé, le fantôme est prêt pour la résurrection : « De là devait, tôt ou tard, se lever mieux qu'un spectre. [...] la promesse d'une résurrection, l'annonce de la seconde naissance du marquis de Sade, mais sous d'incorruptibles auspices » (1965 : 389).

À écouter Breton, la figure de Sade occupe dans le mouvement surréaliste une place équivalente à celle du Christ dans le christianisme. Il est un *incarnateur*. Plus qu'un exemple, il devient source d'inspiration. C'est un « saint fantôme » (*Holy Ghost*). Il forme un corps permettant l'incorporation des membres en une communauté, en une communion. On peut se demander pourquoi Breton, dont l'anticléricalisme est notoire, retrouve dans les années 50 des accents quasi mystiques pour évoquer l'écrivain maudit. Mais, loin de voir le spectre de Sade comme un revenant échappant à l'histoire, c'est au contraire en rapprochant son apparition du contexte particulier de l'époque que nous parviendrons à en comprendre le statut et la fonction.

L'exposition *Éros*

Le 2 décembre 1959, à l'occasion du 145e anniversaire de la mort de Sade, l'artiste canadien Jean Benoît accomplit un cérémonial d'expiation au cours duquel il « se marque symboliquement et physiquement au fer rouge du nom de Sade[8] ». Cet épisode se déroula dans le cadre de la 8e Exposition internationale du surréalisme, qui se tint à Paris, galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 à la fin de janvier 1960.

Le thème retenu pour cette exposition était l'érotisme. Pierre Faucheux en fut le chef opérateur, José Pierre le coordinateur, André Breton et Marcel Duchamp les régisseurs. Breton voulait profiter de cette exposition pour redonner au mouvement son lustre d'avant-guerre. Dans le texte destiné aux exposants, il écrit qu'à cette occasion « le surréalisme proprement dit se doit de se réaffirmer dans un domaine qui est spécifiquement le sien » (1965 : 377). Si le monde extérieur, la « nature » ne savait

constituer pour le mouvement ce domaine qui lui est propre, il existe néanmoins un autre lieu privilégié, « théâtre d'incitations et de prohibitions, où se jouent les plus profondes instances de la vie » (1965 : 378) : c'est l'érotisme. Breton y voit une des constantes du surréalisme depuis son origine. Dans son esprit, le thème de l'érotisme permettra de rendre visible l'unité du mouvement depuis sa fondation[9].

L'érotisme est un *courant* qui unit les membres, les transforme en un groupe; il s'agit d'une électricité passagère, insaisissable, qui ne donne pas seulement sa coloration à la vie collective, mais qui la permet. Tous les adhérents sont touchés, d'Aragon à Dali et de Masson à Crevel. Même Breton en subit la loi, malgré les tentations puritaines récurrentes dans sa vie et dans son œuvre. S'il ne fallait qu'un exemple, on prendrait les recherches sur la sexualité, qui se sont déroulées en douze séances, entre janvier 1928 et août 1932. Plus précisément, l'érotisme est le fluide secret permettant au groupe de s'inventer comme *un corps collectif*, à la fois séducteur et provocant. Il est à la source de *l'esprit de corps* qui anime le mouvement surréaliste. Pour les individus qui y participent, il s'agit d'un phénomène d'enveloppement : ils s'inscrivent dans un même corps, ils se retrouvent dans une même enveloppe. Celle-ci est reconnue au dehors grâce à sa surface externe qui doit attirer les regards extérieurs en même temps qu'elle représente une barrière qu'on ne peut franchir sans y être invité[10]. Elle est source d'envie, mais aussi de répulsion.

Grâce à la place qu'il occupe dans l'imaginaire du groupe, ce corps érotisé permet à chacun des participants de devenir un individu désirable et de créer. Lorsque retombe le désir, le surréalisme perd son aura, son *pouvoir d'attraction*; il se change en un simple épisode de l'histoire de l'art. Afin de ne pas mourir comme corps collectif, le groupe éprouve un besoin constant de réanimer le lien érotique entre ses membres. Cela se fait à la fois par l'introduction de nouveaux adhérents, jeunes et aventureux autant que possible, qui canalisent le désir, et par la création d'œuvres nouvelles surchargées d'érotisme, que ce soient des tableaux, des objets à fonctionnement symbolique ou des mises en scène publiques comme celles de l'exposition *Éros* en 1959 ou de *L'écart absolu* en 1965.

Dans un tel contexte, le personnage de Sade paraît tout désigné pour redonner de l'élan à la politique érotique du surréalisme. Quelques années auparavant, dans un entretien accordé à Jean Duché, André Breton affirmait :

> Le *désir*, oui, *toujours*. C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés. De même que la liberté ne saurait s'assimiler à l'impulsion à [*sic*] faire tout ce qu'on veut, je crois inutile de distinguer ce désir de certaines formes d'appétit bestial qui ont eu toute licence de se manifester récemment. Même sous l'aspect éperdu qu'il revêt chez Sade, nous reconnaissons pour l'honorer à sa grandeur le désir pleinement *dignifié* (1969 : 252).

Malgré les différences historiques entre la perspective de Sade et celle du surréalisme, ce personnage appartient depuis le début aux figures tutélaires du mouvement, au même titre que Lautréamont, Jarry ou Cravan. L'évoquer, le ressusciter même au cours d'un cérémonial qui s'apparente à une messe, ne pouvait que renforcer l'unité du groupe.

Le cérémonial prévu par Jean Benoît s'accorde parfaitement au thème général de l'exposition. Un jeu surréaliste définit l'érotisme comme « une cérémonie fastueuse dans un souterrain » (cité par Legrand, 1982 : 150). Sans entrer dans tous les détails de cette exposition, on en rappellera quelques caractéristiques. Duchamp eut d'abord l'idée de la première salle avec une entrée en forme « de vagin en caoutchouc, mal fait mais évocateur », qui se réduira finalement à un rideau de perles (*André Breton. La beauté convulsive*, 1991 : 421). Il souhaita aussi un plafond en satin rose, gonflant au rythme de la respiration, et dans lequel une bouche aux lèvres épaisses exhalerait des vapeurs parfumées. Une seconde salle se présentait comme une grotte, revêtue de velours vert « qui se drape dans le sable comme la traîne d'une robe » (Faucheux cité dans *André Breton. La beauté convulsive*, 1991 : 422). Une troisième pièce, plus petite, réalisée par Mimi Parent, s'appelait « salle du Fétichisme ». Pour la dernière salle, Meret Oppenheim reprit une idée qu'elle avait eue pour une fête à Berne : un festin avec une femme nue (en chair et en os, le soir du vernissage), sur laquelle étaient posés une accumulation d'aliments et de végétaux. Comme dans le cas de *L'exécution du testament du marquis de Sade*, le statut de ce *Dîner de la femme nue* était original, puisque cette œuvre, provisoire et devant être détruite, se situait en dehors des catégories artistiques de l'époque. Cannibalisme, fétichisme, célébration des diverses pulsions sexuelles –, l'exposition Éros peut tenir lieu d'épiphanie du *corps érotique imaginaire* du surréalisme.

Position du surréalisme en 1959

Il ne suffit pourtant pas de replacer *L'exécution du testament* dans le cadre étroit de l'exposition de 1959 pour en comprendre la fonction. Si le surréalisme constitue le mouvement artistique et intellectuel le plus important du XX^e^ siècle jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, sa situation est différente après 1945. Certes, Breton parvient à rassembler une troisième génération d'artistes et de penseurs permettant la régénération du corps collectif, mais le mouvement peine à retrouver la prééminence d'avant-guerre. Les raisons en sont multiples, l'une d'elles étant justement la guerre qui a entrainé l'exil d'un certain nombre de surréalistes. À son retour en France, Breton constate que les goûts ont changé et que les questions se posent différemment. Le champ intellectuel se trouve occupé par un groupe nouveau, les existentialistes, qui passent pour l'expression même de la radicalité aux yeux de la bourgeoisie cultivée. Si, au point de

vue artistique, l'existentialisme peut paraître une régression, dans la mesure où il prône un retour au réalisme, il semble mieux armé intellectuellement pour définir les enjeux socio-politiques de l'après-guerre. Pour asseoir totalement son pouvoir intellectuel, Sartre s'attaque directement à Breton dans un article publié en 1947 dans *Les Temps modernes*[11].

Face à un existentialisme conquérant, le surréalisme se tient sur la défensive, comme s'il cherchait seulement à retarder l'inéluctable défaite. Certes, des voix aussi différentes que Georges Bataille ou Julien Gracq viennent à la rescousse, mais le mouvement vit principalement sur son glorieux passé. Après 1947, il ne parvient pas à répondre aux défis de l'après-guerre[12]. Lorsqu'en 1951 Albert Camus publie son essai *L'homme révolté*, dans lequel il mesure le surréalisme à l'aune de ses ambitions avouées, le bilan nuancé qu'il en tire sera interprété par André Breton comme une attaque en règle en provenance du clan existentialiste.

Une autre raison du déclin du surréalisme en 1959 tient à son organisation interne. Peu d'artistes sont restés de l'équipe originelle; ils ont été exclus ou se sont éloignés de leur plein gré. Plusieurs sont morts. Face à Breton, la génération nouvelle garde une attitude respectueuse. Personne n'ose vraiment s'opposer à lui ni contester son leadership. Son poids intellectuel, et davantage encore sa stature morale, le douent d'une autorité écrasante. Lorsqu'il prononce ses jugements, l'exclu en reste marqué pour longtemps. Par ailleurs, dans le but d'établir de nouvelles alliances, le groupe tend aux compromis. Les diatribes d'avant-guerre se font plus rares; les voix extrêmes se taisent au profit d'un œcuménisme bon teint. Si Breton lui-même, toujours vigilant, n'en est pas la cause, il laisse publier sous le vocable de surréalisme des textes qui n'ont rien gardé de la cohérence initiale du mouvement. En d'autres termes, le surréalisme devient après la guerre un fourre-tout où chacun peut se loger à bon compte.

Dernier témoignage du déclin du surréalisme des années 50, celui-ci se trouve attaqué sur son flanc gauche par un mouvement plus jeune, plus radical, l'Internationale lettriste, dont le chef de file, Guy Debord, a pris Breton pour cible privilégiée. Si les deux mouvements tentent, en de rares occasions, une action commune, l'hostilité ne cesse de fuser de part et d'autre. La revue des lettristes, *Potlatch,* contient de multiples exemples de ces attaques, parfois justifiées, parfois purement gratuites. Tout en lui empruntant nombre d'idées, Debord ridiculise Breton en l'affublant du surnom de Dédé-les-Amourettes. Il ne manque jamais de lui rappeler que les promesses contenues dans *La Révolution surréaliste* n'ont pas été tenues. À l'occasion du 60e anniversaire d'André Breton, Debord prépare avec Marcel Mariën une plaisanterie cruelle visant à humilier l'ensemble du groupe surréaliste et son chef de file (Berréby, 1985 : 331-332). Lorsqu'en 1957 le mouvement lettriste se métamorphose en Internationale situationniste, Debord n'enterre pas la hache de guerre.

D'une façon significative, sa nouvelle revue éponyme s'ouvre sur plusieurs articles consacrés au surréalisme, dont le premier s'intitule « Amère victoire du surréalisme ». Étonné par tant de violence, pas toujours armé pour comprendre la perspective des lettristes et des situationnistes, Breton courbe l'échine et encaisse les coups, faute de pouvoir répondre. Il a manifestement perdu son mordant de l'avant-guerre. Dans la mesure où il est le personnage *incarnateur* du groupe, c'est le surréalisme entier qui se trouve frappé. En 1959, le potentiel érotique s'est affaibli; il faudrait un apport de sang neuf pour que l'électricité continue de circuler entre les membres.

Le marquis de Sade est un enjeu parmi tous les groupes qui rivalisent pour occuper le champ culturel dans la France de l'après-guerre. Du côté existentialiste, on le voue aux gémonies; Simone de Beauvoir se demande s'il faut en finir avec lui; Albert Camus l'épingle dans son essai *L'homme révolté*. Du côté lettriste, on tente d'accaparer sa figure. Il est significatif que le projet cinématographique de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, paraisse immédiatement après le volume de Camus et l'article de Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler Sade? », appelé à devenir un livre en 1972. Comme si l'œuvre du jeune lettriste se présentait comme une réponse aux penseurs existentialistes[13].

Il faut garder en mémoire ce contexte global pour comprendre la portée de *L'exécution du testament*. Lorsque s'ouvre l'exposition Éros, le surréalisme n'est plus le corps glorieux de jadis. Sa surface est ridée, son enveloppe déchirée par les coups de canif des groupes rivaux. La fonction d'enveloppement joue encore, mais elle a perdu son efficacité symbolique. Le narcissisme des membres s'en trouve blessé. Si le corps collectif veut être capable de création, il doit se renouveler, faire *peau neuve*.

Jean Benoît et l'exécution du testament de Sade

Né à Québec le 27 août 1922, élevé dans la tradition catholique, Jean Benoît s'inscrit à l'École des Beaux-arts de Montréal à l'âge de 15 ans. Il se révèle vite un esprit libertaire et insoumis. En 1944, l'exposition de son tableau *L'enfer* crée un scandale dans le petit milieu montréalais. Afin d'échapper à la grande noirceur des temps de Duplessis, il quitte son pays en octobre 1948 pour s'installer à Paris avec son épouse Mimi Parent. Tout en s'inscrivant en ethnologie au Musée de l'Homme, Jean Benoît poursuit sa carrière de peintre et de décorateur. Le théâtre l'attire particulièrement. En 1954, il recontre Gilbert Lely, qui a publié deux ans plus tôt le premier tome de sa *Vie du marquis de Sade*. En 1957, il collobore avec l'artiste chilien Alejandro Jodorowsky à divers projets de théâtre. Ils rêvent ensemble de renouveler ce mode d'expression sous la forme d'une « idée-action[14] ». Un an plus tard, Benoît travaille avec Ionesco à une mise en scène d'*Amédée ou comment s'en*

débarrasser, projet qui n'aboutira pas. En 1959, il rencontre André Breton pour la première fois et évoque devant lui la possibilité de réaliser une cérémonie d'hommage à Sade.

Malgré la rupture avec ses origines, Benoît reste très marqué par le catholicisme. Plusieurs de ses créations peuvent s'interpréter en référence au christianisme, une profanation de rites religieux[15]. On peut même lire *L'exécution du testament* comme une messe inversée, où le célébrant ressuscite l'esprit du marquis de Sade qui s'incarne désormais en lui. Il s'était préparé de longue date à ce cérémonial. Les premiers dessins du costume et de l'arsenal remontent à 1949, soit 10 ans avant sa réalisation[16]. Ce sont ces ébauches qu'il montre à Breton. Ce dernier s'enthousiasme pour le projet et donne son aval à sa concrétisation.

L'exécution du testament du marquis de Sade est un cérémonial étrange, qui tient à la fois du théâtre et du rituel religieux. Il s'est déroulé chez Joyce Mansour, en présence d'une centaine d'invités, poètes, peintres et écrivains, tous plus ou moins proches du groupe surréaliste[17]. Cette œuvre « agie » n'a été « performée » qu'une fois, sans pouvoir être reproduite, même par des moyens mécaniques, puisqu'il était interdit de prendre des photos. Il s'agit d'une œuvre unique, dans tous les sens du mot, qui a valu à Jean Benoît une place aussi unique dans le théâtre du XX^e^ siècle. Elle n'entre dans aucune catégorie connue. Elle unifie en une seule présentation ce qui s'offre généralement comme des arts séparés : la peinture, la musique, la danse, le théâtre, le cérémonial religieux, etc. Elle remonte aux origines du temps, liant le présent au passé, le sacré au profane, l'acte à la représentation.

Faute de pouvoir analyser le cérémonial en détail, nous rappellerons quelques caractéristiques de la célébration. Elle s'amorça les jours précédant l'exécution proprement dite par le transport de la charrette dans les rues de Paris. À son propos, Benoît écrit : « Parce que j'eus soudain la certitude d'accomplir aussi une volonté de Sade, je dessinai la charette [*sic*], avec laquelle j'ai transporté mon costume pour l'exécution de son testament, de la rue Saint-Roch à Montparnasse, afin d'aller le faire photographier. » (Le Brun, 1996 : 86) L'étrangeté du véhicule s'ajoutant à celle du capharnaüm qu'il contenait a suscité des réactions chez les Parisiens dont Benoît a voulu garder la trace :

> Aux badauds qui ne cessaient de me harceler tout au long du parcours en me questionnant sur la nature même de mon étrange chargement, je leur répondais en ces termes : « Je suis Monsieur Le Normand, marchand de bois, je dois remplir une importante mission pour laquelle j'ai plus d'un siècle et demi de retard. Veuillez donc m'excuser et me laisser passer » (Le Brun, 1996 : 86).

Benoît tirant sa charrette contenant les instruments de son *supplice* évoque irrésistiblement la montée du Christ au calvaire, sa croix sur les épaules, accompagné par les quolibets des habitants de Jérusalem.

Il faut nous arrêter aux différentes pièces du costume du supplicié. La couche la plus extérieure en était constituée de panneaux d'homme-sandwich, celui-ci symbolisant « un des états d'esclavage dans lequel l'homme est tenu aujourd'hui » (Le Brun, 1989 : 250). Le panneau de face illustre la vie : « Œuf, ovale, grossesse, fécondité ». Jean Benoît l'accompagne de citations de Sade selon lesquelles c'est dans le corps même que la pensée *prend corps* et que l'être trouve sa vérité :

> C'est dans le sein de la mère que se fabriquent les organes qui doivent nous rendre susceptibles de telle ou telle fantaisie; les premiers objets présentés, les premiers discours entendus achèvent de déterminer le ressort; les goûts se forment, et rien au monde ne peut plus les détruire (cité par Le Brun, 1989 : 250).

À l'opposé, le panneau de dos illustre la mort : « Fossile d'un poisson ombre » (Le Brun, 1989 : 251). Au-dessus des panneaux, couvrant la tête masquée du célébrant, se dresse le « totem de l'homme-liberté ». Il s'agit d'un haut masque, sur lequel se superposent quatre figures, et qui rappelle autant certains masques dogons que des sculptures totémiques polynésiennes. José Pierre se plaît aussi à voir « dans la superposition des têtes la succession des générations qui séparent de Sade le porteur du masque et du costume » (1987 : 307).

Sous les panneaux, se trouve le costume proprement dit, constitué d'une cagoule, d'un médaillon et d'un maillot. De face, ce dernier fait voir des « flèches-tentacules qui étreignent le cœur-de-la-sentimentalité, tout en le libérant des larmes. Le costume en est entièrement éclaboussé [...] Le cœur enfin libéré "des idées de patrie, de famille, de religion" » (Le Brun, 1989 : 249). Au-dessous, on distingue un vit « marqué de traces de flagellation » et un cache-vit, sorte d'étui pénien qui recouvre le sexe de Jean Benoît :

> Il a les proportions des deux personnages des *120 journées de Sodome* : Brise-cul et Bande-au-ciel. Il fait partie du tatouage et du maillot au travers duquel il passe. À l'état d'érection apparaît le sablier qui par le fait même se vide. Le sablier à tête d'homme aux yeux ouverts et à tête de femme aux yeux fermés est rempli de véritable sable noir de volcan (Le Brun, 1989 : 252).

Sur la peau même du célébrant, on voit un tatouage sombre, comme les couleurs du costume, exécuté en six à huit heures. Le thème en était « à peu près semblable à celui du maillot, à cela près que l'homme ici est définitivement libéré du cœur-de-la-sentimentalité et de ses larmes. Il est maintenant digne d'être marqué à jamais du nom de Sade » (*ibid.*). La brûlure au fer rouge, exactement à l'endroit du cœur, effacera la partie correspondante du tatouage lorsque le fer sera appliqué. Dans le tatouage corporel, « les flèches partant de toutes les parties sensibles du corps indiquent l'endroit où viendra s'appliquer le fer » (*ibid.*).

Le cérémonial fut célébré à 22 heures. On y était admis sur invitation nominale, mais les cartes ne furent pas vérifiées à l'entrée, contrairement à certaines assertions malveillantes[18]. Il débuta par la diffusion d'une bande sonore réalisée par Radovan Ivsic et qui, selon Annie Le Brun, donnait « l'impression d'entendre de près un volcan en éruption » (1989 : 248). L'enregistrement se poursuivit crescendo pendant plusieurs minutes jusqu'à l'entrée du célébrant : « Laissez passer le marquis de Sade "tel qu'en lui-même" et réinvesti de tous ses pouvoirs par Jean Benoît. » (Breton, 1965 : 390) Dans le silence le plus absolu, on entendit alors la voix enregistrée d'André Breton dire le texte du testament du marquis de Sade. Ensuite, Jean-René Major se mit à lire les notes préparées par Jean Benoît dans lesquelles celui-ci expliquait en détail la symbolique de son costume. Pendant ce temps, Mimi Parent aidait l'artiste à se défaire, l'une après l'autre, des différentes pièces du vêtement. Enfin, débarrassé de ses habits cérémoniels comme autant de peaux dont il se délivrait, Jean Benoît se marqua du nom de Sade au fer rougi à blanc, juste à l'endroit du cœur.

Un acte exemplaire

Ce cérémonial remplit les spectateurs d'une sorte de terreur sacrée. Ils ignoraient à quoi ils avaient été conviés. La mise en scène sonore et visuelle du spectacle créa une atmosphère religieuse qui connut son paroxysme au moment de l'acte final. Le célébrant y risquait véritablement sa vie, devant eux, en enfonçant le fer juste à l'endroit du cœur. On peut se faire une idée de l'ambiance régnant chez Joyce Mansour en indiquant ce qui a immédiatement suivi la cérémonie. Jean Benoît avait voulu faire de *L'exécution du testament* un acte exemplaire; l'exemple fut immédiatement suivi d'effet. Le peintre Roberto Matta Echaurren, présent dans l'assistance, reprit le fer des mains de Benoît et s'en marqua aussitôt à deux reprises[19]. En redoublant l'acte du célébrant, il tente de lui conserver la même force d'efficacité symbolique.

Matta avait été exclu du groupe surréaliste 10 ans auparavant « pour disqualification intellectuelle et ignominie morale » (José Pierre, 1982, t. II : 41). La raison invoquée par Breton tenait à la responsabilité de Matta dans le suicide du peintre Arshile Gorky, le 21 juillet 1948, dans sa maison de Sherman au Connecticut. Matta avait alors cédé au « Vertige d'Éros », y entraînant avec lui Agnes Gorky; de plus, en revendiquant une dimension quasi sadienne de son individu, il voulait rester fidèle à l'esprit du surréalisme, sinon à sa lettre[20]. Au-delà du cas particulier de Matta, c'est la dimension sadienne de l'existence amoureuse qui se trouva paradoxalement condamnée par Breton.

La réconciliation entre Matta et les surréalistes autour du personnage de Sade devient alors significative. Matta, jadis disqualifié pour son indépendance d'esprit et de comportement, se trouve requalifié par sa participation spontanée au cérémonial de Jean Benoît. André Breton le reconnaît aussitôt dans un texte, qu'il ajoute au dernier moment au catalogue de l'exposition *Éros* :

> L'Exécution du Testament du marquis de Sade par Jean Benoît, le 2 décembre 1959, a provoqué, de la part d'un des assistants, tels gestes de motivation affective tout à sa louange et auxquels prête le plus grand relief la lumière très spéciale de ce soir-là. Il s'agit de Matta, de qui nous a séparés il y a des années l'appréciation d'un événement grave auquel il se trouvait mêlé. Nous manquerions à l'esprit que Jean Benoît a exalté en nous ce 2 décembre et croirions déméríter de la vie avec ses embûches mais aussi ses chances si nous ne reconnaissions que Matta s'est montré là sous un angle qui le requalifie totalement à nos yeux (Breton, 1980 : 182).

Le personnage de Sade n'est plus source de division, il devient au contraire source de réconciliation et de victoire. L'acte de Jean Benoît brille alors de l'éclat du soleil d'Austerlitz.

L'emboîtement des corps

Il importe de remarquer ceci : Jean Benoît a conçu son étrange costume – décrit ici de façon incomplète – comme une série d'emboîtements : « Toutes les pièces du costume s'imbriquent, s'adaptent, ou se superposent. Elles peuvent tout aussi bien se "déplier" pour le mur et former une vaste panoplie. » (Le Brun, 1989 : 253) En d'autres termes, ce sont autant de peaux dont se revêt le célébrant avant son entrée en scène et dont il se débarrasse pour accomplir le rituel. Chacune des couches est chargée de significations, perceptibles dans les *notes* lues au public à cette occasion. On passe ainsi du plus extérieur – le masque et les panneaux de l'homme-sandwich – au plus intime, la peau tatouée de l'exécutant.

Nous distinguons trois strates. Premièrement, la carapace extérieure constituée du manteau, du masque, des panneaux latéraux et des chaussures montées sur des klaxons de voiture. Vient ensuite la couche intermédiaire qui comprend le maillot, la cagoule et les médaillons. Ceux-ci se présentent à leur tour comme un système d'emboîtement particulier. Enfin, dernière strate, la peau tatouée de l'exécutant, avec le cache-vit. Une analyse plus approfondie du cérémonial permettrait de montrer que chaque couche s'articule sur une dimension de l'existence : la couche extérieure se déploie dans la dimension sociale; elle forme une carapace protectrice contre les agressions du monde. Elle vise à effrayer en s'affublant de masques primitifs et de piques tournées vers le dehors, qui rendent le célébrant à la fois invisible et intouchable. Pour cette raison, nous dirons que la

première couche manifeste le *Moi mythologique*. La seconde couche, avec les médaillons d'une part, les dessins sur le maillot de l'autre, est plus difficile à caractériser. Les médaillons, tous en relation avec la vie de Sade, constituent une sorte de « moi idéal » du célébrant. Le maillot contient pour sa part une référence à Lautréamont, avec la figure du poulpe dans le dos. Toutefois la cagoule le rend plus complexe dans la mesure où elle arbore des larmes « qui disparaîtront sous le grand masque[21] ». Je vois cette seconde couche comme une manifestation du *Moi textuel*, si l'on accepte de comprendre ce terme dans sa référence à l'écriture. Le Moi textuel s'oppose au Moi mythologique comme l'écriture s'oppose à l'oralité. C'est la raison pour laquelle les allusions livresques y sont si nombreuses. Il s'agit d'une dimension consciente de l'être, tissée de références littéraires, qui permet l'union avec les autres membres du groupe en leur envoyant des signes d'appartenance à une même famille d'esprits. Enfin, la troisième couche, la peau véritable mais tatouée de l'exécutant, fait aussi appel au maquillage, au marquage et à l'inscription. Elle met à nu ce qu'il y a de plus intime et de plus secret dans l'être. On peut la voir comme une sorte d'inconscient de l'invidu, à la condition une fois encore de ne pas réduire ce terme à sa signification freudienne. Pour cette raison, nous dirons qu'elle est la manifestation visible du *Moi psychique*. Cette troisième dimension est la plus fragile; elle appartient à l'histoire propre de l'éxécutant. Il ne la montre pas, sauf au cours du cérémonial; elle se trouve recouverte, protégée par les deux autres couches.

La référence à Sade ne concerne pas seulement une couche de la parure, mais la totalité. À chaque fois, l'articulation de l'image de Sade sur le corps de l'exécutant se fait de façon différente. Dans le Moi mythologique, c'est au personnage bizarre, monstrueux et inquiétant qu'il est fait appel, à son image dans le public général. Jean Benoît en renforce la dimension négative. Dans le Moi textuel, au contraire, la dimension artistique et intellectuelle de Sade est mise en avant. Il est rapproché d'un autre écrivain porté aux nues par le surréalisme, Lautréamont. Dans le Moi psychique enfin, on est confronté à des allusions individuelles se rapportant à l'inconscient de l'éxécutant. Il s'agit du rapport secret, *imaginaire*, entre le marquis de Sade et l'artiste réalisant son cérémonial.

Ajoutons que cette activité d'enveloppement caractérise la pratique de Jean Benoît comme artiste. En 1950, il réalise trois projets de costumes qui ont en commun d'être des enveloppes protectrices dont il se revêt. Ici encore il s'agit à la fois d'exhibition et de protection (Le Brun, 1996 : 10). Par ailleurs, l'activité de Jean Benoît durant les 25 dernières années a consisté à créer des enveloppes, repoussantes dans la plupart des cas, dans lesquelles se dissimulait quelque chose de précieux : un manuscrit, un livre rare, la tête d'un enfant sauvage, etc. Ils se nomment « Reliquaire pour tête trophée Mundurucu », « Emboîtage pour le manuscrit des *Champs magnétiques* », « Emboîtage pour *Arcane 17* » ou bien « Petite boîte crânienne ». Chaque fois, l'enveloppe extérieure se présente comme

un agrandissement du « trésor intérieur ». Celui-ci est à la fois magnifié et enlaidi par l'enveloppe extérieure. Une même interprétation pourrait s'appliquer au « Rouleau-manuscrit » dans lequel, au long des années, Jean Benoît a enfermé les détails de sa vie intime.

La fonction du sacrifice

Le cérémonial présenté le 2 décembre 1959 visait à n'être qu'un hommage rendu à la mémoire du marquis de Sade. À y regarder de plus près, il nous paraît cependant dire autre chose. Si ses caractéristiques relèvent de la sensibilité propre à l'artiste, elles empruntent néanmoins de nombreux traits à deux sources différentes, la tradition catholique d'une part, celle des sociétés « sauvages » d'autre part. *L'exécution du testament* se définit négativement par rapport à la messe catholique. Il s'agit, comme l'a compris José Pierre, davantage d'une anti-messe que d'une messe noire (1987 : 308). Benoît y tient la place du prêtre, et Sade la figure du Christ. La différence entre la messe et le cérémonial accompli par Benoît tient à ceci : au cours de la messe, le célébrant prétend renouveler réellement le sacrifice du Christ, et se sacrifier à son tour, en souvenir du sacrifice premier. Cependant, n'utilisant que les espèces du pain et du vin, il donne en fait une représentation, pas un acte vrai. Il faut adhérer à la foi catholique pour voir dans ce mémorial autre chose qu'un rituel symbolique rappelant la passion de Jésus. Le clergé tire encore des bénéfices de ce sacrifice premier, sans le renouveler véritablement. Benoît lance un défi aux prêtres. Il prend le sacrifice au pied de la lettre. Il accepte de payer de sa personne, en leur montrant ce qu'une messe pourrait être. À la place d'une représentation, il accomplit un acte réel au cours duquel il risque vraiment sa vie. « Ceci est mon corps, ceci est mon sang ». Il se fait prêtre, à l'exemple et en réparation du sacrifice premier de Sade, du tort absolu qu'on lui a fait[22]. En agissant ainsi, loin d'affirmer les dogmes de l'existence de l'âme, de la rédemption, de la promesse divine, etc., il témoigne des valeurs matérialistes et athées du marquis de Sade. *Faites ceci en mémoire de moi.*

Cependant, la dimension antichrétienne ne constitue qu'un élément du cérémonial. Tout aussi importante est sa dimension « sauvage » que nous voudrions rapidement explorer. Le costume, les masques, l'atmosphère générale présidant à *L'exécution*, tout cela s'inspire également des rituels d'intronisation des sociétés traditionnelles, en Afrique comme en Océanie. Jean Benoît, de longue date, s'est familiarisé avec cet univers sauvage. Germaine Dieterlen dit que, pour les Dogons,

> tout sacrifice, quels qu'en soient le lieu, le but, les modalités, répète le sacrifice mythique de réorganisation de l'univers. Tout sacrifice est, comme ce prototype, à la fois cathartique et réorganisateur : il libère les forces vives de la victime pour

> purifier ce et ceux qui sont affaiblis, donc menacés par les fautes, les erreurs, les ruptures d'interdits; il aboutit à la revivification de l'ensemble, à la résurrection, c'est-à-dire à un renouvellement total, à la vie dans toute sa plénitude (Bonnefoy, 1981, t. II : 404).

Nous avons décrit un mouvement surréaliste ébranlé par les divisions internes en 1959; à l'extérieur, sa visibilité est affaiblie si on la compare à celle de l'existentialisme ou même de l'Internationale lettriste. Le cérémonial de Jean Benoit remplit la même fonction que le sacrifice rituel en Afrique occidentale; il permet de retourner à la source du mouvement, de refaire l'unité en retournant au moment originel de la non-division, c'est-à-dire au moment où la production surréaliste visait à être un acte, un manifeste plutôt qu'une posture artistique. À l'intérieur du mouvement, il permet de rétablir des liens rompus, comme dans le cas de Matta; à l'extérieur, il redonne une cohérence au mouvement en manifestant la vitalité de la jeune génération de participants. S'il ne fonde pas le mouvement, il assure sa refondation en le faisant revenir à l'origine, en le rajeunissant. Il possède en effet le caractère scandaleux des actes des premiers fondateurs du groupe.

***

Ce phénomène de rajeunissement s'est accompli par la reconstitution de l'enveloppe extérieure du mouvement. En forçant les assistants à s'inscrire dans les emboîtements qu'il leur exposait, en exhibant son corps mystique, Jean Benoît a permis le renouvellement de l'enveloppe extérieure du mouvement[23]. Il a permis au surréalisme de faire peau neuve. Et, dans la mesure où l'image de Sade se trouve associée à la sexualité, il a rendu à l'érotisme la place primordiale qu'il possédait jadis dans le mouvement.

Notes

1. Paul Éluard, « D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1er décembre 1926, p. 8.

2. Le terme d'effacement spectaculaire est emprunté à Radovan Ivsic, « Le théâtre irréversible : Jean Benoît et Sade » (Le Brun, 1996 : 35).

3. En témoignent les lettres de son valet Carteron des 7, 23 et 29 septembre 1779, toutes consacrées à la relation de l'événement.

4. Sade, t. VII, p. 45. André Breton cite ce passage dans le chapitre V de *L'amour fou*.

5. « Tu peux varier les formes, mais tu n'en saurais anéantir; tu ne saurais absorber les éléments de la matière : et comment les détruirais-tu, puisqu'ils sont éternels? Tu les changes de formes, tu les varies; mais cette dissolution sert à la nature, puisque ce sont de ces parties détruites qu'elle recompose », *Histoire de Juliette*, cité par Annie Le Brun (1989 : 236).

6. Sur la notion de « grande chaîne des êtres » au XVIII[e] siècle, voir Lovejoy (1964 : chap. 6 à 8).

7. « Lorsque, le samedi 21 novembre 1942, après avoir franchi vers quinze heures la ceinture fantomatique du haut village de La Coste, nous arrivâmes au pied de la façade orientale du château de Sade, un saisissement inconnu nous fit chanceler dans la blancheur. Le glaive antiphysique d'Héraclite venait d'anéantir pour notre ivresse la rampante contradiction entre jadis et aujourd'hui. *Nous vîmes le cœur du marquis de Sade.* Et nous comprîmes qu'il y avait dans ce cœur *quelque chose* que tout le monde ignorait et dont nulle preuve ne pouvait établir la mystérieuse existence. Alors six années s'écoulèrent, et grâce au pouvoir de l'amour, nos mains devinrent détentrices de ces feuillets oubliés où nous reconnûmes les mots que nous avaient criés sous l'azur les pierres charnelles de La Coste. » (Lely, 1982 : 670)

8. Radovan Ivsic, article cité, p. 247. Sur l'œuvre de Jean Benoît, voir Le Brun (1996) et le catalogue *Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.

9. Breton remarque à ce propos : « Qui entreprendra de percer le secret de l'attirance élective qu'ont pu, à son origine et si durablement, exercer sur le surréalisme les œuvres on ne peut plus dissemblables de Duchamp et de De Chirico aura toutes chances de se perdre en conjectures stériles si lui échappe que leur plus grand commun diviseur est l'érotisme. » (1965 : 383)

10. Sur la notion d'enveloppement, lire notre essai (Apostolidès, 2003).

11. Il s'agit d'un article intitulé « Qu'est-ce que le surréalisme? ». Il est partiellement repris dans Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948, chap. IV : « La situation de l'écrivain en 1947 ».

12. Breton et Sartre se rapprochent l'un de l'autre à l'occasion de la fondation, sans lendemain par Sartre, du Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR). On les voit ensemble à la tribune de la salle Pleyel en décembre 1948. Ils signeront également le *Manifeste des 121* en 1960. Voir Cohen-Solal (1985 : 398-399 et 538-539). En ce qui concerne les relations entre Breton et Sartre, Jean Schuster écrit : « En 1946, l'auteur de *La nausée* a d'autres ambitions que politiques; j'avance une hypothèse : une conception ultra-linéaire et simpliste de l'Histoire lui fait prendre l'existentialisme pour le successeur du surréalisme, ce qui est proprement aberrant » dans *André Breton. La beauté convulsive*, p. 398.

13. Le scénario de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, paraît dans l'unique numéro de la revue *Ion*, en avril 1952. Voir *Ion*, rééd. Jean-Paul Rocher, Paris, 1999, p. 219-230. L'article de Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler Sade? », est publié dans le n° 74 des *Temps modernes* (décembre 1951), p. 1002-1033 et dans le n° 75 (janvier 1952), p. 1197-1230.

14. C'est seulement en 1963 que Jean Benoît se rapprochera de Roland Topor et de Fernando Arrabal qui ont créé, avec Jodorowsky, le mouvement Panique. Benoît réalisera des maquettes de costumes pour la pièce d'Arrabal, *La communion solennelle*.

15. C'est le cas de la « Marotte en tête » intitulée *Grand'Mère, v'là ton petit-fils*. Voir *Sauvages des Villes – Sauvages des Îles* (1992 : 15).

16. Certains de ces documents ont été présentés dans le cadre de la grande rétrospective « André Breton » qui s'est tenue à Paris en 1991. Voir le catalogue de cette exposition, *André Breton. La beauté*

convulsive (1991 : 458). D'autres apparaissent dans la monographie d'Annie Le Brun, d'autres encore dans le catalogue de l'exposition du Musée des beaux-arts de Québec en 2004. Selon Danielle Lord, la rédactrice du dernier catalogue, les premières ébauches consacrées au testament de Sade remonteraient à 1951.

17. Parmi ceux-ci, on relève les noms de Victor Brauner, Édouard Glissant, B. de Gourdy, Julien Gracq, Robert Lebel, Jean-René Major, Roberto Matta, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues et Maurice Rheims.

18. La carte d'invitation nominale est reproduite dans le catalogue de l'exposition de Québec en 2004, p. 37.

19. Voir l'article d'Alain Jouffroy dans la revue *Arts*, le 23 décembre 1959.

20. De même, il avait fondé à New York une revue, *Instead*, dans laquelle lui et ses amis américains commentaient Sartre et pas seulement Breton et les surréalistes, ce qui lui fut reproché. Voir Jouffroy (1985 : 61).

21. Jean Benoît fait explicitement référence à Lautréamont, en citant ce passage des *Poésies* (1870) : « Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public. » (Le Brun, 1989 : 249).

22. Le tort n'est pas le refus d'exécuter les volontés de son testament, mais plutôt d'avoir enfermé Sade pour ses idées pendant 27 ans.

23. Il a permis en même temps l'inclusion personnelle de Jean Benoît au cœur du surréalisme, alors que celui-ci occupait précédemment une position marginale.

Bibliographie

André Breton. La beauté convulsive, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991.

Apostolidès, Jean-Marie (2003), *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Éditions Exils.

Beauvoir, Simone de (1951-1952), « Faut-il brûler Sade? », *Les Temps modernes*, vol. 7, n° 74 (décembre), p. 1002-1033 et n° 75 (janvier), p. 1197-1230.

Berréby, Gérard (1985), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste. 1948-1957*, Paris, Allia.

Biro, Adam, et René Passeron (dir.) (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France.

Bonnefoy, Yves (dir.) (1981), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 2 vol.

Breton, André (1965), *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard.

Breton, André (1969), *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard.

BRETON, André (1980), « Dernière heure » (4 décembre 1959), repris dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939 : précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre*, Paris, E. Losfeld, t. II, p. 182-183.

BRETON, André (1992), « L'amour fou », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, p. 673-786.

CLÉBERT, Jean-Paul (1996), *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil.

COHEN-SOLAL, Annie (1985), *Sartre*, Paris, Gallimard.

DEBORD, Guy ([1952] 2006), « Hurlements en faveur de Sade », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 48-58.

GAGNEBIN, Muriel (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, art. « Sade », p. 372.

Internationale situationniste, n° 1 [juin 1958], rééd. Paris, Fayard, 1997.

JOUFFROY, Alain (1959), « L'exposition Éros », *Arts*, n° 73, 23 décembre, p. 3.

JOUFFROY, Alain (1985), « Matta : Ulysse passe-partout », *Matta*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 53-65.

LE BRUN, Annie (dir.) (1989), *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center.

LE BRUN, Annie (1996), *Jean Benoît*, Paris, Galerie 1900-2000.

LEGRAND, Gérard (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, art. « Érotisme », p. 150.

LELY, Gilbert (1982), *Vie du marquis de Sade*, nouvelle édition revue et très augmentée, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères.

LENGLET DUFRESNOY, Nicolas (1751), *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles, sur les apparitions, les visions & les songes*, Avignon et Paris, Jean-Noël Leloup, 4 vol.

LOVEJOY, Arthur O. ([1936] 1964), *The Great Chain of Being*, Cambridge, Harvard University Press.

MARÉCHAL, Sylvain ([1793] 1974), « Le jugement dernier des rois », dans *Théâtre du XVIIIe siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, vol. 2.

Matta, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985.

Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.

NAVILLE, Pierre, et Jacques PERET ([1924] 1975), *La Révolution surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, réimpression.

PIERRE, José (dir.) (1980), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, t. I (1922-1939)*, précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Eric Losfeld éditeur, 2 vol.

PIERRE, José (1987), *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme.

PIERRE, José (dir.) (1990), *Recherches sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 4 vol.

SADE, Donatien Aldonze François de (1966), *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux.

SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.

Sauvages des Villes – Sauvages des Îles, catalogue d'exposition, Noyers sur Serein, Centre d'art contemporain.

Hervé Guay
Université du Québec à Montréal

Sade et Espace Libre

Faut-il s'étonner qu'une équipe théâtrale ayant élu domicile dans un lieu dénommé Espace Libre se frotte un jour au marquis de Sade? Certes non. Mais il n'était pas écrit dans le ciel qu'en tentant de prendre la mesure de cette figure de la liberté, la rencontre activerait au sein du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) une réflexion si féconde. Féconde au point d'apparaître particulièrement révélatrice de l'approche dramatique que privilégie cette troupe.

De fait, *Matines : Sade au petit déjeuner*, créé à l'Espace Libre en juin 1996, s'avère un spectacle marquant à plus d'un titre[1]. Il l'est par les procédés de théâtralisation qui s'y déploient, mais également par la volonté peu ordinaire dont témoignent ses artisans d'entrer en dialogue avec les idées véhiculées par celui qu'Apollinaire a jadis salué comme « l'esprit le plus libre qui ait jamais existé » (Brix, 2003 : 130). L'occasion était donc belle de tenter de mieux cerner la représentation de Sade et la philosophie qui transpire du spectacle, de même que les recoupements avec d'autres productions du NTE que permet cette adaptation fragmentaire de *La philosophie dans le boudoir*.

Jeux de miroirs ou l'amour de la pédagogie

Il n'est pas anodin, du reste, que pour jeter un éclairage sur Sade et son œuvre, *La philosophie dans le boudoir* ait retenu l'attention des auteurs du spectacle, Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel. Leur a plu, apparemment, le caractère ouvertement didactique de l'ouvrage dont le titre secondaire, rappelons-le, est *Les instituteurs immoraux*. L'école du libertinage à laquelle Eugénie se soumet de son plein gré offre, en effet, une situation inédite d'apprentissage. Le tandem Ronfard-Gravel s'est amusé à la reproduire à deux

autres niveaux de la représentation[2]. Au premier plan, l'équipe théâtrale est animée d'une quête de savoir évidente et on observe sa curiosité en éveil alors qu'elle est en train de « revisiter » un auteur célèbre et pourtant méconnu. Au second plan, l'ensemble propose une introduction à la pensée de Sade qui convainc les spectateurs de réexaminer sa contribution à la littérature et à la morale politique, ce qui, naturellement, fait écho aux « dialogues destinés à l'éducation des jeunes Demoiselles » auxquels les comédiens prêtent leur voix.

En outre, le caractère pédagogique de l'exercice est établi d'emblée. *Matines : Sade au petit déjeuner* s'ouvre d'ailleurs sur les premières lignes de *La philosophie dans le boudoir*. Cette dédicace « Aux libertins » appelle le lecteur à mettre en pratique les principes que l'ouvrage s'apprête à enseigner. Sade y préconise notamment que le lecteur n'écoute que la voix de ses passions et sacrifie tout à la volupté. Au fil de la représentation, le spectateur apprend cependant que le cœur de la leçon réside ailleurs, soit dans les questions que pose la philosophie de Sade (ainsi que le suggèrent les échanges à bâtons rompus auxquels il assiste). Réflexion aidant, le public est loin d'être incité à prendre au pied de la lettre les préceptes illustrés dans l'ouvrage au programme.

Sur le plan scénique, la situation est équivoque. Dolmancé, M^me^ de Saint-Ange, le Chevalier et Eugénie ne s'ébattent pas sous nos yeux. Des comédiens les interprètent : ces derniers sont en séance d'enregistrement. Mais nous ne nous en rendons pas compte tout de suite, puisque les premiers dialogues de Sade nous parviennent en voix *off*. Nous découvrons le pot aux roses à la faveur de la pause que prennent les acteurs, pendant laquelle ils poursuivent, dans une salle attenante au studio d'enregistrement, une conversation très libre. Certains acteurs paraissent toutefois moins à l'aise que d'autres avec l'univers du marquis. Les didascalies précisent que, durant cette pause, les comédiens « allaient prendre leur petit déjeuner : café, croissants, fruits, yaourts » (Ronfard, 2002 : 130). Ce goûter redoublait alors la situation des spectateurs, eux aussi en train de déjeuner, puisque le NTE, en les conviant à une représentation à l'heure matinale de 7 h 30 leur offrait du café et des croissants. D'où le titre convivial de *Matines : Sade au petit déjeuner* dont était coiffé le spectacle qui, exceptionnellement, était joué dans la salle de répétition du NTE avec cuisine attenante, ce qui donnait l'impression d'entrer dans l'intimité de la troupe.

La première pause-café met la table pour ce qui va suivre. Une comédienne se met alors à imaginer la réaction du public à la diffusion des épisodes. Puis d'autres enchaînent avec la levée progressive de l'interdit social pesant sur la sexualité dont ils ont été témoins et se demandent par quel sens et quel ouvrage l'érotisme a prioritairement été éveillé chez eux. La discussion bifurque ensuite sur la question de la représentation de la sexualité au

théâtre (« Les scènes de cul au théâtre, ça ne fait jamais vrai[3]. », p. 137), avant que les beaux parleurs ne cherchent à mieux saisir certains aspects de la philosophie de Sade.

En alternance, on entend des acteurs interpréter des extraits de *La philosophie dans le boudoir* en vue d'une diffusion sur les ondes d'une radio communautaire (CIBL), tandis qu'on montre ces mêmes acteurs en train d'échanger autour des dialogues qu'ils enregistrent. À ce va-et-vient entre œuvre et commentaires, répondent bientôt d'autres fragments, dont la présence de Sade en chair et en os débattant, en son temps, avec d'autres citoyens. Dès lors, le centre d'intérêt des spectateurs se déplace constamment de la pièce radiophonique étayée d'extraits particulièrement percutants (d'une pensée qui ne l'est pas moins) aux interrogations des acteurs sur des aspects triviaux ou fondamentaux des écrits de Sade. L'interruption par le régisseur de la discussion, justifiée par l'émission en train de se faire, permet par la suite l'insertion à volonté de scènes supplémentaires. Cette construction renvoie à nouveau aux dialogues originaux dans lesquels fiction et harangue politique cohabitent sans friction. De plus, ces allers-retours favorisent un rythme enlevé, enrichissant sans cesse la discussion engagée par des comédiens curieux qui, faut-il le rappeler, continuent de se sustenter. Plaisir de l'esprit et de la chair font bon ménage, permettant à la métaphore alimentaire de s'appliquer aux nourritures intellectuelles[4].

De l'utilité du libre échange

Dans son fonctionnement, cette conversation offre aussi d'autres particularités. Cependant, deux caractéristiques ressortent. Bien que Sade et sa philosophie en constitue le centre dur, son ouverture extrême s'étend à une multitude de sujets connexes (théâtre, féminisme, mythe, pouvoir, vie privée...). De plus, il y règne une liberté de ton, discernable tant dans les niveaux de langue variés des locuteurs que dans la souplesse avec laquelle les interprètes passent de l'observation personnelle aux répercussions publiques, ainsi que du littéraire au politique. Aux remarques plus savantes, succèdent parfois des boutades satiriques du genre : « Est-ce qu'il faudrait envoyer nos hommes politiques en prison pour leur donner plus d'imagination? » (*M* : 149) De même, les réactions primaires comme « Ça, c'était vraiment débile! » (*M* : 150) voisinent-elles avec la déconstruction de texte – « C'est comme si "moral" voulait dire "conservateur"; et "immoral", progressiste. » (*M* : 151) – et l'invention d'un slogan électoral : « Votez pour votre plaisir! » (*M* : 152) Bel exemple d'une conversation qui va dans tous les sens sans se priver de stimulants d'aucune sorte. Néanmoins, celle-ci ne tombe pas pour autant dans la banalité, puisqu'elle s'appuie à la fois sur une curiosité générale et sur une connaissance de l'écrivain du XVIII[e] siècle et de son œuvre qui lui permettent de rebondir[5]. À titre d'exemple, les acteurs soulignent « [l]e goût de l'arithmétique » (*M* : 159) qui parcourt l'œuvre et le fait que le texte entre

leurs mains « finit par poser le fameux problème entre la morale et la politique » (*M* : 149). Des exemples concrets suivent : « Le sexe et le pouvoir! Antoine et Cléopâtre, Henri VIII et ses six femmes, Marilyn Monroe et les frères Kennedy! » (*M* : 150)

En fait, le choc des contrastes aidant, les commentaires les plus superficiels font encore ressortir le sérieux des écrits de Sade, même si les interprètes, justement, interprètent très librement sa pensée. Car, livre ou lettre en main, les comédiens en le citant inopinément renvoient une fois de plus, par ces procédés *ad hoc*, le public à ses écrits, gonflant ainsi la somme de ses interrogations. Ces questions renvoient – en partie grâce à la naïveté voulue de certaines d'entre elles – à celles qu'Eugénie elle-même ne manque pas de poser au cours de son apprentissage, dans le but de tirer profit, physiquement et intellectuellement, de l'expérience des maîtres qui l'initient aux plaisirs du libertinage.

Initiation, expérimentation, pratique et réflexion deviennent des mots-clés qui prennent tout leur sens au contact de Sade, revu et interprété par le NTE. La distribution est dépeinte en train de se laisser prendre au jeu de la découverte de la philosophie sadienne[6], miroir de ce qu'elle attend du public. Nul quatrième mur n'entrave la réflexion, nul plateau ne crée une distance entre les acteurs et le public. L'espace – une salle de répétition sans plateau à proprement parler – les met littéralement sur le même pied. Et rien ne dit que le plaisir de la discussion doive s'achever à la fin de la représentation théâtrale. Au contraire, l'extrait qui clôt la production et, partant, le questionnement autour de Sade, de sa vie et de son œuvre, ainsi que du sens qu'il faut lui attribuer, est très bref. Six répliques suffisent à cette finale, dont voici les deux dernières. Dolmancé s'écrie : « Cette charmante fille m'a foutue comme un dieu. » À quoi Eugénie rétorque : « En vérité, j'y ai ressenti du plaisir. » (*M* : 164) Eu égard au contexte, sa répartie fonctionne véritablement à double sens. Le plaisir ressenti par la jeune femme est indéniable. Néanmoins, il lui vient plus vraisemblablement du plaisir, communicatif et *reproductible*, qu'elle vient de connaître en réfléchissant à voix haute sur une œuvre complexe que d'une relation sexuelle par trop expéditive. Mis dans le coup, le spectateur devine que le plaisir du jeu – en particulier, la simulation d'un orgasme aussi improbable, ne serait-ce que parce qu'il atteint les quatre personnages à la fois – y est aussi pour quelque chose.

D'un Sade à l'autre

Justement, quel Sade intéresse le NTE? Dans son avant-propos à la pièce qui fait partie du tome II de ses *Écritures pour le théâtre*, Ronfard le précise[7]. Il fait état d'une évolution marquée, au cours du travail, dans la manière de considérer l'écrivain français. Il avoue que le projet est né « des inspirations de gamins égrillards », mais qu'il a par la suite mis en relief

les « qualités du pamphlétaire politique ». Les dialogues en portent la marque. Les comédiens ne manquent pas d'ironiser sur ce cheminement qui a mené du « sortir du lit » (*M* : 163) à « la philosophie dans le boudoir! » (*M* : 164) – preuve des surprises que ménagent bien des aventures tentées à l'Espace Libre, même si, dans son enthousiasme, D, l'interprète de l'ingénue Eugénie, est encline, sans doute un peu trop généreusement, à étendre ce plaisir de la découverte à l'ensemble de la profession : « Ce qu'il y a de fantastique dans notre métier, c'est qu'on sait jamais très bien dans quoi on s'embarque. » (*M* : 163)

Toutefois, cette décision de discuter philosophie ne tient pas qu'au hasard. Elle vient aussi d'une déception quant aux raisons pour lesquelles d'autres troupes ont monté l'œuvre de Sade. L'équipe du NTE semble conclure, à l'aide de trois productions antérieures, que toutes se sont servies des dialogues du divin marquis pour monter des spectacles d'une beauté ou d'une cruauté raffinée. Le corollaire en est qu'ils en ont évacué la dimension politique. Robert Gravel, à qui échoit le rôle du Chevalier dans la pièce radiophonique, le fait remarquer à propos des vidéocassettes dont le NTE a obtenu copie :

> Mais ce qui est frappant, c'est que dans les deux cas, les metteurs en scène ont fait bien attention de pas entrer dans les propos philosophiques qui représentent pourtant plus du tiers de l'œuvre. C'est comme s'ils ne les avaient pas lus ou n'avaient pas voulu en tenir compte. (*M* : 138)

Et Chantale Bisson, l'Eugénie de la distribution, de renchérir : « À part quelques chercheurs, et souvent des femmes, qui ont travaillé sur le sujet, a-t-on jamais lu Sade? Est-ce qu'on a lu Sade pour de vrai, je veux dire dans son entier? » (*M* : 138) La conséquence en est qu'en plus de se demander comment représenter l'auteur maudit, il devient nécessaire à l'équipe de tenter de comprendre ce qu'il a voulu dire, de prendre au sérieux même ses intentions politiques. Le NTE se range ainsi du côté d'Annie Le Brun lorsqu'elle martèle : « [J]e suis de plus en plus persuadée qu'on [n']insistera jamais assez sur l'extraordinaire enjeu de la lecture de Sade » (1986 : 1).

Dans les échanges ainsi produits, il est clair que la singularité physique et la perspective du corps ne sont pas perdues. D'abord, on mange sur la scène et dans la salle, ce qui est, avouons-le, une façon conviviale de le souligner. De plus, n'est-ce pas l'apanage d'un art de la présence que de ramener constamment le corps au premier plan[8] et celui d'un véritable acteur que d'exprimer une singularité radicale[9]. J'ajouterais, quant à moi, ces deux raisons à celles évoquées par Annie Le Brun afin d'expliquer pourquoi Sade aimait tant le théâtre.

Cette pensée ancrée dans le corps n'en demeure pas moins une pensée – une pensée, qui plus est militante, que l'équipe du NTE replace naturellement dans son contexte[12]. La démarche paraît cependant insuffisante aux interprètes qui, à l'occasion, préfèrent établir un parallèle avec une période correspondante, la fin des années 60, vécue par les auteurs celle-là, et à laquelle Sade est associé de près, tout au moins comme figure tutélaire. Ronfard et Gravel remarquent, en ironisant sur les slogans de mai 1968, qu'aux deux époques, les idéaux révolutionnaires se sont accompagnés d'une quête d'émancipation sexuelle[11] nécessaire au projet utopique « des militants de tous les temps et de toutes les croyances » (*M* : 150).

Partant, c'est vers le citoyen Sade que se tourne l'équipe du NTE. On se met donc à citer et à commenter ses discours, à commencer par le « Français encore un effort si vous voulez être républicains » du cinquième dialogue de *La philosophie dans le boudoir*. Après lecture de ce discours, suivi de fragments où l'on voit Sade prendre plusieurs fois part au débat public, s'engage un des moments clés de la discussion. Le quatuor se demande dans quelle mesure pourrait être réalisé le principe du plaisir comme fondement du lien social tel qu'appelé de ses vœux par Sade. La chose débouche non sur des réponses mais sur d'autres questions : la primauté de l'individu sur le collectif, la quantité de lois indispensable, le caractère inné ou non de la liberté elle-même et, curieusement, le paradoxe qu'il faille se résoudre à l'enseigner!

Devant tant de questions, plusieurs pourraient croire que *Matines : Sade au petit déjeuner* se dispense de proposer au spectateur des pistes de réponse aux interrogations formulées. C'est bien mal connaître le NTE auquel Sade inspire principalement deux faisceaux de réflexion. D'un côté, on tente de cerner les contours de Sade comme figure politique; d'autre part, on s'attache à définir la conception de la liberté défendue par l'auteur de *Juliette* afin de vérifier si elle coïncide avec celle qui prévaut à l'Espace Libre.

De l'œuvre à l'homme

Au départ, le NTE fait mine de porter une fois de plus à la scène une œuvre connue du marquis de Sade. Cependant, cette impression se dissipe vite. Au bout du compte, moins de 20 p. 100 de la représentation est consacrée aux personnages de *La philosophie dans le boudoir* comparativement aux deux tiers qui reviennent aux comédiens, prénommés A, B, C et D dans le texte définitif de la pièce publiée en 2002 chez Dramaturges Éditeurs. Le voyeurisme est évité, puisque fornication il y a, en début, milieu et fin de spectacle, mais sur bande sonore seulement. Il s'agit de piquer la curiosité du public, mais succinctement et en le réveillant[12] pour le moins abruptement. En revanche, tous les autres discours de

Sade traitent plutôt de morale et de politique. Plus frappant encore en est le traitement radiophonique, qui cantonne la part imaginative de l'œuvre à une présence seconde, restreinte à l'oreille, tandis que le Chevalier, puis Sade en personne, viennent endosser en chair et en os les parties plus militantes. La progression se fait donc en douceur de l'œuvre à l'homme, c'est-à-dire ici aux idées dont il se fait le défenseur. Non sans que l'on en sache un peu plus sur un libertin notoire, mais surtout sur le contexte où il propose des changements politiques radicaux.

En effet, à l'Espace Libre, l'écrivain endosse à peine les habits romantiques dont il est communément affublé[13]. Hormis le lieu commun voulant qu'il ait été féministe avant l'heure et l'observation selon laquelle sadisme est passé dans la langue ordinaire, *Matines : Sade au petit déjeuner* – le décalage ironique du titre même en rend compte – évite de faire du marquis un héros. Cette comédie philosophique y parvient justement en s'attardant longuement au militant enclin à faire triompher ses idées, qu'il le fasse de la prison où il est confiné ou sur la place publique. Néanmoins, à l'instar du boudoir qui est laissé à notre imagination, ces lieux ne sont suggérés que par une allusion textuelle, une pose ou un détail de costume[14], étroitement circonscrits par un halo lumineux. Ce faisant, tant la représentation que le texte se gardent de créer un mouvement marqué de sympathie ou d'antipathie envers le marquis. Ainsi, aucun pathos n'est attaché aux années de prison qu'il a subies; son adhésion aux idées révolutionnaires ne lui attire aucun éloge particulier; le fait qu'il ait pris le contre-pied de Rousseau ne lui vaut pas davantage de figurer au panthéon des rebelles illustres. À l'évidence, B (Robert Gravel) juge tout aussi suspect le culte de l'énergie, émanant de la cruauté naturelle à l'homme, vantée par le Chevalier, que la bonté sans nuance dont chacun serait porteur à la naissance[15]. Bref, homme de son époque, façonné par elle comme le sont les comédiens par la leur, Sade n'est pas montré comme un être d'exception. Il est plutôt dépeint comme un écrivain qui a su donner forme à des fantasmes, certes cruels, mais fondés en raison, ainsi que comme un citoyen qui s'est ingénié à fabriquer des utopies gouvernées par la même logique[16].

En conséquence, la figure de Sade qui se dessine en creux est celle d'un fabricant d'utopie, d'autant plus dangereux que son désir de changement est profond. Même s'il n'a jamais détenu le pouvoir, le militant rejoint, dans son obstination, d'autres figures politiques dont le NTE s'est méfié, tels Mao, Staline et Hitler. À nouveau, B prend ses distances à l'égard de ceux qui veulent changer le monde :

> Moi, je pense que des slogans de même – vous vous souvenez : « La vie privée est politique »? – ça traduit le désir ou, si l'on veut, l'utopie de tous les révolutionnaires, disons des militants de toutes les croyances et de tous les temps. Ils ne se contentent pas de vouloir changer les lois. Ils veulent changer le monde, les gens : les mentalités comme on entend dire souvent. Il y a là tout

> un mythe de l'homme nouveau, régénéré par la foi... À un moment donné, les révolutionnaires se mettent à jouer aux pédagogues, ils se transforment en éducateurs... en instituteurs... immoraux! (*M* : 150)

Discours politique et liberté artistique

Pareille propagande révolutionnaire, bourrée de promesses de bonheur, résonne cruellement aux oreilles d'un collectif, épris de liberté d'expression. De telles dérives ont du reste fait l'objet de mises en garde dans d'autres spectacles de la compagnie. En 1987, *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, en 2002, *Transit, section n° 20* (Staline) et *Hitler* en 2003 se sont aussi attardés à des figures politiques décisives. Or, l'opus consacré au divin marquis établit formellement un lien avec deux des trois régimes politiques visés quand A commente l'idéal de Sade d'« un état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection nécessaire, dans laquelle il faut que le républicain tienne toujours le gouvernement dont il est membre » (*M* : 151). Jean-Pierre Ronfard s'exclame alors : « Oui, ça, c'est le principe même de la révolution permanente de Trotski ou de Mao Tsê-Tung »(*M* : 152). Or, la distance critique prise par le NTE face aux discours « révolutionnaires » remonte à la fondation même de la compagnie. Dès 1975, époque où il était de bon ton de faire du théâtre engagé, le Théâtre Expérimental avait résisté à véhiculer un message politique défini d'avance[17], jugeant moins consensuel de bousculer les formes dramatiques toutes faites de son temps[18]. Cette résistance s'est encore accentuée lors de la scission qui a donné naissance au Théâtre Expérimental des Femmes. Rupture inévitable, explique Ronfard *a posteriori*, en raison du « caractère politique – ou du moins idéologique – qu'elle [Pol Pelletier] voulait attacher à l'acte théâtral » (Lévesque, 1993 : 137). Et il ajoute : « Il faut dire que les grilles marxistes et nationalistes des débuts des années soixante-dix commençaient à céder la place aux grilles féministes, et que par moments, ça chauffait. » (Lévesque, 1993 : 138)

Or si les révolutions politiques et la répercussion de l'histoire sur les individus ont toujours fasciné Jean-Pierre Ronfard, il a toujours tenu en suspicion le langage révolutionnaire – et plus largement les slogans politiques – dont les raccourcis de pensée lui déplaisent. Plus encore, c'est l'obligation des artistes de se plier à la logique discursive imposée par le nouveau régime que l'auteur dramatique conteste. Témoin la scène clé de sa pièce sur Mao où le grand timonier s'adresse ainsi à la foule : « Si nos écrivains et nos artistes veulent toucher les masses, il faut que leurs pensées et leurs sentiments changent, il faut qu'ils se rééduquent. » (Ronfard, 1987 : 213) Dans *Transit section n° 20*, le poète Maïakovski lui-même est sommé, au-delà de la tombe, d'admettre son aveuglement. Alors qu'il se vante d'avoir mis au point des armes qui ont permis le triomphe de la Révolution[19], ses accusateurs croient plutôt que, ce faisant, il a préparé le terrain à la prise de pouvoir de Staline, qui, après coup, a imposé aux artistes un langage esthétique auquel ils devaient se

conformer. Le point culminant de cette dénonciation du lavage de cerveau mis au service de la réalisation de projets politiques déments est toutefois atteint dans *Hitler*. Avec une éloquente économie de moyens, la grandiloquence rhétorique des discours obsessionnels du Führer y est démontée par l'artifice d'un français germanisé « plein de consonnes et d'inversions farfelues » (Guay, 1996 : B8).

Au total, les spectacles du NTE proposés à l'Espace Libre sont loin d'être tendres envers les réformateurs de toutes tendances. Ils battent en brèche l'imposture voulant qu'il faille faire table rase du passé et abandonner les anciennes manières de faire et de penser au profit de l'ordre nouveau, censément libérateur. De plus, les libres penseurs théâtraux sonnent l'alarme aussitôt qu'un système souffre difficilement la critique ou cherche à contenir le débat dans des termes acceptables. Toute tentative d'embrigadement de l'expression soulève, semble-t-il, des haut-le-cœur dans cette troupe qui pratique l'autogestion, soumet les projets à la discussion collective et dont la liberté créatrice se base, au dire de Ronfard, sur « une idée naïve et profondément anarchiste : l'objet à créer développe ses propres structures comme l'escargot sa coquille » (Lévesque, 1993 : 110).

Le choix des contraintes

D'autres aspects de la philosophie de Sade trouvent cependant grâce aux yeux des comédiens de *La philosophie dans le boudoir*. Ainsi, l'appel à la rationalité de Sade est entendu, y compris pour juger de l'ascendant des passions sur l'être humain. On l'applique derechef à la fiction du marquis. Les acteurs mettent ainsi à l'épreuve la vraisemblance des accouplements proposés dans les dialogues sadiens en tentant, non sans humour, de les exécuter. Plus concrètement, l'expérience prenait la forme d'un lazzi pimenté de commentaires « rationnels » et se terminait par B (Gravel) qui concluait : « Bref, ce n'est pas facile. » (*M* : 161) Belle façon de faire savoir au public qu'en dépit de leur caractère terriblement explicite, les dialogues de Sade gagnent à être considérés comme de la pure fiction[20]. La petite démonstration éclaire également la décision astucieuse prise par le collectif d'opter en faveur de la radio pour traduire l'univers sadien. Outre, comme le précise Ronfard dans son avant-propos, qu'elle « mobilise l'imagination plus que ne le fait l'image », la radio se pratique dans un studio sombre, qui rappelle la prédilection du marquis pour les lieux clos et difficiles d'accès[21].

En outre, à l'instar de Dolmancé, la distribution de *La philosophie dans le boudoir* est loin d'être insensible au rôle crucial confié à l'imagination dans la sécrétion du plaisir. L'échange suivant semble le confirmer :

B

Ah! Ah! Ah! Seriez-vous donc de l'avis de Dolmancé lorsqu'il déclare dans le troisième dialogue, que l'imagination est l'aiguillon des plaisirs? Qu'elle est le mobile de tout…

C, *prolongeant sa rêverie*

« N'est-ce pas par elle que l'on jouit? N'est-ce pas d'elle que viennent les voluptés les plus piquantes?... »

A

On ne peut quand même pas oublier que Sade a passé une bonne partie de sa vie en prison, et qu'il n'a eu souvent que ce moyen-là, l'imagination, pour se défouler. Comme c'est un bonhomme que la sexualité intéresse, il est bien évident que, dans ce domaine, il aura beaucoup demandé à son imagination.

C

Est-ce qu'il faudrait envoyer tous nos chums en prison pour en faire de bons amants? (*M* : 149)

Être d'accord que l'imagination soit à l'origine de plaisirs plus prononcés, c'est une chose. Convenir de centrer le théâtre sur la recherche du plaisir en est une autre que le NTE partage avec Sade[22]. La recherche de volupté transpirait tout au long de ce spectacle, sans doute l'un des plus festifs de l'histoire de cette troupe qui en a tout de même produit un nombre considérable. Dans cette pièce, le plaisir, comme chez Sade, est multiforme. À y regarder de plus près, il s'avère néanmoins d'une nature plus rabelaisienne que cruelle, étant donné que les acteurs s'en tiennent aux trois fonctions primaires : parler, manger et baiser. De plus, comme souvent à l'Espace Libre, une dimension essentielle du ravissement naît du plaisir que l'acteur doit ressentir à jouer, lequel ne manque pas de se répercuter sur le spectateur qui en est témoin.

Sur ce point, le spectacle essaie de recréer précisément ce qui réunissait les libertins, c'est-à-dire une complicité à enfreindre des lois qui ne devraient pas l'être. Mentionnons quelques-unes des règles que cette production s'est amusée à pervertir. La plus importante consistait sûrement à faire pénétrer le spectateur dans l'intimité de la compagnie. En effet, le spectacle se donnait à l'étage, dans la salle de répétition assortie d'une cuisine, plutôt que dans la salle de spectacle. Deuxième interdit, *Matines : Sade au petit déjeuner* procurait un accès privilégié au processus de fabrication du spectacle et laissait, entre autres, deviner la recherche énorme qui l'avait entouré. L'illusion scénique était aussi mise à mal tant par les reprises que nécessitait l'enregistrement en cours qu'en raison des commentaires, passablement sceptiques, que tenaient les comédiens sur leur propre personnage ou celui d'un camarade. M^me^ de Saint-Ange était particulièrement égratignée; on raillait les 90 orgasmes en 24 heures et les 10 000 amants – « Quelle endurance! » (*M* : 160) – dont elle se vante. Une autre règle bafouée, la plus amusante peut-être, est l'obligation de jouer à une heure décente! À sept heures et demie du matin, cela produisait une rencontre théâtrale illicite. Il y a en effet un je ne sais quoi d'intrusif et de très intime, à convier le public si tôt, ce qui était accentué par le partage d'une table imposé au spectateur… et celui

du panier de viennoiseries(!) avec ses voisins. En plus, le choc produit par la crudité des dialogues sadiens dans dans cet espace – imaginez une cinquantaine de personnes, entassées dans cette salle exiguë, un café à la main – achevait de créer un climat très irréel, d'une drôlerie irrésistible. La production tranchait indubitablement avec le respect des règles implicites, reconduites paresseusement dans tant de productions théâtrales.

Non seulement les plaisantins du NTE s'amusaient-ils à court-circuiter l'illusion théâtrale, mais ils se plaisaient à débattre la nécessité des lois pour la société aussi bien que la scène. Là encore, le texte glisse efficacement du politique au théâtral. C'est le sujet de la première intervention de Sade en personne, qui amorce sa harangue ainsi : « Je conviens qu'on ne peut pas faire autant de lois qu'il y a d'hommes; mais les lois peuvent être si douces, en si petit nombre, que tous les hommes, de quelque caractère qu'ils soient, puissent facilement s'y plier. » (*M* : 153) Autour de ces propos, les comédiens-citoyens passent des principes sur lesquels doivent reposer les lois à ceux qui les font, puis s'arrêtent à ceux qui en profitent, avant de convenir que la liberté n'existe jamais sans contraintes. C'est alors que Gravel énonce l'essentiel de ce qu'il retient tant de l'exemple sadien que de l'état actuel du monde : « Mais aujourd'hui, [...] les contraintes collectives [...] se multiplient, les individus dès leur naissance sont prisonniers d'une masse de choses. C'est comme si la liberté, ça n'était plus un état, une condition à défendre. Mais un idéal à rechercher, une ligne de conduite... ou même... une attitude. » (*M* : 158) Mais le dialogue ne s'arrête pas là :

D

Peut-être qu'il faudrait simplement changer de mot, ne plus parler de liberté mais de la possibilité de choisir.

A

Choisir ses contraintes?

D

Oui. Bien sûr! En fonction de ses valeurs. Liberté pour les loups, c'est celle de manger les moutons.

Long temps de réflexion. (*M* : 158)

C'est le dernier moment sérieux du spectacle, son véritable dénouement en quelque sorte, lequel est camouflé – comme c'est si souvent le cas au théâtre – par une fausse fin, d'ordinaire plus joyeuse. Sa signification importe donc considérablement, d'autant que celle-ci met en jeu la conception de la liberté qui semble guider le NTE. Il paraît en ressortir que l'équipe s'accorde avec Sade pour favoriser un petit nombre de lois, des lois douces surtout, ce que prouve *a contrario* l'exemple cruel des agneaux croqués sans autre forme de procès, auquel recourt D.

Plus significatif encore, paraît le rapport à la liberté : il s'agit, devant les inévitables contraintes de la vie en société, de ne pas abdiquer sa possibilité de choisir entre diverses *contraintes*. D'ailleurs, comme on ne sait pas de quelle type de contraintes parlent A, le mot paraît inviter le spectateur à le rattacher à la sphère politique. Mais il n'est pas interdit non plus de l'entendre comme une attitude – celle de choisir ses contraintes – également valable dans la sphère esthétique, vers laquelle nous entraîne la portée allégorique de la métaphore des moutons, ainsi que l'absence de précision quant aux circonstances et aux personnes que l'énoncé concerne. Comme il est connu qu'au NTE, le moindre projet fait appel à des contraintes judicieusement choisies afin de remettre en question au moins quelques-unes des règles de l'activité théâtrale, il ne paraît pas trop hasardeux de voir résumée dans ces quelques préceptes, empruntés à Sade pour les circonstances, la conception de la liberté qui règne dans cette troupe. L'attitude politique de douceur et de permissivité rejoint ici le projet esthétique d'une lucide adhésion à des contraintes endossées dans l'enthousiasme parce qu'essentielles à la singularité de l'objet théâtral.

Quoi qu'on puisse penser de sa compréhension de l'univers sadien, il est difficile de nier que l'équipe menée par Gravel et Ronfard a approché Sade avec une liberté intellectuelle et une perspicacité formelle indéniables. Non seulement celle-ci a scruté sans complaisance cet auteur et ses écrits, mais elle a pu en rendre compte dans une comédie philosophique, qui actualisait et faisait entrevoir, tantôt avec humour, tantôt plus sérieusement, plusieurs des problèmes soulevés par l'auteur de *Justine*. Qui plus est, dans son exploration, la troupe installée à l'Espace Libre s'est située relativement à la conception de la liberté avancée par le marquis, indiquant la manière dont elle s'en distanciait de même que les points de jonction possibles avec une pensée et une époque complexes.

En somme, *Matines : Sade au petit déjeuner* apparaît comme une véritable tentative de théâtre citoyen, en ce sens que l'on y fait suffisamment confiance à l'intelligence du spectateur pour pratiquer une pédagogie du questionnement politique et esthétique qui rejette les réponses toutes faites. De plus, c'est une aventure – ce qui n'est pas négligeable non plus – où on n'a pas la naïveté de croire qu'il faille tout prendre ou tout rejeter de la figure qui a inspiré le spectacle. La liberté, on le sait, part rarement de l'admiration béate. Sade aurait pu difficilement désapprouver d'être abordé de la sorte. Après tout, sa Justine enjoint les captives tombées aux mains de moines libertins de ne pas leur résister. C'est inutile, prétend-elle, puisque, de toute façon, « [l]eur fantaisie brise toutes les lois » (Sade, 1969 : 122). C'est ce qui est arrivé, semble-t-il, à un certain marquis, longtemps après sa mort, au détour d'une caserne[23].

Notes

1. Succès tant critique que public, le spectacle a convaincu le NTE de se mettre à reprendre certaines de ses créations. La production a notamment été invitée au Festival de théâtre des Amériques en mai 1997. La même année, elle a fait l'objet d'une tournée en Belgique. Par conséquent, c'est l'une des rares productions du NTE à avoir quitté Montréal. Cela tient moins au manque d'ambition de la compagnie qu'aux recherches auxquelles la troupe s'est vouée presque exclusivement au tout début en se souciant assez peu de la diffusion de son travail.
2. Dans sa recension de *Matines* dans *Jeu*, Benoît Melançon voit dans « cette insistance didactique [...] le principal reproche que l'on doive [...] adresser » au spectacle. Néanmoins, il en commente longuement le fonctionnement : « Or les personnages de Gravel et Ronfard sont répartis comme chez Sade : ceux qui savent (Dolmancé, madame de Saint-Ange, le chevalier de Mirvel; Gravel, Proulx, Ronfard), celle qui doit apprendre (Eugénie; Bisson), les adjuvants (Augustin; le régisseur interprété par Daniel Ross). » (Melançon, 1996 : 165)
3. Toutes les citations de la pièce *Matines : Sade au petit déjeuner* seront désormais désignées par le sigle *M*, suivi de la page, entre parenthèses.
4. La chose a aussi été relevée dans *Jeu* : « Pour 8 $, une double nourriture, pour l'esprit et pour le ventre : qu'exiger de plus? » (Melançon, 1996 : 163)
5. Cette mise en perspective n'était pas lassante puisqu'elle était théâtralisée. Benoît Melançon perçoit très justement que Jean-Pierre Ronfard était le « dépositaire des connaissances historiques (sur Rousseau, sur 1789, sur la définition du philosophe au Siècle des lumières) et objet de sarcasme muet pour ses acolytes : perdu dans son exégèse, caricaturant le discours savant, il était insensible le pauvre, aux étirements de Danielle Proulx et aux entrebâillements de sa robe. » (Melançon, 1996 : 165)
6. En outre, les acteurs se risquent à la découverte de soi, de leur propre subjectivité, par le biais de Sade. Benoît Melançon le signale au sujet de Danielle Proulx, dont il rappelle l'appartenance à la très militante Organisation Ô, pour laquelle elle a participé à plusieurs spectacles féministes. Cela donne une portée supplémentaire aux réflexions de son personnage sur Sade et le féminisme « au moyen d'une amusante mise en abyme autobiographique (dans une pièce qui était elle-même une mise en abyme) » (Melançon, 1996 : 165). De son côté, Louis Patrick Leroux a montré dans son article « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation » à quel point l'auteur et metteur en scène penchait vers l'autofiction. Selon Leroux, non seulement Ronfard a-t-il multiplié « les procédés apparentés au théâtre autobiographique » dans ses spectacles, mais ces *alter ego* « finissent presque tous par converger vers la figure principale du "créateur intellectuel en action" » (Leroux, 2004 : 55). Ces exemples évoqués, il devient clair que l'enquête sur Sade à laquelle le spectateur assiste s'ancre partiellement dans l'autobiographie, ce qui confère au jeu des acteurs une épaisseur supplémentaire. Toutefois, le tout ne verse pas dans un exhibitionnisme *incontrôlé*, étant donné la propension de la forme théâtrale, lorsque habilement maniée, à constamment brouiller ce qui relève de la vie privée des artistes et de la fiction.

7. Même s'il s'agit d'une œuvre élaborée conjointement par Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard, c'est ce dernier qui la signe, comme il l'explique en toutes lettres à la page 123 : « Comme à notre habitude lorsque nous travaillions ensemble, c'est moi qui ai écrit les dialogues. »

8. Le Brun insiste en outre sur le fait que Sade fut « le seul à penser l'universel à partir de ce qui l'en différencie [...] en introduisant, avec sa singularité physique et la notion d'Unique qui en découle, la perspective du corps aussi bien à l'origine de la pensée qu'à l'horizon de toute morale » (Le Brun, 1986 : II).

9. Étrange singularité qui fait en sorte qu'un metteur en scène songe à cet acteur ou à cette actrice – et pas à un ou une autre – pour imprimer sa marque, souvent sur une multitude de personnages.

10. À C qui s'amuse du mélange d'érotisme, de morale, de politique, de philosophie et de mathématique réunis dans *La philosophie dans le boudoir,* A rétorque : « Ça, c'est l'époque qui le veut. Le 18e siècle en France, bon d'accord, c'est la révolution de 1789, mais c'est aussi le goût de la science, la diffusion de la grande encyclopédie de D'Alembert et Diderot, les œuvres de Buffon, Lamarck, Lavoisier... et puis aussi, l'institution du système métrique, qui date de 1795, l'année de la publication du livre. » (*M* : 159)

11. Selon Maurice Blanchot, les deux choses vont de pair dans la logique révolutionnaire à laquelle le marquis souscrit : « Pour Sade, l'insurrection doit être aussi bien celle des mœurs que celle des idées; elle doit atteindre tout l'homme et le tout de l'homme. » (Blanchot, 1986 : 87)

12. Le premier titre du spectacle le corrobore : *Matines,* comme dans « Sonnez les matines! ».

13. Michel Brix souligne le travail accompli à cet égard par les Surréalistes : « L'ombre de Sade devra ainsi patienter près d'un siècle pour passer de l'enfer au paradis. » (2003 : 129) Il poursuit dans cette veine : « Breton et les siens présentent ainsi au XXe siècle le marquis comme un objet de vénération, et les romans sadiens abandonnent les dépôts plus ou moins clandestins réservés aux curiosa pour gagner le panthéon des œuvres majeures de la littérature française » (2003 : 133).

14. La didascalie suivante en donne un exemple : « Il avait eu le temps de ceindre autour de son coup un foulard à la Robespierre, et de placer une mouche sur sa joue. » (*M* : 152)

15. Selon Norbert Sclippa (2000 : 30), Sade admirait Rousseau. Un critique universitaire a aussi déjà écrit qu'il en était un « disciple assassin ».

16. Ce rapport nuancé à Sade rappelle l'ambivalence d'un Blanchot à son endroit. Ce dernier soutenait du même souffle qu'il fallait tenir sa pensée pour sérieuse tout en y allant du bémol suivant : « Nous ne disons pas que cette pensée soit viable. » (Blanchot, 1986 : 66)

17. Le NTE n'en a pas renoncé pour autant à intégrer une réflexion politique dans plusieurs de ses spectacles, particulièrement ces dernières années alors que fort peu de créateurs s'intéressaient au facteur politique. Par contre, Ronfard a toujours refusé de dicter au spectateur ce qu'il doit penser au point de signer en 1979, dans *Jeu,* une dénonciation du théâtre à cause, intitulée on ne peut plus clairement « Contre le théâtre pour ».

18. Dans les entretiens qu'il a accordés au journaliste Robert Lévesque, Jean-Pierre Ronfard se souvient d'en avoir pris conscience lors d'une foire culturelle à Chicoutimi en 1972 : « Je suis allé voir ces créations collectives. J'ai alors constaté combien ces pièces étaient absolument uniformes :

les mots, l'arrivée des comédiens sur la scène, le rapport avec le public, l'éclairage, c'était toujours la même chose. Il n'y avait plus aucune originalité. On aboutissait à un objet totalement convenu. Très vite, en deux ou trois ans, la création collective avait créé son propre conformisme. » (Lévesque, 1993 : 118)

19. Cette pièce présente un dialogue imaginaire du poète avec François Côté, un jeune Québécois. Maïakovski s'y vante d'avoir travaillé au triomphe de la Révolution : « Un slogan est une pensée muée en arme! J'ai fourni aux ouvriers, paysans et soldats des armes pour se battre et vaincre la contre-révolution. » À quoi Côté réplique vertement : « Laquelle? Celle de Kerenski? Celle des armées blanches de Kornilov et de Denikine? Ou bien cette autre contre-révolution, bien plus perverse et plus profonde, celle que Staline dirigea à son propre profit avec une bande de tueurs à sa botte et qui fit des millions de victimes... » (Martin et Ronfard, 2002 : 69) Plus tard, revenue elle aussi du royaume des morts, Anne Frank s'en prend tout aussi durement au chantre de la révolution, engagement qu'elle dénonce de la sorte : « Vous avez mené le peuple à accepter la dictature. » (p. 71)

20. C'est signalé une fois de plus à la fin de la pièce quand l'équipe discute à nouveau de la vraisemblance des statistiques transmises par Sade au sujet de ses personnages. À nouveau, D traduit l'opinion générale quand elle lance : « Disons qu'on est dans le domaine du pur fantasme. » (*M* : 161)

21. Béatrice Didier s'est beaucoup intéressée à cet aspect de l'œuvre de Sade, entre autres dans « Le château intérieur », le deuxième chapitre de son *Sade*. Mais elle a aussi bien mis en relief à quel point la fascination pour ces écrits tient à l'univers carcéral d'où nous parle l'écrivain et parce que « l'érotisme ne s'y manifeste qu'en tant qu'aspect de la réalité claustrale » (Didier, 1976 : 7).

22. Car si Jean-Marie Goulemot souligne, lors de son introduction aux *Infortunes de la vertu* que dans cette œuvre, « Sade affirme la toute-puissance de l'instinct sexuel » (Sade, 1969 : 25), en le paraphrasant, on pourrait dire que, chez Ronfard et ses complices, c'est la toute-puissance du plaisir théâtral du spectateur qui est revendiquée comme loi suprême.

23. Espace Libre, où ont été aménagés la salle de spectacle et les bureaux du NTE, était à l'origine une caserne de pompiers, ce qui lui vaut encore aujourd'hui le surnom de « caserne » de la part de plusieurs amateurs de théâtre.

Bibliographie

BLANCHOT, Maurice (1986), *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, Éditions Complexe.

BOUTOUTE, Éric (1999), *Sade et les figures du baroque*, Paris, L'Harmattan.

BRIX, Michel (2003), *Sade et les félons*, Jaignes, La Chasse au Snark.

DIDIER, Béatrice (1976), *Sade*, Paris, Denoël/Gonthier.

GUAY, Hervé (1996), « La philosophie dans la caserne », *Le Devoir*, 5 juin, p. B8.

GUAY, Hervé (2000), « Un grand ménage radical », *Le Devoir*, 3 février, p. B8.

GUAY, Hervé (2001), « Hitler démonté », *Le Devoir*, 8 février, p. B7.

LE BRUN, Annie (1986), *Soudain, un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard.

LEROUX, Louis Patrick (2004), « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 35 (printemps), p. 55-72.

LÉVESQUE, Robert (1993), *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* suivis de *La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber.

MARTIN, Alexis, et Jean-Pierre RONFARD (2002), *Transit section n° 20* suivi de *Hitler*, Montréal, Boréal.

MELANÇON, Benoît (1996), « Matines : Sade au petit déjeuner », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 81, p. 163-166.

RONFARD, Jean-Pierre (1979), « Contre le théâtre pour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12, p. 248-253.

RONFARD, Jean-Pierre (1987), *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, revue *Dérives*, n^{os} 55-56, p. 185-225.

RONFARD, Jean-Pierre (2002), *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.

SADE, Donatien Alphonse François de (1969), *Les infortunes de la vertu*, Paris, Garnier-Flammarion.

SADE, Donatien Alphonse François de (1976), *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Paris, Gallimard.

SCLIPPA, Norbert (2000), *Le jeu de la sphinge. Sade, et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang.

Enrico Frattaroli
Artiste indépendant

Sade : opus contra theatrum

Sade convivium

> « Une fois ton esquisse jetée, travaille ardemment à l'étendre mais sans te resserrer dans les bornes qu'elle paraît d'abord te prescrire : tu deviendrais maigre et froid avec cette méthode; ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles; dépasse tes plans, varie-les, augmente-les; ce n'est qu'en travaillant que les idées viennent. Pourquoi ne veux-tu pas que celle qui te presse quand tu composes, soit aussi bonne que celle dictée par ton esquisse? » (Sade, 2003 : 29).

Annoncé sur la scène du Théâtre Argentina le 10 décembre 1999 à l'occasion de la soirée d'inauguration du site Internet du Théâtre de Rome, lancé en 2000 sous le titre *Sade convivium*, mon projet théâtral sur l'œuvre de Sade n'est encore ni achevé ni accompli[1]. Les quatre pièces réalisées jusqu'à présent – *Sade neroluce*, *Sade cum figuris*, *Sade ex machina*, *Sade per speculum* – ne sont, en effet, que les prolégomènes à *Sade : opus contra naturam*.

Bien qu'imaginé comme s'il était définitif, je ne saurais décrire *Opus contra naturam* comme le point d'arrivée d'un parcours entamé, continué, développé, terminé… sans gonfler l'aspect prévisionnel de ce parcours au détriment du caractère de nécessité intime qui l'a gouverné en chemin. S'il y a eu un parcours, celui-ci n'a pas avancé par étapes

prévues, mais par ramifications engendrées à partir du premier travail. Il n'a pas bougé en surface mais en profondeur, en favorisant un mouvement vers le bas – de l'esprit à la chair, de la philosophie à l'orgie – axiomatique de la pensée sadienne : libérer philosophiquement l'esprit – et la représentation – de tout préjugé, afin d'étendre les formes du désir – et de la représentation même – au-delà des bornes de ce qu'on a conçu et imaginé. Plutôt que d'un parcours, je parlerais d'un processus, à l'évolution imprévisible, imbriqué dans un projet philosophique et théâtral qui en établissait les modalités et l'horizon.

Une obscurité resplendissante dans la lumière que la lumière ne pouvait pas comprendre

Dans *Sade convivium* – le premier acte de l'*opus* – le terme *convivium* indique un trait paradigmatique, ou même la forme par excellence de la représentation sadienne, puisque je ne me suis jamais proposé ni de mettre en scène l'une de ses pièces théâtrales ni d'adapter au théâtre l'un de ses romans, mais bien d'élaborer une forme *sui generis* liée à la poétique de Sade dans son ensemble et déclinée dans les formes poétiques de mon théâtre : la voie la plus ambitieuse, si l'on veut – douteuse pour certains peut-être – mais, de mon point de vue, la seule manière de ne trahir ni Sade ni moi-même.

Une obscurité resplendissante dans la lumière que la lumière ne pouvait pas comprendre est un titre trouvé parmi les plis infinis de *l'Ulysse* de Joyce et conservé dans *Sade neroluce.* Dans cette pièce, je me proposais de considérer Sade non pas comme le partisan d'une perversion, mais bien comme le philosophe *hérétique* qui, au milieu du siècle des Lumières, en poussant à leurs conséquences extrêmes les principes de la philosophie de la raison, atteint ce qui est le plus difficile à connaître par le biais de la raison : le « cœur humain », ce « véritable dédale de la nature » dont l'intuition nous permet de saisir la nature même et dont l'« étude profonde » est le véritable ouvrage du romancier, selon Sade.

Avec ces prémisses, je m'étais imposé d'aborder un problème de représentation aussi inévitable qu'insoluble. La forme de la représentation théâtrale intéresse, de diverses manières, toutes les œuvres de Sade. Cependant, il y a un Sade représentable et un Sade irreprésentable sur les scènes de théâtre. L'écart entre les deux ne repose pas sur les différences de thèmes ou de genres, mais sur la nature même de la représentation, à savoir la diversité essentielle des perspectives à partir desquelles Sade se propose d'analyser l'homme. L'urgence théâtrale de l'écrivain, comme l'observe Annie Le Brun dans son essai fondamental *Soudain un bloc d'abîme, Sade,* se réalise dans la mise au point de deux systèmes opposés de représentation, fondés simultanément sur l'écriture de ses premières pièces théâtrales et des *120 journées de Sodome.*

Philosophie et orgie

Dans l'*Histoire de Juliette*, Sade fait s'exclamer Madame Delbène à peine sortie d'une orgie :

> [...] vous m'avez fait mourir de volupté! Asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser. Il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir, et quand on ne peut plus celui-ci, il est divin de se jeter sur l'autre... (1976, t. I : 87-88)

Les 120 journées de Sodome, trouvent leur fondement, développé dans les romans, dans la relation entre *philosophie* et *orgie*, corps et tête, raison et désir, connaissance et érotisme, bref, entre le plaisir de l'expérience cognitive et la valeur cognitive de l'expérience érotique.

Il est impossible de lire les orgies de Sade au-delà de la perspective conceptuelle des dissertations, et celles-ci au-delà de la perspective orgiaque dans laquelle elles prennent corps : dans son œuvre, *philosophie* et *orgie* travaillent poétiquement, comme deux forces mutuellement inaliénables qui agissent aussi bien dans l'écriture que dans les phénomènes qu'elle décrit.

Les libertins sadiens sont des philosophes parce que « le libertinage [dit Madame Durand dans l'*Histoire de Juliette*] est un égarement des sens qui suppose le brisement total de tous les freins, le plus souverain mépris pour tous les préjugés, le renversement total de tout culte, la plus profonde horreur pour toute espèce de morale » (t. III : 406) : seul un philosophe capable de *concevoir* tout sera capable d'*éprouver* tout. Par le biais du désir, Sade amène la réflexion dans l'action orgiaque et l'orgie dans la réflexion philosophique. Encore plus, la réflexion philosophique est déjà orgiaque et l'orgie est une incarnation de la réflexion philosophique.

Libertinage et philosophie se trouvent ainsi mutuellement sollicités, car s'il est vrai qu'on ne rejoint le libertinage que par une opération philosophique, le contraire est aussi vrai, car il y a une connaissance qu'on n'atteint que par l'expérience du libertinage : « Ceci tient à l'histoire du cœur humain, et c'est à cela particulièrement que nous travaillons » (Sade, 1975, t. I : 150), précise le duc de Blangis. Le « cœur humain », l'objet de spéculation de l'écrivain Sade et de tout libertin sadien, n'est pas celui des bons sentiments, tout comme l'adjectif « humain » avec lequel on le qualifie ne fait pas allusion à l'humanité bienveillante et miséricordieuse normalement liée à ce terme : l'humanité dont parle Sade comprend l'inhumain, et le « cœur » est le point le plus profond, obscur et énigmatique de sa nature.

Banquets de savoir

La conjugaison d'Éros et de la connaissance a des racines anciennes : c'est le thème du *Symposion* de Platon comme du *Convivio* de Dante. Le symposium de Platon est philosophie sous forme dramatique, celui de Dante est poésie sous forme de traité : dans les deux cas, Éros et apprentissage se trouvent étroitement liés. Mais si le but d'un symposium est spéculatif, si sa valeur est pédagogique, quelles relations pouvons-nous repérer entre l'amour et l'apprentissage platoniques ou dantesques et la dépravation et la corruption de Sade?

Dans son *Symposion*, Platon confie l'exposition de sa philosophie de l'Éros à un banquet de personnages par lesquels il compare diverses façons et courants de pensée; dans *Les 120 journées de Sodome*, Sade confie à un conseil de quatre libertins la tâche d'étudier à fond la nature du désir. Dans son *Convivio*, Dante dresse une table avec du « pain » de raison (les traités) et des « nourritures » poétiques (les « chansons d'amour et de vertu composées »); dans son « école du libertinage » – c'est le sous-titre des *120 journées* –, Sade prépare un « magnifique repas de six cents plats divers » : 600 variétés de passions dont les libertins dissertent au fur et à mesure qu'ils s'en nourrissent.

Si Platon, dans la contemplation du beau « en soi même, pour soi même », élève l'Éros à la plus haute forme d'apprentissage, Sade en baisse les registres jusqu'au niveau chtonien de l'être humain, qu'il se propose de saisir au « dernier degré de la corruption raisonnée », comme il l'écrit du libertin Bressac dans *La nouvelle Justine*. Ce rapprochement ne paraît irrévérencieux qu'à celui qui ne considère pas digne, à cause de l'indignité du sujet, le discours de Sade. En vérité, on doit reconnaître à Sade le courage d'avoir gagné, dans son exploration du « cœur humain », les abîmes infernaux de notre nature, les régions glacées et lointaines où l'on ne peut pas arriver avec la tiédeur et avec la naïveté des bons sentiments, où l'« on ne peut aller au devant de Caïn, Judas ou Lucifer – écrit Hillman – qu'en prenant conscience de notre désir de mentir et de trahir, de tuer notre frère ou de nous tuer, du fait que notre baiser a en soi la mort et qu'existe une partie de l'âme décidée à vivre exilée de la société des hommes et des Dieux » [traduction libre] (2003: 210-211).

Le théâtre de Silling

Le paradigme absolu du *convivium* sadien est les « réunions » organisées au château de Silling, l'enclave éloignée et inaccessible où le duc de Blangis, son frère l'Évêque, le président de Curval et le financier Durcet s'enferment pour réaliser les « plaisirs singuliers » des *120 journées de Sodome*.

On peut considérer l'exposition de ces plaisirs comme le projet d'une seule passion, une passion *en abîme* qui, par principe, contient toute passion et dont *Les 120 journées de Sodome* constituent la réalisation complexe. Ce projet, à la fois cognitif et passionnel, est paradigmatique de la manière avec laquelle Sade se propose de nous rendre conscients du « cœur humain ». Pour « se faire raconter [...] tous les différents écarts de cette débauche » – nous fait savoir Sade dans l'introduction – les libertins ont recruté « quatre femmes déjà sur le retour [...] qui, ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive, se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches »; pour s'entourer « de ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité », ils ont conçu une singulière forme de représentation pour laquelle ils ont soigneusement sélectionné un nombre approprié de victimes; afin imaginer jusqu'à quel degré l'homme pourrait varier les passions « quand son imagination s'enflamme », ils se sont isolés dans un lieu fermé hermétiquement à toute forme de réalité extérieure. Ils se sont imposés de s'en tenir à un programme très rigoureux par rapport auquel seule une imagination enflammée pourra dépasser l'imaginable.

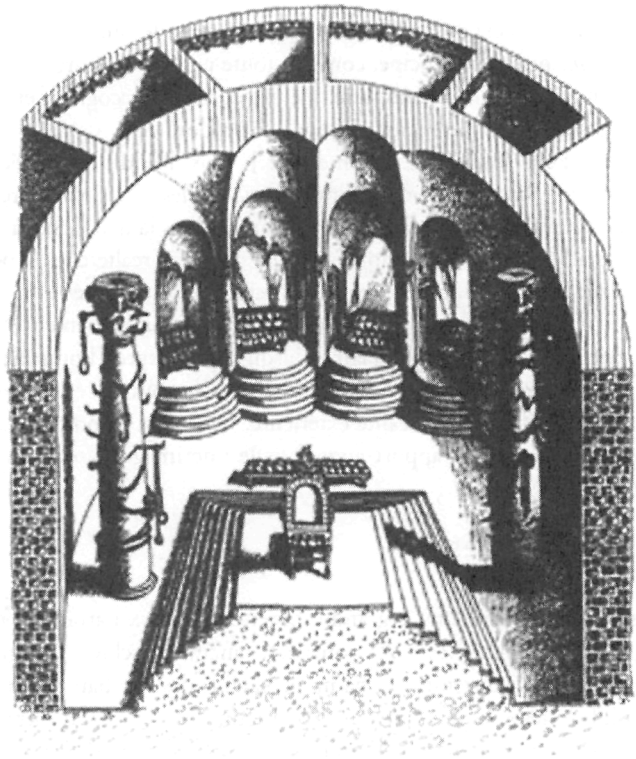
« À six heures précises...

[...] messieurs passeront dans le grand cabinet destiné aux narrations » : c'est un des règlements qui disciplinent les 120 journées, aucune exclue. Ce grand cabinet, spécialement préparé pour devenir « le champ de bataille des combats projetés, le chef-lieu des assemblées lubriques », est singulièrement structuré comme un théâtre destiné à une forme pas moins singulière de représentation :

> Il était d'une forme demi-circulaire. Dans la partie cintrée se trouvaient quatre niches de glaces fort vastes et ornées chacune d'une excellente ottomane[...] Un trône élevé de quatre pieds était adossé au mur formant le diamètre. (Sade, 1975, t. I : 78-79)

Les quatre niches qui forment la *cavea* sont réservées aux libertins, alors que le trône, qui constitue la *scène*, est destiné aux quatre historiennes. Sur le trône – annote Sade – l'historienne se trouvait « placée comme l'acteur sur un théâtre, et les auditeurs, placés dans les niches, se trouvaient l'être comme on l'est à l'amphithéâtre », parfaitement en face et suffisamment voisins pour être « à même de ne pas perdre un mot de sa narration ».

Un *chœur* d'enfants, « sujets de débauche », est composé de huit garçons et de huit filles également divisés en quatre quatrains, chacun réservé à un libertin. Quatre vieilles les gouvernent, chacune aux ordres du libertin auquel le quatrain est réservé. « Chaque enfant du quatrain aura une chaîne de fleurs artificielles au bras qui répondra dans la niche, en sorte que, lorsque le propriétaire de la niche voudra tel ou tel enfant de son quatrain, il



n'aura qu'à tirer à lui la guirlande, et l'enfant accourra se jeter vers lui. » (Sade, 1975, t. I : 99) On change la composition des quatrains chaque jour – précise Sade – afin qu'aucun ne soit destiné deux fois au même libertin.

Aucun détail de la scène n'est négligé. Les costumes rendent chatoyant un décor déjà luxuriant de trente-deux sujets : les historiennes sont vêtues en courtisanes élégantes, les quatrains sont costumés chaque jour différemment à l'asiatique, à l'espagnole, à la turque, à la grecque. Les vieilles alternativement en sœurs grises, en religieuses, en fées, en magiciennes ou en veuves; les fouteurs sont toujours en gilet et caleçon de taffetas couleur de rose, et les épouses toujours nues.

Cinquante bougies éclairent la scène, qu'on ne doit pas imaginer avec les yeux des victimes, mais avec ceux des libertins. Cette scène est constituée d'éléments et de sujets finis, mais infiniment variables selon le changement des combinaisons et de la surface éblouissante de l'image, selon le changement des récits et des passions qu'ils évoquent et provoquent.

Imaginaire comme théâtre

Le théâtre de Silling est celui de l'imaginaire absolu. Les libertins sont à la fois auteurs, spectateurs et acteurs d'une représentation élaborée par leur désir et dans un contexte tel que rien ne peut s'opposer à son accomplissement. Une fois entrés dans le château de Silling, les libertins font sauter le pont qui les sépare définitivement du reste du monde et font murer toutes les portes par lesquelles on pourrait pénétrer ou s'évader. Par une multiplication redondante et poétique de fermetures, Sade exclut le dehors, en éliminant toute possibilité d'intervenir dans ce qui arrive à Silling, et ouvre, au-dedans, à la domination absolue de l'imaginaire, garanti par l'isolement parfait et par tout ce qu'il faut afin qu'il prenne corps.

Dans le théâtre de Silling, les *personae* ne sont ni les libertins ni les historiennes et encore moins les victimes : ce sont les passions mêmes qui, à partir de l'imaginaire des libertins d'où elles sont tirées, en passant par la mémoire des historiennes qui les ont éprouvées et les racontent, arrivent à l'imaginaire des libertins qui s'en enflamment. Et ce sont exactement les passions, en tant que mises en scènes de l'imaginaire, qui imposent leur forme théâtrale. L'imaginaire des libertins est comme un laboratoire alchimique : il permet aux images d'agir sur eux et ils deviennent eux-mêmes les images objectivées de leur propre imagination. La discipline qu'ils s'imposent ne sert pas à discipliner les images, mais à les libérer, tout comme l'analyse philosophique ne sert pas à développer un système normatif des passions, mais à les accepter dans leur irréductible unicité. Dans l'enclave de Silling, les libertins agissent au-dedans du monde imaginaire auquel ils se sont livrés en se séparant de la réalité. Dans ce monde, ils sont substance imaginaire eux-mêmes.

« Tout dire »

Les 120 journées de Sodome ont été considérées par certains comme une classification de toutes les perversions humaines. Voilà un cas où le modèle scientifique sert davantage d'instrument de défense que de véritable compréhension de ses objets. Si le symposium est un banquet de savoir, dans celui de Sade, on ne constitue et on ne transmet aucun savoir normatif; on met plutôt le lecteur dans la condition de pouvoir approfondir sa compréhension du « cœur humain » à mesure que s'étendent ou se précisent les formes de son plaisir.

Sade se soucie de « tout dire », parce-qu'il veut dire jusqu'au fond, fouiller dans les profondeurs du « cœur humain », afin de ramener à son humanité tout ce qui est normalement exclu parce qu'étant inhumain. Les passions sont un instrument de connaissance, et c'est pour en étendre la gamme selon des principes non catégoriques, non normatifs, non porteurs de règles ou de modèles – même les plus transgressifs – que Sade

n'ordonne pas la narration des 600 passions par genres, mais par *degrés* : simples, doubles, criminelles et puis meurtrières. Sade ne catégorise pas, il ne réunit pas des individus qui ont des goûts semblables dans la même famille de dépravés; il décrit plutôt des passions profondément dissemblables appartenant au même degré, en laissant à chacune l'irréductible unicité de l'imaginaire dont elle est l'expression.

« ...et sois philosophe »

Du point de vue de la lecture – ou bien de la jouissance, ou bien de la connaissance – Sade met le lecteur dans la même position que les libertins. Si « tout ce qu'il faut » est que la lecture « coûte du foutre » au lecteur, c'est parce qu'il situe la lecture sur le même plan que l'écoute des libertins. Ce n'est pas à ses facultés critiques que Sade s'adresse, mais à son érotisme : il ne s'attend pas qu'il juge, mais qu'il s'enflamme. Et Sade n'écrit pas pour l'« éduquer, ou pour l'instruire – comme Genet dit au funambule – mais pour l'enflammer ».

Dès lors, le lecteur fait partie intégrante du banquet comme l'auteur qui s'en dit l'« amphitryon » : l'hôte fastueux et généreux. Comme les libertins, le lecteur est invité à écouter les récits des historiennes et à les filtrer, par son propre imaginaire. S'il est vrai que les libertins réalisent ce que le lecteur peut seulement imaginer, il est également vrai qu'ils le réalisent dans le domaine absolu de l'imaginaire, et c'est exactement dans l'imaginaire que Sade fait jouer la véritable représentation du désir. Si le lecteur veut entrer dans le récit, il doit se mettre lui-même en jeu, car au fond, c'est directement à lui qu'on s'adresse, c'est de lui qu'on parle et c'est à lui, enfin, qu'on laisse le dernier mot.

Ce paradigme de jouissance et de connaissance du lecteur des *120 journées de Sodome*, c'est le paradigme de toute l'écriture sadienne. Une écriture qui, pour être comprise, ne peut pas être lue à distance, mais imaginée avec empathie : il faut s'y plonger, et excessivement, puisque c'est une écriture excessive. Lire l'œuvre de Sade et en concevoir une représentation a signifié, de ce point de vue, imaginer et travailler *sadiennement*. Ce qui ne veut pas dire que je me sois mêlé ou identifié à Sade, mais que je me suis disposé à une lecture excessive (intégrale et continuée), à un dévouement excessif (sans limites préétablies de disponibilité, de temps et de délai), à une participation excessive (au-delà des bornes professionnelles normalement attribuées à mon rôle).

En bon « ami lecteur », j'ai suivi jusqu'au bout son « école du libertinage » et j'ai fait miennes ses recommandations : je me suis servi au « magnifique repas » de « six cents plats », j'y en ai trouvé « quelques-uns qui m'ont échauffé au point de me coûter du foutre », je les ai choisis et j'ai laissé le reste « sans déclamer contre ce reste, uniquement

parce qu'il n'avait pas le talent de me plaire ». Dès lors, j'ai lu et relu passionnément toutes ses œuvres, et comme je suis un artiste de théâtre – et que mon théâtre et mon érotisme puisent à la même substance *imaginale* – je n'ai pas su renoncer au désir de travailler, au théâtre comme sur moi, par son écriture. Je ne saurais pas dire lequel des deux désirs est venu le premier. Peu importe, ils ont été si irrévocables, que dès 1989, l'année de mon entrée à Silling, je n'ai plus su imaginer poursuivre ma pensée, ma vie et mon théâtre, sans réaliser mon œuvre sadienne.

Opus contra theatrum

Mon travail théâtral sur Sade a été possible à condition de rester hors du théâtre, fermement lié à la nature et au rythme de ma progression en Sade, et de celle de Sade en moi, dissocié par principe des espaces, des temps et des modalités de production et de distribution du théâtre en Italie. C'est une autre implication de l'excès : soustraire son propre désir à la normalité – qu'elle soit statistique, moyenne, standard ou idéale – et le rendre intact au théâtre.

Plus qu'un projet, mon implication est donc est une passion, inéluctable, qui a trouvé sa forme à mesure que s'en explicitait la nature. S'il est vrai, en effet, que le *convivium* a été le trait axiomatique et constant des quatre productions réalisées, il est aussi vrai que le trait variable – qui n'était pas prévu dans le projet, mais institué dès la réalisation du premier travail – a été ma présence sur scène en tant qu'auteur de l'œuvre théâtrale. Une présence toujours plus engagée et évoquée par la forme même du banquet, dont je ne pouvais pas me dérober, d'en être à mon tour l'hôte, l'amphitryon.

C'est après les « élans » de *Neroluce*, *Cum figuris*, *Ex machina* et *Per speculum* que j'ai commencé à imaginer à nouveau tout le processus théâtral ainsi que l'*opus contra theatrum* nécessaire à élaborer *Sade : opus contra naturam*. De ce processus, chaque œuvre est un stade qu'on peut décrire en persistance et variation de quatre syntagmes – le **Lieu**, l'**Auteur**, les **Philosophes** et les **Victimes** – dont la présence et les fonctions ont été modifiées et précisées d'un travail à l'autre.

Sade neroluce[2]

Une obscurité resplendissante dans la lumière que la lumière ne pouvait pas comprendre

Le lieu. Il serait très intéressant de parler des vicissitudes qui m'ont mené à réaliser *Neroluce* dans l'ancienne Maison de Correction de San Michele à Rome, et non dans un palais, conformément à mon intention initiale. Nul besoin d'en parler en détail à ce stade, mais je résumerai ce parcours en reprenant les mots que j'ai utilisés pour l'expliquer aux participants :

> J'avais la ferme intention de libérer Sade de toute prison : d'affranchir « L'esprit le plus libre » (Apollinaire) et le corps le plus enfermé aussi bien des théâtres des prisons que des prisons des théâtres, afin de faire retentir sa parole dans d'autres architectures. Mais, d'un palais nobiliaire à l'autre, d'une difficulté à l'autre, en passant par des institutions privées, des établissements municipaux, étatiques, diplomatiques, l'histoire s'est ponctuellement répétée : Sade peut être encore incarcéré et sa parole peut être encore censurée. Il n'y a pas d'auteur plus connu et moins lu que lui; on n'a qu'à prononcer son nom pour que se mettent en marche des serrures à clenche. Retour donc à la prison – me suis-je dit – l'endroit qui, au lieu de corriger ou de brider, « a exalté jusqu'au fanatisme » – comme il l'écrivait – sa façon de voir et de penser. Transformons la prison en un boudoir philosophique et en un sérail, faisons résonner les paroles de ses personnages là où elles ont été conçues, donnons le maximum de liberté à leurs pensées dans le cœur même de leur coercition. Si à deux siècles de sa disparition l'ordre social doit se défendre encore de Sade, cela veut dire que sa lame demeure tout aussi tranchante. (*Sade neroluce*, ancienne Maison de correction de San Michele à Rome, 29 au 31 janvier 2002)

Une visite, ou plutôt une incursion occasionnelle et furtive dans une aile vide du palais Brancaccio, m'a inspiré la forme de représentation, ou mieux, la représentation même de *Neroluce*. Les pièces de cet ancien palais m'avaient attiré avec leur vide. L'absence de décoration ne les avait pas ramenées à l'état initial. Toutefois, en les déblayant de toute fonctionnalité récente ou lointaine, on les a mises à la disposition de mon imagination : parcourir un lieu abandonné, c'est le visiter dans la profondeur du temps, dans les couches de sa mémoire, en ce qui n'appartient qu'à lui seul. Aujourd'hui, je peux dire que ce furent ces pièces abandonnées qui me mirent littéralement en scène, en me faisant éprouver, pour la première fois et dans la solitude absolue, l'essence des représentations à venir : cette incursion était devenue – d'une façon tout à fait imprévisible et pas du tout consciente – le paradigme scénique de ma représentation.

Aujourd'hui, je pense que la prison du XVIII[e] siècle de Carlo Fontana a été, inévitablement, le point de départ de mon travail comme elle le fut de l'écriture de Sade. Le lieu, sublime et impressionnant, fut intégralement utilisé, aussi bien à l'étage inférieur des services qu'à l'étage supérieur des cellules. La représentation était donc itinérante, comme on dit aujourd'hui.

L'auteur. L'auteur sur scène joue le rôle du seuil : j'expose ma pensée sur Sade, les idées de mon projet et, méta-théâtralement, les coordonnées de l'opération que je suis en train de réaliser. *Neroluce* est, de ce point de vue, la présentation en langage de théâtre du *Convivium*. Quatre gardes introduisent les participants – déjà reçus et réunis à l'entrée – dans la pièce inférieure où je les attends. Ici, en trois stations, je les dirige tout en les instruisant sur Sade.

Les philosophes. Ce que j'aime le plus expérimenter dans cette première phase, c'est la nature théâtrale des dissertations philosophiques, c'est-à-dire leur résonance dans l'espace de la scène et dans la scène mentale des acteurs et des participants. Composer une dissertation à quatre voix sur les quatre thèmes fondamentaux de la *religion*, du *libertinage*, du *crime* et du *meurtre* est une façon d'entrer dans le corps marbré de l'écriture sadienne, dans laquelle les mêmes thèmes varient à l'infini comme les passions de ses libertins. Du fait que mon intérêt n'est pas de mettre en scène des personnages spécifiques, mais des lieux de la philosophie libertine, je confie les dissertations à un quatuor d'acteurs derrière lesquels dialoguent les voix et les points de vue des philosophes les plus significatifs de l'univers de Sade.

Les victimes. Dans ce travail, les victimes sont signifiées par trois danseuses qui exécutent, en frappant leur corps, des partitions gestuelles en contrepoint à un rythme de tambours japonais battus par deux percussionnistes. Cette forme de danse statique, qui ne fait pas mouvoir les danseurs dans l'espace mais fait de leurs corps l'espace même de leurs actions, sera reprise et développée avec un relief tout à fait divers et une fonction spécifique dans *Ex machina*.

Dans *Neroluce*, l'auteur, les libertins et les victimes se trouvent de manière métonymique placés côte à côte : les cinq figures féminines qui jouent la partition pour percussion et danse, les quatre philosophes qui attendent silencieusement au fond de l'immense pièce ou qui dissertent, les bruits retentissants des portes qui marquent la sortie des valets des cellules, le chant du sopraniste des coursives des cellules supérieures et le son diffus dans l'espace entier agissent comme des évocations, des apparitions, des concrétions visuelles et sonores de la prison même. Comme un guide, un Virgile ou peut-être un Caron, je conduis les participants en passant à travers elles jusqu'à ma lecture du testament de Sade, sur l'écho duquel *Neroluce* se termine :

> [...] que les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes. (Lely, 1989 : 667)

Sade cum figuris[3]

D'après la dissertation du pape Pie VI Braschi sur le meurtre

Le lieu. Rome est une étape obligée aussi bien du *Voyage en Italie* biographique de Sade (en fuite de la France pour échapper à une condamnation pour excès de libertinage) que de celui romanesque de Juliette (en fuite parce que Saint-Fond l'a condamnée à mort pour s'être soustraite à un excès de libertinage). Les deux fugues se déroulent sous le pontificat de Pie VI, Giovanni Angelo Braschi. Toutefois, si dans la biographie de Sade le pape n'est qu'une figure historique de fond, dans le roman de Juliette, il est un protagoniste excellent de ses exploits libertins. J'ai trouvé dans le palais Braschi – qui porte le nom et conserve les portraits du pape qui l'a fait édifier – un endroit dans lequel on ne pouvait pas renoncer à faire résonner la parole du pape imaginé par Sade, c'est-à-dire la dissertation sur le meurtre demandée par Juliette au Saint-Père en échange de ses faveurs libertines.

Si au palais Brancaccio l'aile vide de l'édifice m'avait séduit, au palais Braschi – aujourd'hui le Musée de Rome – c'est la mise en obscurité du musée tout entier qui me fascine. L'entrée et la traversée de l'édifice se produisent à « musée fermé » : c'est une enclave temporelle et spatiale, non ouverte au public, mais étroitement réservée aux participants. Même dans ce cas, une incursion furtive se réalise afin de retrouver, dans la mise en pénombre de l'édifice actuel, un édifice antérieur, inactuel, pris dans un des décors philosophiques les plus blasphématoires de l'imaginaire de Sade.

Le travail – qui assume et pervertit, avec sa forme itinérante, le modèle de la visite des musées – part du vestibule au rez-de-chaussée, se déroule sur les premières deux volées du grand escalier du Valadier, traverse la salle du musée au premier étage (dans laquelle sont exposés les portraits historiques de Pie VI), monte la troisième et la quatrième volée de l'escalier, traverse toutes les salles du second étage pour parvenir, enfin, à la grande salle aujourd'hui dite Torlonia. Ici, les convives – assis ou allongés sur des tapis – assisteront à la dissertation sur le meurtre à laquelle ils ont été si longtemps préparés. Ici le parcours métamorphose le lieu : plus on y entre, plus on s'éloigne du palais; plus on y monte, plus on descend dans le cœur philosophique du discours libertin.

L'auteur. Les étapes de mon itinéraire correspondent aux quatre clauses qui règlent le pacte de Juliette avec le pape, que j'expose et commente dans l'ordre :

1. J'exige d'abord, pour première marque de confiance, que tu me donnes les clefs de tes chambres les plus secrètes; je veux visiter tout, je ne veux pas qu'il y ait un seul cabinet qui m'échappe (vestibule);
2. La seconde chose que je désire est une dissertation philosophique sur le meurtre : je me suis souvent souillée de cette action, je veux savoir à quoi m'en tenir sur elle. Ce que tu vas me dire

fixera pour toujours ma façon de penser; non que je croie à ton infaillibilité, mais j'ai confiance aux études que tu as dû faire, et me connaissant philosophe, je suis sûre que tu n'oseras me tromper (premier escalier);

3. Ma troisième condition est que, pour me convaincre du profond mépris dans lequel doivent être à tes yeux toutes les mômeries sacrées du culte chrétien, tu ne jouiras de moi que sur l'autel de Saint Pierre, après avoir fait célébrer, par tes chapelains, la messe sur le cul d'un bardache, et m'avoir enfoncé dans l'anus, avec ton vit sacré, le petit Dieu de pain résultant de cet abominable sacrifice. J'ai fait cent fois toutes ces folies-là, mais je bande à te les voir faire, et tu ne me toucheras jamais sans cela (en face des portraits historiques de Pie VI);
4. La quatrième clause est que tu me donneras, dans quelques jours, un grand souper avec Albani, Bernis et mon amie Borghèse, que tu feras éclater dans ce souper plus de luxure et de libertinage que n'en affichèrent jamais tes prédécesseurs : je veux que ce repas l'emporte mille fois en infamies, sur celui qu'Alexandre VI fit servir à Lucrèce, sa fille (second escalier) (Sade, 1976, t. II : 443).

Ma relation avec la scène enregistre un écart inédit par rapport au travail précédent. Si dans *Neroluce* je conservais une sorte de parallélisme entre moi et ce qui s'y passait, ici non seulement je m'en fais un interprète direct, mais je fonde aussi une relation de possession et de jouissance avec mon œuvre que je développerai dans *Ex machina* et que je porterai jusqu'au fond dans *Per speculum*.

Les philosophes. La dissertation n'est pas la simple mise en voix du long monologue de Braschi, mais sa *mise en convivium* : Pie VI est la voix principale d'une dissertation dialogique à quatre sur le thème unique du meurtre, à laquelle donnent leurs voix Juliette, le cardinal de Bernis et la princesse Borghèse. C'est une dissertation historiquement imaginaire (les personnages et le colloque appartiennent à l'univers de Sade), *sadiennement* composée (les voix y convergent des lieux textuels divers) et théâtralement conviviale (sur la valeur de la forme-*convivium* déjà décrite). C'est ici le seul travail où les acteurs – vêtus de costumes du XVIII[e] siècle – jouent des personnages spécifiques au monde sadien.

Les victimes. On en perçoit la présence dans les pièces non visitées du palais : les morceaux de chants sacrés et les bruits des portes qui retentissent dans tout l'espace renvoient à des événements qui se passent au-delà des espaces traversés. L'existence d'un sérail de victimes destinées aux orgies programmées émerge exactement d'un point central de la dissertation, quand, à l'éclat de bruits et de sons violents qui proviennent des chambres successives, les gardes qui veillent sur les portes s'y précipitent pour en revenir, quelques instants plus tard, avec l'air d'avoir étouffé un tumulte. Un des deux gardes revient le torse nu avec un petit ruisseau de sang qui coule de sa poitrine. C'est à cet instant que la représentation s'arrête (ou qu'elle passe à un registre inférieur) : le ruisseau de sang attire mon attention, je traverse dans le silence l'espace des convives, je rejoins le garde et je lèche le sang qui lui décore la poitrine. Ensuite, je retourne à ma place et la dissertation reprend.

Sade ex machina[4]

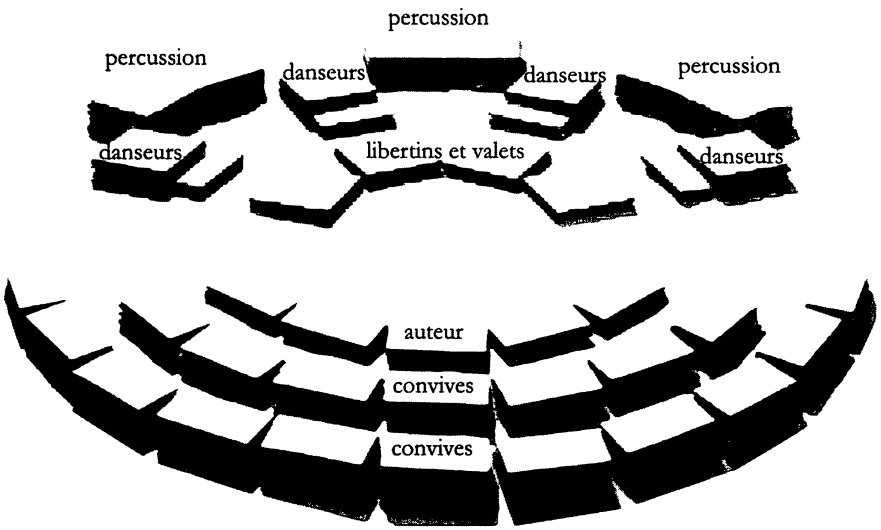
Non serviam *pour quatuor en voix, son, action, coercition, silence*

Le lieu. *Ex machina* se joue dans le plus grand des deux studios de télévision du Videocentro de Terni. Le studio de télévision est un non-lieu préparé pour devenir, du point de vue scénographique, un lieu quelconque. Laissé vide, au contraire, c'est un espace aseptique et absolu : hors lieu, hors-temps, sans écho. Peu importe l'événement qu'on y imagine, on peut le configurer à souhait. Le studio peut devenir ainsi un théâtre analytique par excellence : théâtre d'une mise au point comme d'une mise en écoute, d'une mise en lumière comme d'une mise en ordre; théâtre anatomique dans lequel on peut observer avec exactitude, analyser avec lucidité et écouter avec clarté absolue et précision; c'est un théâtre philosophique où examiner une idée ou un goût déviant pour en calculer l'angle exact de déviance; c'est un théâtre de la raison et du désir.

Au centre de l'espace vide, hermétique et insonorisé du studio, une structure amphithéâtrale est construite et articulée pour accueillir ensemble artistes, auteur et convives.

Sur la scène, se trouvent (du cercle extérieur au plus intérieur de l'hémicycle supérieur) : trois percussionnistes; quatre danseurs (mes victimes) et quatre autres danseurs (mes complices); quatre récitants (philosophes libertins) et quatre valets de comédie (leurs valets). Face à eux (du cercle intérieur au plus extérieur de l'hémicycle inférieur), se trouvent devant et au centre, l'auteur (premier destinataire), et derrière et autour de lui, les participants (destinataires convives). Dans le périmètre qui délimite l'espace, huit gardes veillent sur la scène (gardes du corps de l'auteur et service d'ordre). Dans une symétrie exacte de plans et de lignes, les percussionnistes, les danseurs, les récitants, les valets, les convives et les gardes sont disposés comme les faces d'un cristal humain, c'est la rencontre physique et géométrique de corps et d'instruments. Essentiellement performatif, ce lieu figure une structure de corps et d'imaginaires, de relations possibles entre ce qui est dit et vu.

L'auteur. Silencieusement, j'accueille les convives à l'entrée et je les conduis parmi les espaces et les passages de l'édifice jusqu'au grand studio. Si en les accueillant personnellement je les élève – comme dans *Neroluce* et dans *Cum figuris* – de la condition indistincte de public à celle identifiée de convives, en m'asseyant entre eux, je me pose pour la première fois en premier destinataire et j'incite les convives à adopter ma propre position d'auteur.



Les philosophes. Face à moi, se disposent les quatre philosophes et, derrière eux, les quatre danseurs nus. Avec les quatre grandes dissertations sur la religion, le libertinage, le crime et le meurtre, je reprends et développe l'articulation thématique proposée dans *Neroluce*, mais en la projetant sur tous les plans expressifs de la scène. C'est à ces dissertations que j'accorde les quatre degrés passionnels (simple, double, criminel, meurtrier) sur la base desquels j'exacerbe chaque fois mes incursions sur les corps des danseurs. Dans la danse, se modifient, d'un thème à l'autre, les partitions gestuelles et le rapport de coercition entre les danseurs complices et les danseurs victimes. Dans la percussion, les sonorités et les rythmes suivent les variations du discours philosophique et les partitions de danse. La scène, elle, passe de l'argent à l'or et du rouge au noir, comme les costumes dont les philosophes se dévêtent avant de passer d'un sujet à un autre.

Les victimes. Ce sont les quatre danseurs victimes (deux garçons et deux filles) en interaction continue avec les quatre danseurs complices (deux garçons et deux filles) qui suivent, guident, limitent ou forcent sans cesse les mouvements. Les quatre couples de complices et victimes sont combinés de manière à ce que l'action coercitive s'exerce, respectivement, de garçon à garçon, de garçon à fille, de fille à garçon et de fille à fille.

Chaque manie chez Sade, de la plus élémentaire à la plus complexe, engendre sa forme théâtrale. Les 15 tortures qui composent la passion de l'*Enfer* – la dernière du degré meurtrier décrite dans *Les 120 journées* et la seule à laquelle Sade ait donné un nom – sortent de l'imaginaire du plus infâme des libertins comme du plus sophistiqué des

metteurs en scène. La passion de degré meurtrier de ce grand seigneur – pour laquelle il faut, tous les 15 jours, 15 filles entre 15 et 17 ans – se conclut par une fresque théâtrale articulée selon 15 scènes simultanées, 15 cadres conçus et exécutés avec un soin maniaque pour les détails et des préciosités singulières, comme sa cruauté raffinée de libertin l'exige.

Les chorégraphies s'articulent et alternent avec les dissertations sans jamais se superposer à elles. La danse scandée des corps nus enflamme, comme la logique serrée des principes philosophiques qui guident et soutiennent les actions libertines.

Sade per speculum[5]

Leçon d'anatomie du désir

Le lieu. Dans la nef unique, complètement vide, de l'église (désacralisée) San Francesco à Ferrare, se dresse un pont de treillis en aluminium, haut de six mètres, sur lequel est fixé un treuil électrique de levage qui servira à la suspension de la victime. Deux hauts candélabres à neuf bras complètent le décor. L'usage de la nef est renversé : les convives sont disposés sur le côté absidal alors que les scènes se déroulent du côté de l'entrée.

L'auteur. Aidé par une complice qui m'assiste pendant toute la durée du travail, je suis et reste toujours sur scène : comme auteur, comme philosophe, comme libertin. Je ne reçois pas mes hôtes comme dans les pièces précédentes, je les attends sur l'avant-scène, où j'attends aussi que ma complice m'amène la victime sur laquelle focaliser ma passion.

Les philosophes. Le discours philosophique n'est pas énoncé par les libertins, mais plutôt par ma voix enregistrée. Le discours se déroule comme le flux intérieur de mon esprit qui marche du même pas que mon action libertine. À mesure que les dissertations traversent les quatre degrés philosophiques, mes actions, nourries et soutenues par elles, s'aggravent selon les degrés simple, double, criminel et meurtrier. L'approche de la passion de degré meurtrier de chaque libertin est à la mesure de la philosophie avec laquelle il est à même de la soutenir, à savoir, du chemin parcouru mentalement pour s'éloigner des préjugés qui l'auraient empêché de la concevoir. Les opérations destructives de la raison et de l'analyse servent à libérer de la logique et du préjugé les forces obscures de l'imaginaire.

Les victimes. Une seule victime, un seul corps nu sur lequel concentrer la lumière de la philosophie et l'obscurité du désir. Comme j'écrivais dans mes notes : « sur la scène, suspendue entre réalité et représentation, le théâtre continue, en transfigurant à l'excès, ce que dans le vif de la chair on commence, et étend, au-delà du bord extrême, les dimensions du désir qui s'arrêtent aux bornes conventionnelles de la loi et du contrat social ». La pièce se conclut ainsi par le meurtre de la victime.

Per speculum est à la fois le point maximal de focalisation et l'acte conclusif de l'*opus contra theatrum*. En tant que tel, il dissout les quatre pièces précédentes. Cela ne me permet pas de la décrire, à présent, mais m'autorise quand même à produire une réflexion ultérieure qui servira d'articulation entre les « élans » passés et l'*opus* à venir.

Sade : *opus contra naturam*[6]

> « C'est dans l'insensibilité, dans la dépravation que la nature commence à nous donner la clef de ses secrets, et nous ne la devinons qu'en l'outrageant » (Sade, 1976, t. II : 384),

énonce Juliette dans son *Histoire*. Du point de vue des libertins, l'abandon aux passions les plus perverses est, en même temps, *opus naturalis* et *opus contra naturam* : l'*opus contra naturam* n'est pas *anti-naturam*, il ne travaille pas en opposition, mais selon des principes plus profondément inhérents à la nature même. Du point de vue de la représentation, c'est-à-dire de l'analyse du « cœur humain », le regard descend de la surface vers la profondeur, de la lumière à l'ombre, de la raison à l'imagination, de l'homme « ce qu'il est, ou ce qu'il se montre » à l'homme « tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions ». Faire descendre le regard signifie porter l'imagination à la conscience, pour ne pas le convertir en conscience rationnelle, mais pour le voir, pour le comprendre dans son irréductible diversité. En se proposant de « nous faire voir l'homme [...] tel qu'il peut être », Sade nous invite à faire la lumière sur l'obscurité humaine par nos mêmes obscurités, et non pas à faire la lumière pour effacer les ténèbres. Les seules ténèbres auxquelles il veut nous soustraire sont celles de la fausse lumière qui prétend nous illuminer en limitant le regard à la surface luisante des choses, que ses libertins appellent « préjugé » dans le meilleur des cas et « imbécillité » dans le pire.

Notes

1. En ce qui concerne la documentation relative au projet entier (œuvres, productions, affiches, interprètes, notes, photos, crédits...) nous renvoyons au site internet, [En ligne], [http://www.enricofrattaroli.net/sade.html] (4 avril 2007).

2. Rome, Maison de correction de San Michele, janvier 2002. Production : Mairie de Rome – Division culturelle, MFR, *Neroluce*. Quatuor des philosophes : Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi, Anna Cianca, Galliano Mariani. Chorégraphie : Silvana Barbarini. Musique : Enrico Venturini. Documentation complémentaire, [En ligne], [http://www.enricofrattaroli.net/neroluce.html] (4 avril 2007).

3. Rome, palais Braschi, décembre 2002. Production : Mairie de Rome – Division culturelle, MFR, *Neroluce*. Quatuor des philosophes : Franco Mazzi (Pie VI), Patrizia Schiavo (Juliette), Maria Grazia Grassini (Princesse Borghèse), Galliano Mariani (Cardinal de Bernis). Musique : Enrico Venturini. Pierluigi da Palestrina. Documentation complémentaire, [En ligne], [http://www.enrico frattaroli.net/cumfiguris.html] (4 avril 2007).
4. Terni, Videocentro, juin 2003. Production : Mairie de Terni – Division culturelle, Centro Multimediale, *Neroluce*. Quatuor des philosophes : Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi, Anna Cianca, Galliano Mariani. Chorégraphie : Silvana Barbarini. Musique : Enrico Venturini, Eric Satie. Documentation complémentaire, [En ligne], [http://www.enricofrattaroli.net/exmachina.html] (4 avril 2007).
5. Ferrare, Église désacralisée de San Francesco, mai 2004. Production : Théâtre municipal de Ferrare, *Neroluce*. Interprètes : l'auteur (libertin), Galliano Mariani (victime), Catia Castagna (complice). Dispositif Midi : Enrico Venturini. Documentation complémentaire, [En ligne], [http://www.enricofrattaroli.net/speculum.html] (4 avril 2007).
6. Rome, Maison de correction de San Michele, avril 2007. Production : *Neroluce*, avec le soutien de la *Fondation Nouveaux Mécènes* – Ambassade de France en Italie, Service Culturel. Interprètes : Enrico Frattaroli (auteur libertin), Franco Mazzi et Anna Cianca (libertins philosophes), Galliano Mariani (prêtre victime), Catia Castagna (complice), Diana Stivali (assistante), Viviana Mancini (jeune fille victime). Musique : Enrico Venturini. Documentation complémentaire, [En ligne], [http://www.enricofrattaroli.net/opus.html] (1 mai 2007).

Bibliographie

HILLMAN, James (2003), *Il sogno e il mondo infero*, Milan, Adelphi.

LELY, Gilbert (1989), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France.

SADE, Donatien Alphonse François de (1975), *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Union Générale d'Éditions, t. I.

SADE, Donatien Alphonse François de (1976), *Histoire de Juliette*, Paris, Union Générale d'Éditions, t. I et t. III.

SADE, Donatien Alphonse François de (2003), « Idées sur les romans », dans *Sade polémiste*, Paris, Mille et une nuits.

Shawn Huffman
Centre de recherche *Figura*
Université du Québec à Montréal

L'exécution du testament du marquis de Sade : performance de Jean Benoît

Le 12 décembre 1959, chez Joyce Mansour, avenue du Maréchal Maunoury à Paris, l'artiste québécois Jean Benoît exécute une performance qu'il prépare depuis une dizaine d'années et qui consacre son entrée dans le mouvement surréaliste. *L'exécution du testament du marquis de Sade*, cérémonie produite pour marquer le 145e anniversaire de la mort du marquis, ouvre symboliquement l'Exposition internationale du surréalisme dédiée à Éros, les surréalistes étant, aux yeux de Benoît, les héritiers légitimes de Donatien[1]. Œuvre unique et surprenante, *L'exécution* est « une messe inversée, où le célébrant ressuscite l'esprit du marquis », comme l'écrit Jean-Marie Apostolidès dans l'article qu'il consacre à l'événement pour le dossier de ce numéro. Le cérémonial comporte deux parties : une procession et un rituel lors duquel l'artiste s'est marqué au fer rouge du nom de Sade. La procession a eu lieu dans les rues de Paris quelques jours avant le rituel chez Mme Mansour. Les photographies qui suivent, prises par Gilles Ehrmann, mettent en évidence le remarquable costume que l'artiste a créé pour l'événement. Les photographies ne portent aucun titre et ont toutes été prises lors d'une séance photographique dans l'ancien atelier en ruine de Clarence Gagnon et Bernard Vanier au 9, rue Falguière dans le 15e arrondissement. Fournies par Danielle Lord avec l'aimable permission de Jean Benoît, ces images servent de trace visuelle à un événement qui conserve encore aujourd'hui toute sa force et son mystère.

L'œuvre de Jean Benoit, qui vit encore à Paris, a déjà fait l'objet de plusieurs expositions, à l'étranger comme au Québec : entre autres, à Londres, en 2002, le Tate Modern organise une exposition intitulée « Surrealism: Desire Unbound » dans laquelle les

œuvres de Jean Benoit et de Mimi Parent occupent une place importante ou encore, à Québec en 2004, le Musée national des beaux-arts du Québec présente une rétrospective intitulée « Mimi Parent, Jean Benoît, surréalistes » (commissaire de l'exposition : Danielle Lord). Malgré le succès de ces événements, Jean Benoît demeure méconnu au Québec, surtout dans le monde du théâtre et de la performance. Nous espérons que ces images pourront inspirer d'autres recherches, non seulement sur *L'exécution*, mais aussi sur d'autres performances, comme son remarquable *Nécrophile*, dédié au sergent François Bertrand, célèbre nécrophile du XIX[e] siècle.

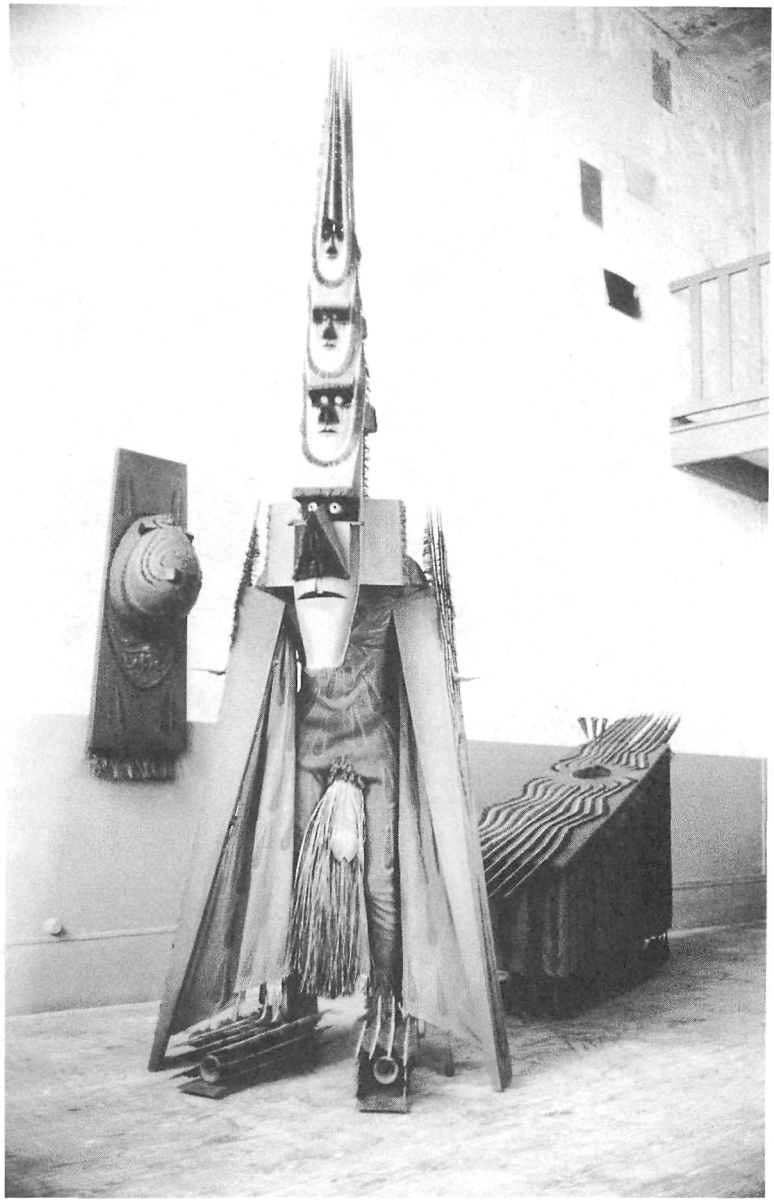
Nous remercions chaleureusement Jean Benoît et Danielle Lord de leur précieuse collaboration et de leur générosité.

Note

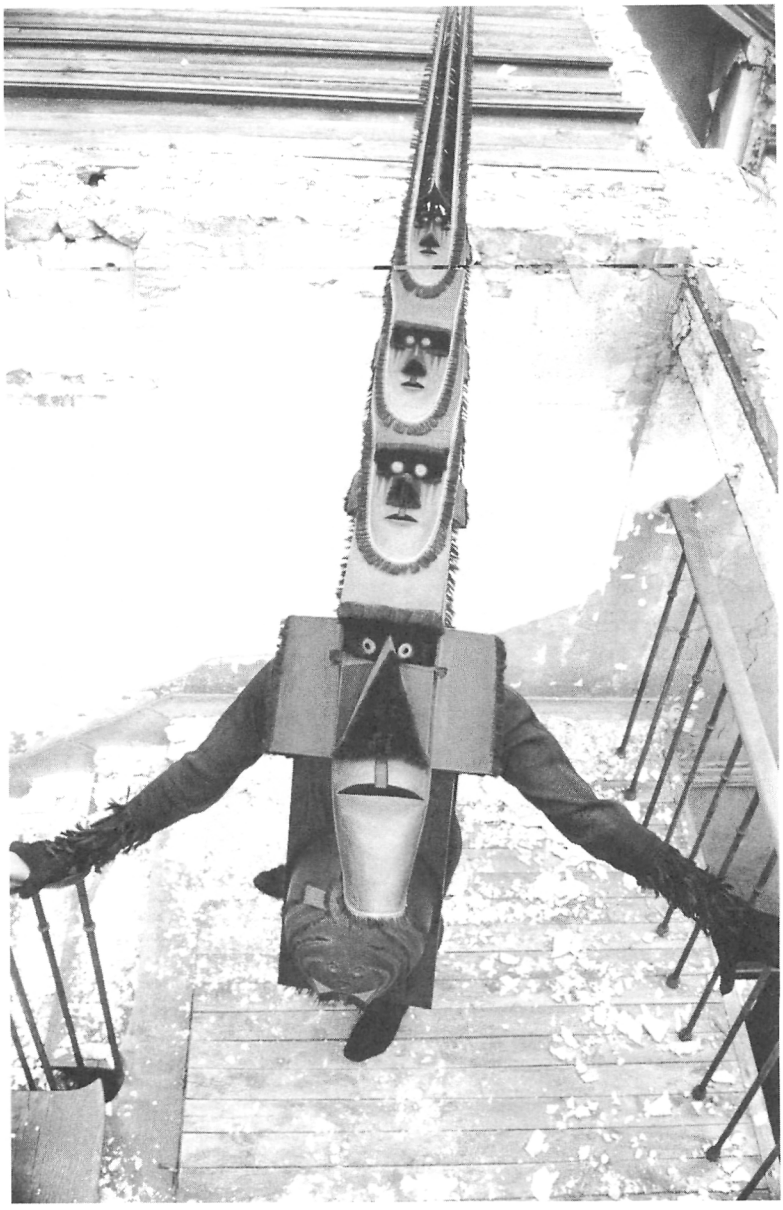
1. Voir José Pierre (1975), « Ils habitent au choc : tentative de portrait spectral de Jean Benoît et de Mimi Parent », *Vie des Arts*, vol. 20, n° 80, p. 22-27.



Jean Benoît, *Hommage au marquis de Sade*, 1959, matériaux divers, 71 x 56 cm. [Cette image était reproduite sur le carton d'invitation à la performance.]



Jean Benoît, *Sans titre*, 1959. Photographe : Gilles Ehrmann.



Jean Benoît, *Sans titre*, 1959. Photographe : Gilles Ehrmann.



Jean Benoît, *Sans titre*, 1959. Photographe : Gilles Ehrmann.



Jean Benoît, *Sans titre*, 1959. Photographe : Gilles Ehrmann.

Sophie Létourneau
Université de Montréal

Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*

Les théories du phénomène interculturel permettent de poser un certain nombre de questions à la théorie littéraire. En effet, les rapports entre les cultures mis en place dans les textes peuvent être analysés sous un angle anthropologique (donnant lieu ainsi à des travaux du type « Figures de telle nationalité dans tel corpus »), mais aussi, et de façon plus discursive, à l'aide d'une approche de type sociocritique : alors, le critique est amené à dégager non pas le discours *sur* telle culture, mais les discours *de* telle ou telle culture. Si la sociocritique s'est surtout occupée de la « polyphonie » des discours sociaux dans le texte (Marc Angenot, Pierre Popovic, Régine Robin), il est tout aussi possible de se pencher sur la circulation des discours culturels dans l'œuvre littéraire. Plutôt que d'étudier le travail opéré sur les éléments discursifs d'une idéologie, on peut se consacrer aux échanges intellectuels, artistiques et médiatiques entre deux ou plusieurs traditions, nations ou civilisations, tels que, médiatisés par le langage, nous les donne à lire l'œuvre littéraire.

S'il choisit d'adopter une lecture discursive des phénomènes interculturels, le critique ne peut éviter de rencontrer sur son chemin les théories de l'intertextualité. En effet, que

l'on considère le phénomène intertextuel du point de vue des œuvres (Laurent Jenny), des genres (Gérard Genette) ou des mentalités (Julia Kristeva), la relation entretenue entre un texte et les discours qui l'entourent ou qui l'ont précédé ne peut se comprendre en dehors du paradigme qui l'englobe : le paradigme interculturel[1]. C'est pourquoi on peut trouver contestable l'affirmation de Patrice Pavis selon laquelle « le modèle de l'intertextualité, issu du structuralisme et de la sémiologie, cède la place [aujourd'hui] à celui de l'interculturalité » (Pavis, 1980 : 8), car les deux modèles ne peuvent s'opposer ni se succéder, le modèle interculturel ne pouvant être « l'archi-modèle » du modèle intertextuel.

Il existe par ailleurs une autre voie théorique pour étudier les rapports interculturels : on a beaucoup parlé, ces dernières années au Québec, des écrivains dits « migrants », de leur entrée dans l'histoire littéraire et des bouleversements que les phénomènes de « migrance » et de « transmigrance » provoquent dans l'imaginaire social ainsi que dans la littérature « nationale » (Pierre Nepveu, Simon Harel, Naïm Kattan et Régine Robin). Dans une telle perspective, les rapports interculturels sont perçus en tant qu'agents de métissage. Dès lors, ce qui ressort de cette analyse des rapports interculturels n'est finalement qu'un des aspects de la nouvelle ère artistique dans laquelle nous sommes, semble-t-il, plongés : la postmodernité[2].

On voit ainsi quelques-unes des avenues et impasses théoriques auxquelles le chercheur préoccupé des questions interculturelles en littérature est confronté, d'autant plus que nous avons omis de discuter des théories qui pointeraient vers les récepteurs du texte, plutôt que sur ses encodeurs. Il y a sûrement fort à dire sur les rapports interculturels, si on les situe sur le plan de l'axe de communication, particulièrement au théâtre (Pavis). Ce n'est cependant pas ce que le présent article se propose de faire. Mêlant les postulats des théories du discours social, de l'intertextualité et de l'interculturalité, il cherchera plutôt à comprendre le mouvement du passage d'une culture, d'un discours, d'un texte et d'une voix à l'autre, tel que ce passage trouve, dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, une forme signifiante qui lui est propre.

Il y sera abordé, d'une part, le travail de transposition et, d'autre part, la digestion comme métaphore de cette transposition, de ce passage. Plus concrètement, on analysera la première pièce qu'ait écrite Wajdi Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (créée en 1998), dans ses rapports intertextuels à son hypotexte, *L'asile de la pureté* (1953) de Claude Gauvreau[3], non pas sur le plan de l'intertextualité narrative[4] des deux fables[5], mais en fonction du traitement par le texte second de ce qui était posé et imposé dans un texte premier. Ce traitement sera comparé à une digestion relevant autant de la poétique que de la sémiotique des pièces, qui fait en sorte que le discours culturel du premier est traversé, digéré par le second en fonction d'une thématique de l'oralité et des orifices.

Les ingrédients

Écrite en 1956, *L'asile de la pureté* a été jugée injouable par Jean Gascon et n'a pas été montée. La pièce a pourtant été présentée au Théâtre du Nouveau Monde en 2004, le verdict de Jean Gascon ayant vraisemblablement été renversé par le fait que, désormais, la société québécoise est spectatrice non pas de sa propre représentation, ce qui aurait pu être choquant à l'époque, mais de la représentation d'une société, d'une culture passée, la culture canadienne-française. Ainsi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* entretient, par l'entremise de *L'asile de la pureté*, un rapport interculturel particulier à la culture québécoise en raison de ce décalage temporel et culturel entre les cultures québécoise et canadienne-française traditionnelle.

La pièce de Mouawad, bien qu'elle s'adresse à un public québécois « moderne », présente quelques traces de cette société traditionnelle. Il faudrait toutefois se demander si la société traditionnelle représentée n'y est pas amalgamée à la société canadienne-française ou si c'est tout bonnement la tradition et le fait traditionnel qui y sont attaqués. Le premier acte des deux pièces présente un environnement similaire : un voisinage rassemblé pour papoter. Dans *Willy Protagoras*, tous sont postés à leur balcon. Il est difficile de ne pas penser, par métonymie, à l'importance des balcons, perrons et parvis d'église dans la sociabilité canadienne-française de l'époque de Gauvreau. Lorsque Willy crie : « Depuis une éternité déjà, vous faites vos rêves à la dimension de vos balcons, rectangulaires et exigus » (Mouawad, 49), il est légitime de se demander à qui il s'adresse vraiment. S'adresse-t-il à ses contemporains et concitoyens du Liban (pays qu'il a quitté) ou à ceux d'ici (Québécois toujours mesquins) ou reprend-il, seulement pour leur faire écho, les paroles que Gauvreau adresse à la société de son temps? L'incertitude permet l'hypothèse selon laquelle le discours véhiculé dans *Willy Protagoras* mélange trois cultures et deux temps, le Canada français, le Québec et le Liban, hier et aujourd'hui, et qu'il est de ce fait impossible de déceler dans la pièce un discours culturel ciblé.

Bref, dans le rapport intertextuel que *Willy Protagoras* entretient avec *L'asile de la pureté*, il n'y a pas translation d'une culture à l'autre, mais bien assimilation, digestion d'éléments de cultures diverses. Une étude des noms de *Willy Protagoras* et de *L'asile de la pureté* fait voir le caractère composite des origines et des références culturelles des deux pièces. Dans l'onomastique de *L'asile de la pureté*, sont connotés les catholiques (Jane Rameau), les Juifs et les aristocrates français (Abraham de Turelure), le Canada français et l'Europe de l'Est (Fortunat Leszwick). On y trouve aussi une allusion à la littérature universelle (Cyrano de Bergerac et Don Quichotte) et, finalement, par autotélisme, le nom de l'auteur lui-même (Claude Gauvreau). Dans l'onomastique de Mouawad, Protagoras renvoie aux Grecs, par l'intermédiaire de Platon; Philisti-Ralestine évoque les Philistins bibliques et la Palestine. Hakim Mahkhoum, Ghassane Mahbousse, Noha Em Naïm sont

des noms à consonance arabe, mais pourraient être inventés. Nelly et Willy, de même que Jane, sont des prénoms anglais et Maxime, Francine, Catherine de même que Jeannine, des prénoms français, mais dont la finale en –in et en –im rappelle les noms arabes. Rémillard Ervefel porte un nom de famille québécois en verlan (Lefèvre) et Renée-Claude Rima, un prénom arabe en verlan également (Amir). Cet embrouillamini référentiel trouve son illustration parfaite dans le patronyme d'Astrid Machin. À l'instar de Stéphane Lépine (1994 : 80-87), on peut penser que les deux auteurs possèdent un *dramatis personae* semblable, c'est-à-dire que l'onomastique opère une digestion référentielle et poétique.

La nature digestive de l'hybridité onomastique chez Gauvreau est révélée par le nom de son héros. « Marcassilar » indique, par paronomase, la mâchoire, la marque laissée par la morsure, les maxillaires et la carcasse, comme pour signifier la voracité et la déglutition. La poétique digestive de l'onomastique gauvréenne caractérise toute sa poétique qui, selon Pierre Popovic, « est l'art d'accommoder les restes » (1992 : 287). De même, Wajdi Mouawad récupère-t-il non seulement certains éléments textuels et culturels de la pièce de son prédécesseur, mais également la poétique digestive de Gauvreau afin de créer, lui aussi, une matière nouvelle, selon une généalogie évoquée dans sa préface à *Willy Protagoras* :

> À Gauvreau, et à la mise en scène d'Yves Desgagnés [de *L'asile de la pureté*], je dois d'avoir trouvé une structure qui m'a permis d'articuler ma colère. Ainsi, les deux premiers actes de *Willy...* sont construits exactement sur le même modèle que *L'asile de la pureté*. Or, si déjà dans le troisième acte je commençais à prendre mes distances, le quatrième et le cinquième sont nés de ma rencontre avec ma première pièce. Avec l'écriture (Mouawad, 7).

L'asile de la pureté ne serait pas rendue dans *Willy Protagoras* telle qu'elle y était entrée. Il y a eu traversée et transformation, c'est-à-dire digestion. Bien plus que la fable, c'est la digestion de la « structure » de *L'asile de la pureté* qui est reprise dans *Willy Protagoras*. Que résulte-t-il de cette digestion dans les éléments culturels du titre, du héros et du récit de *Willy Protagoras*?

Le transit

Chez Gauvreau, le titre *L'asile de la pureté* connote le martyre catholique, dans l'acception religieuse des termes « asile » et « pureté », cela évidemment étant renforcé par le jeûne que s'inflige Donatien Marcassilar, auquel on demande pour quelle raison il jeûne. Un ami veut faire croire que c'est par athéisme. Même si l'existence de Dieu était ainsi niée, le martyre canadien-français n'en reste pas moins dans un paradigme religieux[6], alors que la cause du martyre est politique dans la culture arabe. Aussi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* serait-il le pendant du terroriste arabe. Il y aurait donc un certain amalgame

dans le titre, un passage intertextuel par le biais de l'assimilation interculturelle du « martyr » canadien-français de Gauvreau à celui du « terroriste » arabe de Mouawad.

Étant donné l'importance du martyr dans l'action politique arabe comme l'institution du jeûne du Ramadan chez les musulmans, on peut penser que Wajdi Mouawad a utilisé la possibilité structurelle de rattacher le personnage du martyr chez Gauvreau à la culture arabe. De fait, Willy, écrit Mouawad, c'est la rencontre de Donatien Marcassilar et du général Aoun, lequel « s'était barricadé dans le Palais présidentiel et menait la lutte contre l'armée syrienne et les milices libanaises qui le soutenaient. L'un dans l'autre, Willy Protagoras m'est tombé dessus, et tout est sorti » (Mouawad, 6). Dans ce commentaire, se lit le processus intertextuel et interculturel de mélange (« l'un dans l'autre »), de transformation et de déjection (« et tout est sorti ») à l'œuvre chez Mouawad.

Cette structure digestive se lit encore dans le changement d'état de la matière du récit. Si l'histoire familiale des Protagoras rejoue une situation politique[7], il serait toutefois faux de dire que *Willy Protagoras* reproduit fidèlement une situation arabe, car un discours de l'Occident sur le Liban et, de façon plus globale, sur la situation politique au Proche-Orient, y est assimilé et reproduit : « Assad Protagoras a interdit, et ce, très tôt ce matin, l'accès à la cuisine à tous les membres de la famille Philisti-Ralestine. Willy Protagoras emboîta le pas à son père et barra le chemin des water-closets. » (Mouawad, 21) Dans le compte rendu qu'il donne aux voisins, Astrid Machin reprend le ton du journal télévisé. Et l'ensemble des personnages voisins commentent, à l'instar de la communauté internationale : « Oh! Épouvantable! Affreux! Condamnable! » (*ibid.*).

La pièce de Mouawad fait aussi écho au discours de l'Occident, au parasitage médiatique de la crise politique au Moyen-Orient. On y entend les discours des deux belligérants, les invectives qui viennent des deux côtés, auxquelles viennent s'ajouter les harangues de Willy.

Les bouches

D'autres voix, d'autres langues se font entendre dans *Willy Protagoras*. D'abord la langue de Jane Jarry, qui parle anglais et parfois russe (mais le texte est écrit en français), qui surtout parle une langue poétique, lyrique. « Jane Jarry. (*en russe*). I love you and... Mais un gémissement jaillit de ma poitrine, comme si dans mon cœur la plus vibrante corde s'était brisée! » (Mouawad, 18) Son personnage est particulièrement intéressant, d'un point de vue discursif, du fait qu'il incarne un lieu de passage entre *Willy Protagoras* et *L'asile de la pureté*. D'abord Jane est le prénom que porte également Jane Rameau, la beauté

vivante de *L'asile de la pureté*, celle que Donatien va embrasser. Jarry est le nom d'un auteur de théâtre nommé dans *L'asile*[8] et dont le « Merdre! » inaugural semble avoir eu une influence sur *Willy*. Ensuite, Jane partage avec Donatien Marcassilar un lyrisme et un mélange des langues qui fait de sa bouche une autre Babel, un lieu interculturel. Finalement, parlant russe dans un sous-texte français, on peut s'imaginer qu'elle parle une langue gutturale assez proche en sonorité de l'exploréen, des « borborygmes » (Godin, 1971 : 9) de Claude Gauvreau.

La langue de Claude Gauvreau est utilisée par Ulie Char Philisti-Ralestine plus encore que par Jane Jarry. Là encore, on peut déceler des traits du français et de l'arabe mâchés ensemble pour simuler l'exploréen gauvréen. « J va vos ixtarmné! Ahhh! Bianca, bianca, balahh moech boézboés, ratamn ta guala da lituh bougirtrude fricataride. Hutu hurtubiz zakrian bougigiok liminogoryk plutotioner. » (Mouawad, 40) L'accent étranger s'entend dans « J vas vos ixtarmné » (« Je vais vous exterminer »), ce qui à nos oreilles occidentales peut sonner barbare, mais qui a la sonorité de la langue exploréenne, qui sonne plutôt comme une langue martienne et qui pourrait tout aussi bien figurer l'arabe entendu ou imité par une oreille ou une bouche étrangère. Ce qui est restitué de l'exploréen, c'est une sémiotique organique, corporelle, l'expulsion de sons qu'on doit, dans le cas d'Ulie Char Philisti-Ralestine, rattacher à son besoin de « chier » : « te dis que je veux crier, palper, vider, chier! » (Mouawad, 41)[9].

La polyphonie dans *Willy Protagoras*, renvoie à l'interdiscursivité Orient-Occident, liant l'auteur de *Willy Protagoras* et celui de *L'asile de la pureté*, qui passe par l'oralité, la voix de la télé, la voix de Jane Jarry et celle d'Ulie Char, toutes voix qui reprennent, dans une perspective aussi bien intertextuelle qu'interculturelle, quelques sons et intonations du texte de Gauvreau. Cette polyphonie est d'autant plus marquée qu'on entend le Québec chanter « Mon beau Willy » empruntant la mesure de « Gens du pays », chanson qui se voulait révolutionnaire pour le Québec, mais qu'on ne chante qu'aux anniversaires.

Dans *L'asile de la pureté*, il existe une polyphonie associée à l'oralité, l'intertextualité et l'interculturalité, celles des voix de Cyrano de Bergerac et de Don Quichotte « repenti », les voix des côtés « optimiste » et « souffrant » (Gauvreau, 607) de l'héroïsme venues (à l'acte IV) parler à Donatien. La verve oratoire de Cyrano est prêtée à Donatien – des vers, des alexandrins lui sont mis en bouche. En doublant le discours de Donatien par celui de Cyrano (plagiant Rostand) ainsi qu'en inscrivant dans un paradigme buccal l'héroïsme de Cyrano de Bergerac et celui de Don Quichotte, Gauvreau semble indiquer que la littérature (l'intertextualité) est affaire d'oralité.

L'intertextualité et l'interculturalité des œuvres de Mouawad sont inextricablement liées et empruntent la voie de l'oralité, qui s'allie à une certaine analité à l'intérieur d'un système de gestion des orifices des extrémités du système digestif.

Les excrétions

Les titres, *L'asile de la pureté* et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, relèvent d'un même paradigme, celui de la séquestration (« asile », « enfermé ») et d'une opposition entre « toilettes » et « la pureté ». Puisqu'il y a un renversement de la pureté vers les toilettes[10], et d'autant plus que *Willy Protagoras* se veut plus « comique » que *L'asile de la pureté* qui a pour sous-titre « tragédie moderne en cinq actes » et dont le ton satirique prête à confusion[11], on pourrait penser que le deuxième texte est une parodie du premier, opérant un renversement du refus de manger à la volonté de « faire chier ». En fait, Mouawad reprend, par le personnage de Willy, la gravité des paroles de Donatien et propose plutôt une satire d'une situation politique en faisant de sa pièce un carnaval, une « fête de la nourriture et des excréments » (Kristeva, 1970 : 22).

L'aspect carnavalesque de la pièce de Mouawad se lit dans la mise en accusation critique, dans le comique, dans la pluralité des tons, mais aussi, et surtout, dans la profanation. Profanatoire, la pièce l'est sûrement dans l'abondance de « merde » proférés et de pipis exécutés sur scène, dans l'abondance des jurons de nature génito[12]-scatologique (« putain de bordel d'enculé d'enfoiré de merde »; Mouawad, 17) et aussi, dans une moindre mesure, religieux (« câlisse! », p. 36), reprenant par là le système de jurons québécois.

Ce côté profanatoire et scatologique s'inscrit dans une filiation : le théâtre français moderne inauguré par le « merdre » de Jarry, que l'on retrouve chez Claude Gauvreau. Les jurons et les imprécations de la pièce de Mouawad qui disent littéralement la déjection, doivent donc être compris dans le même système que celui des borborygmes de l'exploréen gauvréen : il s'agit toujours d'excrétions.

On peut se demander quelle est la nature de ce qu'il faut excréter, éliminer. On décèle, dans les deux pièces, une obsession pour la voix de la rumeur et de l'opinion publique[13], oralité « venimeuse » contre laquelle Donatien et Willy tentent de se protéger en s'enfermant, qui dans « l'asile de la pureté », qui dans « les toilettes ». En effet, le lecteur de *Willy Protagoras* et de *L'asile de la pureté* n'a pas manqué de remarquer une fermeture, une volonté de contrôler les orifices comme autant de plaies ouvertes. Donatien Marcassilar refuse de manger (« les tissus de sa gorge se transformaient en plomb »; Gauvreau, 585) et

Willy est un agent de constipation dans la maison : « à penser simplement, cet enfant n'est pas normal, il empêche les gens de chier, c'est d'une indécence » (Mouawad, 34). Bref, selon une volonté de protection, les deux héros entendent contrôler ce qui passe entre leurs orifices[14], voire obstruer les voies de l'ingestion et de la défécation.

Il y a, dans les deux pièces, un délire de persécution, une paranoïa (spécialement chez Gauvreau), une peur « que les hypocrites en [profitent] pour me bouffer les entrailles » (Gauvreau, 527). « J'ai voulu mourir pour être plus fort que les hyènes qui me voulaient bouffer le foie » (p. 563), est-il aussi écrit. La parole des autres est en effet perçue comme si elle venait de bouches malveillantes. Donatien refuse de manger pour se protéger des bouches dévorantes des « hyènes » et des « vampires » (p. 600), et il reproche à ces bouches de n'avoir « que des oreilles de bourgeois. Il faudrait des ouïes d'ange » (p. 547). C'est dans cette même perspective, de persécution et d'excrétion, qu'il faut comprendre « l'ultime agronomotte des soupirs d'agonie – alass – splott – ippo – it – appott – plott – klott » du poème récité par Donatien : les bruits de ce vers exploréen sont autant de cris d'étouffement, voire des rots (ainsi que semblent le suggérer les finales en –ott), comme si quelque chose de nuisible devait être éructé.

Dans *Willy Protagoras,* il s'agit aussi de recracher, de ne pas laisser entrer ce qui a été entendu : « Potineurs! Vous me faites vomir! » (Mouawad, 15) Aux on-dit, plutôt qu'un refus de manger, Willy oppose le cri et le vomi, version concrète du cri. Il s'agit en effet, d'un côté, d'obstruer, et de l'autre, de vitupérer, de faire chier. Willy, encore plus que Donatien, fatigué, harangue, attaque pour se protéger : « ici, je parle, je crie, mais personne ne me touchera » (p. 49). Il s'agit, par l'injure, les jurons, les imprécations et les invectives, de meurtrir l'autre en une salve oratoire, « salive de lucidité » (Gauvreau, 547), et, surtout dans le cas de *Willy Protagoras*, de la matérialiser en larguant sa famille et les Philisti-Ralestine dans leur propre « marde » (Mouawad, 82).

En vertu de toute la merde et des « merde! » qu'elle contient, la pièce de Mouawad est, de fait, plus « agressive » parce que plus déjective que celle de Gauvreau. Faut-il y voir un passage de l'oral à l'anal? Ou plutôt doit-on lire dans ces deux pièces la primauté, dans le lieu des orifices, de l'aspect organique sur la rhétorique comme pour rejeter la « culture » de la civilité, de même que pour refuser le contact avec les autres et avec la femme[15]?

Comme la rencontre sexuelle est elle aussi refusée (et, par conséquent, la paternité qui en résulterait), le seul rapport à l'autre dans les pièces de Mouawad et de Gauvreau est d'ordre intertextuel. Si l'intertextualité avait pour lieux communs une poétique digestive, une thématique orale et une sémiotique excrétoire, ce qui sort intact de la digestion de Gauvreau par Mouawad, c'est un même refus de l'indigeste, une même oralité qui crache, un même cri.

« L'art littéraire valorisé [...] s'enracine dans l'organique et le corporel [...] et ressort du chant, de la parole individuelle » (Popovic, 1992 : 293) – et du cri, peut-on ajouter au commentaire de Pierre Popovic sur la poétique gauvréenne, que l'on pourrait appliquer à Wajdi Mouawad, fondateur du théâtre Ô Parleur. Malgré la volonté de rendre, de renvoyer, de vomir, il y a dans « l'écriture charismatique » (Pierre Popovic) que partagent les deux dramaturges, une nécessité de se rallier, dans le primitivisme du cri, à une communauté d'êtres blessés. Avant « la rentrée du sujet dans l'ordre de la culture » (Cardinal, 1996 : 64), avant le langage, le cri se situe au stade le plus fondamental de la communication, fut-elle intertextuelle ou interculturelle.

Dans sa préface à *Willy Protagoras*, Mouawad écrit qu'à la lecture de Kafka, il a « troqué [sa] langue et [sa] peau, [sa] race et [son] corps, n'en conservant que le cri » (Mouawad, 5), pour affirmer : « Devenir tchèque à mon tour. Devenir juif moi aussi » (*ibid.*); on voit comment l'interculturel « poursuit » toujours l'intertextuel et comment le cri dépasse les deux problématiques. Bien que Mouawad parle ici de Kafka, c'est le même cri qui est repris de Gauvreau. En dépit du temps passé et des nationalités, l'urgence d'un cri passe d'un auteur à l'autre. De ce fait, c'est dans le cri projeté, « jappement à la lune », que l'auteur et son alter ego (le personnage artiste) espèrent trouver leur communauté.

Ainsi, Willy se défenestrant, reprend le « cri d'amour » (Mouawad, 89) et le « cri de résistance » (Gauvreau, 589) lancés par Donatien. Plus encore qu'une simple transposition interculturelle, le rapport intertextuel de Gauvreau à Mouawad doit s'entendre dans le relais des voix, dans le cri repris d'une bouche à l'autre. Tout en digérant le texte de Gauvreau, tout en y mêlant un certain nombre d'éléments culturels qui lui étaient évidemment étrangers, Mouawad répond en écho au cri de Gauvreau.

« Combien m'ont imité? » (Gauvreau, 564) demande Donatien Marcassilar en parlant des jeunes poètes. Sans pouvoir répondre à cette question, on peut toutefois affirmer que Mouawad reprend le cri de Gauvreau, reprend son texte et sa vie, allant jusqu'à inscrire des éléments de sa biographie dans sa pièce, son exigence de la peinture chez Willy et, bien sûr, son suicide final, sa défenestration. Mais il ne saurait être question –, dans cette imitation, pour le dire grossièrement – d'un auteur canadien-français remis au goût du jour par un auteur libanais, migrant ou néoquébécois. Ni parodie ni pastiche, cette imitation peut être comprise comme une digestion, une assimilation, mais elle s'entend aussi dans l'écho au cri premier, au cri primal.

En conclusion nous clamons ces mots prophétiques d'Antonin Artaud : « Et cela sera tout près d'un grand cri, d'une source de voix humaine, une seule et isolée voix humaine, comme un guerrier qui n'aurait plus d'armée. » (1964 : 228) Ils évoquent ce qui résiste à l'analyse intertextuelle ou interculturelle tant est primitif le cri, mais cela paradoxalement,

permet de comprendre l'oralité ainsi que la proximité de deux grands dramaturges québécois et de leurs textes, de *L'asile de la pureté* et de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*.

Notes

1. Pour le dire autrement, l'*Ulysse* de Joyce emprunte une forme et une fable à *L'Odyssée* d'Homère : c'est le rapport intertextuel. Mais l'*Ulysse* et *L'Odyssée* font aussi se rencontrer l'Irlande de Joyce et la Grèce d'Homère, ces deux pays, leurs deux cultures et, en dépit d'une relation de filiation, leurs deux traditions littéraires.
2. Comme le signale Pierre Nepveu, « ce n'est d'ailleurs pas par hasard que les concepts de métissage et d'hybridation apparaissent comme [*sic*] si importants tant pour la transculture que pour la postmodernité en général. On peut y voir un certain culte de la confusion » (1989 : 29).
3. Les renvois à ces deux éditions se feront, précédés par le nom de l'auteur, dans le corps du texte.
4. On peut cependant relever quelques analogies : le départ inaugural (exil de Nelly et mort d'Édith), le décompte des jours (de séquestration et d'inanition), le souper final (où l'on se joue du personnage principal, qui a abandonné sa cause) et l'importance du texte des personnages secondaires, vautours.
5. Voici le résumé comparé des deux fables : Willy Protagoras s'enferme dans les toilettes pour obliger la famille Philisti-Ralestine à quitter l'appartement de ses parents. Avant lui, dans *L'asile de la pureté*, Donatien Marcassilar avait décidé de jeûner, de se « désincarner » après le suicide d'Édith Luel, son aimée. Tous deux, Willy et Donatien, reçoivent la visite de leurs proches et moins proches qui essaient de les convaincre de renoncer, de sortir des water-closets ou de manger. Willy Protagoras sortira lorsque son ami Abgar sera mort. Donatien Marcassilar s'en ira manger lorsque l'auteur de la pièce, Claude Gauvreau, sera venu sur scène le lui commander.
6. Tout un réseau de signes est d'ailleurs déployé pour connoter le religieux, mais surtout le rituel, le sacré : de la « désincarnation » (Gauvreau, 556) à la crucifixion (« On me crucifie », p. 576) de Donation en passant par la bénédiction à Fabrice Sigmond jusqu'à la dernière (s)Cène. Christique, Donatien l'est sûrement : il affirme mourir « pour nier la putréfaction » (p. 546). Il est marial aussi. Fabrice Sigmond lui dit (on entend le « Je vous salue Marie ») : « Vous portez dans vos entrailles la pureté. » (p. 562) Il serait peut-être possible d'établir un lien intertextuel et transculturel entre les deux œuvres sur la base de la religion, par le truchement de la figure du Christ, « le personnage que j'aime le plus » (Wajdi Mouawad, cité par Diane Godin, 1999 : 99).
7. De ce passage du plan politique au plan familial, un lexique demeure : on parle de « réfugié » (Mouawad, 22), de « retranchements » (p. 21), de « cessez-les-coups » (p. 25) et d'« entente » (p. 22), sans compter la pétition des gens de l'immeuble pour que cesse l'occupation. Il s'agit, comme dans une guerre intestine, d'une histoire « qui n'en finit plus » (p. 23).

8. Claude Gauvreau, le personnage, s'adressant à Donatien : « Ne prends pas tout au tragique. Je leur ai parlé de Don Quichotte, de Cyrano, de Gassendi... Je peux leur parler de René Crevel, de Borduas, d'Isadora Duncan, de Rimbaud, de Jarry, de Chatterton... N'est-ce pas assez pour une seule soirée! » (Gauvreau, 601-602)

9. Nous reviendrons plus loin sur la poétique excrétoire dans les pièces.

10. L'ouverture des pièces opère elle aussi un renversement : « la fraîcheur du temps est agréable » (Gauvreau, 506) devient, chez Mouawad, « il fait un temps dégueulasse » (Mouawad, 13).

11. « Aucun de tous ces personnages n'est caricatural » (Gauvreau, 608), est-il écrit dans les didascalies, comme pour contredire le caractère emphatique du texte, et la pièce se termine sur deux questions qui font s'opposer les régimes noble et satirique : « Comédie? Tragédie? [...] Progrès? Trahison? » (p. 604) Chez Mouawad, la question ne se pose pas : l'intrication du comique et du tragique s'inscrit plutôt dans une filiation shakespearienne, dont il faudrait, par ailleurs, étudier la teneur dans l'œuvre. (Les références à Hamlet sont nombreuses dans *Littoral.* Dans *Willy*, nous avons repéré : « C'est toi, mon père, qui me parle [*sic*] à travers cette porte? » (Mouawad, 32) qui pourrait peut-être évoquer, avec ironie, l'apparition de son père au prince du Danemark.)

12. Il est intéressant de noter que la seule mention du Liban, dans la pièce de Mouawad, est contenue dans une insulte lancée à Catherine Octobre : « Renée-Claude Rima. [...] Gramahuche-lui le troufignon, à cette Libanaise de Rancœur!! Hakim Makhoum. (*à Noha*) Catherine Octobre est libanaise?! Noha Em Naïm (*à Hakim*). Mais non, crétin! C'est une façon, une manière de nommer les lesb... » (Mouawad, 26) La seule référence à la culture de l'auteur est en quelque sorte profanée par la nature de l'insulte en même temps qu'elle brouille la nationalité du conflit (« Catherine Octobre est libanaise? »).

13. Donatien Marcassilar s'inquiète : « Que dit-on de moi dans la ville? » (Gauvreau, 533) Willy prévoit quant à lui qu'« on dira les pires insanités » (Mouawad, 49), ce qui semble, selon les propos des autres, se vérifier.

14. Ce contrôle des passages et orifices, nous pouvons le lire aussi dans la circulation entre les pièces des deux maisons. Combien d'entrées et de sorties, permises ou forcées, de personnages dans la chambre de Donatien Marcassilar (qui doit pourtant connoter « l'isolement moral »; Gauvreau, 522) comme devant « la fameuse porte derrière laquelle est caché Willy Protagoras » (Mouawad, 56) et dans l'appartement (ouvert) de ses parents.

15. Car il y a, dans les deux pièces, une abstinence, un refus du génital. Dans les deux pièces, la femme est morte ou imaginaire; dans les deux cas, idéalisée et intouchée. En fait, il serait plus juste de dire que la femme est incorporée, selon le processus « oral-cannibalique » pointé par Maria Torok (2001 : 229-251). En portant le souvenir ou l'image d'une femme en eux, Donatien et Willy se font en quelque sorte androgynes et refusent qu'une autre femme entre en eux. (L'abstinence et l'inanition sont de fait explicitement liées dans le discours de Donatien.)

Bibliographie

ABRAHAM, Nicholas, et Maria TOROK (2001), « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis » (1968), *L'écorce et le noyau* (1987), Paris, Flammarion, p. 229-251.

ANGENOT, Marc (1983), « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte 189*, n° 2, p. 101-112.

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

CARDINAL, Jacques (1996), « L'oreille enchantée : le corps imaginaire de la parole chez Gauvreau », *Voix et images*, vol. 21, n° 3 (printemps), p. 520-543.

GAUVREAU, Claude ([1953], 1971), *L'asile de la pureté. Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, p. 501-608.

GODIN, Diane (1999), « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 92, p. 99-110.

GODIN, Gérald (1971), « Avertissement », dans Claude Gauvreau, *L'asile de la pureté. Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, p. 9-10.

KRISTEVA, Julia (1970), « Préface à Mikaïl Bakhtine », dans Mikaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, p. 5-29.

LÉPINE, Stéphane (1994), « Wajdi Mouawad, ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, p. 80-87.

MOUAWAD, Wajdi (2004), *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, éd. Pierre Fillion, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud.

PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac.

Chantal Hébert
Université Laval

La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet

En 1987, Georges Banu écrivait dans *Mémoires du théâtre* :

> [...] sommairement, nous pouvons distinguer entre le théâtre dirigé vers l'extérieur de la salle, vers le monde, et celui qui reste dans la salle, en entraînant le spectateur dans un voyage interne à lui-même et à son âme. Le premier fait son centre d'intérêt de l'avenir, le second, du passé. Le premier vise le concret, le second, l'imagination. Le premier se réclame de l'histoire, le second, de la mémoire. Chacun de ses [*sic*] modèles devient alternativement prioritaire tout au long d'un siècle qui ne s'est jamais reconnu dans une seule esthétique [...] (1987 : 18-19).

S'il est vrai qu'on ne saurait faire tenir le théâtre du XX^e^ siècle dans une seule et même esthétique, il est néanmoins légitime de se demander s'il n'y aurait pas aujourd'hui un modèle dramaturgique – mais aussi un cadre d'intelligibilité – qui, plutôt que de gainer l'intelligence artistique dans des limitations qui l'atrophient, saurait combiner et articuler les qualités antagonistes des deux modèles identifiés par Banu. Sans nier l'existence de ces modèles *disjonctifs* où l'accent est mis sur la clôture mutuelle, force est de constater que certains créateurs ont bel et bien développé des écritures scéniques singulières qui, au fil des années 80, allaient contribuer à l'émergence d'un nouveau modèle théâtral. Celui-ci a ceci de particulier qu'il associe les deux modèles épinglés par Banu, comme deux figures différentes et complémentaires d'un même phénomène. À l'interface de ces deux figures, qui tout en tendant à s'exclure sont inséparables, se trouve un certain théâtre actuel, qu'Irène Perelli-Contos et moi avons nommé le théâtre de la complexité (2001), et que la théorie du même nom nous permet d'éclairer[1]. L'intérêt de ce théâtre de la complexité, dont Robert Lepage est l'un des principaux représentants, tient largement dans sa capacité à concevoir et à organiser les interdépendances et, du coup, à surmonter la vision antagoniste propre à la pensée dualiste occidentale, simplificatrice.

Penser les interdépendances ou mettre en relation semble un des traits dominants du théâtre de Robert Lepage. Le présent article veut examiner les enjeux du modèle lepagien afin de montrer comment ce théâtre de l'image peut être un exemple éloquent d'un modèle dramaturgique du présent. Artiste prolifique et polyvalent, Lepage a produit depuis 25 ans, au Québec et ailleurs, une œuvre aux multiples facettes reconnue internationalement. De spectacle en spectacle, le leitmotiv du voyage est omniprésent. En 2000, Lepage se mettait à explorer *La face cachée de la lune*, étape quasi obligée du parcours d'un artiste qui n'a cessé depuis ses débuts de parcourir la planète... *La face cachée de la lune*, spectacle conçu, mis en scène et interprété par Lepage a été présenté au Grand Théâtre de Québec, du 29 février au 25 mars 2000. Depuis, le spectacle que la critique a jugé émouvant et séduisant par sa simplicité est produit partout dans le monde[2].

Avant de nous pencher sur ce spectacle, nous devons ouvrir une parenthèse pour mentionner que le *sujet* de la pièce tient, comme toujours chez Lepage, à un tissage ou à un tressage d'histoires. Nous voudrions dire aussi que nous ne pouvons aborder le *sujet* de la pièce sans y introduire la notion de *Sujet* dans son acception d'être pensant. Dans le cas qui nous occupe, ce Sujet, qui est le sujet vivant, le sujet en acte, a deux visages : il est à la fois le sujet créateur (ici Robert Lepage), et le sujet observateur (ou l'instance spectatrice, réceptrice ou critique). De ce point de vue, le sujet d'une œuvre dramatique ou scénique tient d'une multiplication de facettes et, surtout, demeure dépendant du Sujet observateur ici et maintenant. Ce Sujet-là, on ne peut plus contemporain par essence, s'avère constitutif de l'autre sujet (le sujet de l'œuvre ou l'histoire, terme que j'utiliserai à compter de maintenant pour éviter toute confusion).

La face cachée de la lune, quatrième solo de Lepage, dans lequel ce dernier croise ses propres souvenirs à ceux de Philippe sur les pionniers de l'espace[3], met en scène deux frères que tout oppose : leur façon d'être, de vivre et de penser. Philippe, âgé de 42 ans, poursuit des études qui le passionnent mais qui n'aboutissent pas. Il étudie en philosophie de la culture et a écrit une thèse pour laquelle il a essuyé deux refus. Il vit modestement dans un petit appartement et fait de la sollicitation téléphonique pour boucler ses fins de mois. André, son frère cadet, est, au dire de Philippe, « un gars qui parle d'argent sans arrêt [...] [qu']y a un gros char, puis une grosse maison à la campagne [...] ». « Parce qu'il parle avec un accent de colonisé, le monde pense qu'y a de la culture. » « [...] [I]nsouciant, riche et chanceux », il fait une « carrière » d'annonceur météo à la télévision. Ces deux univers, situés à des années-lumière l'un de l'autre, s'entrechoquent après le décès de la mère. Les retrouvailles des deux frères, forcés de se concerter pour disposer des biens, vont réactiver de vieilles blessures chez Philippe pour qui le deuil est l'occasion de réminiscences et de questionnements.

Philippe vit mal le fait d'avoir été supplanté par son frère dans le cœur de sa mère. Il vit mal la difficulté d'être second et de survivre à ses rêves. Lepage met en miroir la jalousie et l'affrontement des deux frères et la course que se sont livrés Soviétiques et Américains pour la conquête de la lune. Cette course, la référence au programme SETI (Search of Extra-Terrestrial Intelligence = Recherche de vie extraterrestre), les souvenirs d'enfance et d'adolescence deviennent les repères du spectacle solo orienté autour de différentes questions : Comment fait-on face à la réalisation d'un rêve, mais surtout comment y survit-on? Comment peut-on surmonter ses problèmes de réconciliation? Sommes-nous seuls dans l'univers? Soutenu par la trame sonore d'inspiration orientale de Laurie Anderson, *La face cachée de la lune* transporte ses spectateurs vers d'autres mondes. Le spectacle fait des allers-retours incessants entre ces deux conquêtes : celle de la mère, celle de la lune, croisant le récit d'une vie humaine avec la conquête de l'espace. Souvenirs personnels du passé entrent en résonance avec un passé historique. Mémoire et histoire s'emboîtent dans l'ici et maintenant du spectacle.

On a dit de cette création qu'elle était fragmentée, cinématographique, hybride, ironique, autobiographique, et j'en passe, répondant en cela aux différentes facettes de la dramaturgie contemporaine ou aux canons du théâtre postdramatique, selon l'expression de Hans-Thies Lehmann (2002). Tous ces qualificatifs sont justes. Fragmenté, le spectacle se divise en 22 tableaux précédés d'un prologue, comme autant de fragments de vie de différents personnages (mais principalement de Philippe), donnant à voir « un bouquet d'actions disparates[4] » (Losco et Ryngaert, 2001 : 51) dont la nature des liens et la cohérence thématique vont se tisser au fil du spectacle jusqu'au dénouement final. Tous ces éclats d'actions sans lien apparent lorsque les tableaux sont pris séparément font appel au divergent (des pensées, des valeurs, des comportements, etc.), induisant la pluralité, la rupture, la multiplicité, la multidimensionnalité.

Le spectateur, au fil des tableaux, voit défiler plusieurs personnages (le narrateur, Philippe, son frère André, leur mère décédée en 1999, le médecin de Philippe et Alexei Leonov, cosmonaute russe et artiste-peintre, premier homme prédestiné à marcher sur la lune); il change de lieu (Québec, Montréal, Moscou) et d'époque (1999, 1972). Démultiplication ou métamorphose du personnage, éclatement des lieux et de la temporalité : on ne s'étonne guère de ce mode du raconter typiquement contemporain. Le théâtre postdramatique est bel et bien « l'espace des possibles[5] » (Sarrazac, 2001 : 13). Transitions contrastées, ellipses visuelles et retours en arrière créent des effets dits « cinématographiques », qu'accusent non seulement le traitement visuel, mais aussi le traitement sonore : « [l]a voix n'est jamais projetée. C'est l'utilisation de micros qui crée l'intimité » (Wynants, 2001), faisant le pont entre le quotidien intime et le cosmique, entre passé, présent et futur.

Hybride et convoquant les autres arts (marionnettes, vidéo, chorégraphie), le spectacle, alternant entre jeu naturaliste et jeu chorégraphié, est tantôt dépourvu de paroles (nous notons d'ailleurs que dans le tapuscrit plusieurs tableaux ne comptent qu'un titre et pas de texte), tantôt rythmé par la projection de séquences filmées[6] ou de séquences jouées appelant à l'occasion la projection dans le futur. Ainsi, par un artifice d'intrigue, Philippe participe à un concours dont l'objet est de concocter « un message à l'intention d'hypothétiques extraterrestres, message qui sera codé et expédié par sonde interplanétaire » (Saint-Hilaire, 2000). Philippe « tourne à cette fin, à la vidéo, des scènes de son environnement quotidien » (Saint-Hilaire, 2000); il filme l'espace qu'il habite : un petit appartement qu'il fait découvrir pièce par pièce au spectateur. Cet espace territorial – ou territoire du moi – est pour Philippe comme pour le Sujet contemporain une référence cardinale de sa narration. Je pourrais résumer comme suit le message de Philippe : « Bonjour le monde! Voici mon appartement. C'est dans ce décor que j'habite et les objets qu'on y trouve ont une histoire qui me rattache au passé et que je vais vous raconter[7]. » C'est en partant de cet enracinement comme territorialité locale que le Sujet contemporain dit qu'il ne procède pas du néant, qu'il habite ici et maintenant, et que c'est de là que, tout en étant lié au passé (à son histoire familiale, à l'histoire sociale, etc.), il est à même de se « brancher sur l'avenir ». Passé, présent et futur s'entr'appellent, se combinent, en boucles récursives, tandis que les images du passé (images d'archives de la conquête de l'espace) et images de demain (message vidéo pour extraterrestres) agissent sur l'imaginaire du spectateur et ouvrent sur une réalité virtuelle.

À propos d'images qui agissent sur l'imaginaire du spectateur, une fois de plus, avec ce spectacle, et selon son habitude, Lepage, jouant des interdépendances, pratique l'art dans lequel il est passé maître : celui de l'association, de la métaphore et de la transformation d'idées, d'images. Rappelons les variations amusantes et tout à fait réussies sur le thème de la porte vitrée d'une machine à laver qui se transforme comme en un tour de main en hublot, en cadran solaire, en bocal à poissons, en vaisseau spatial, en scanner, en col d'utérus, etc. Quiconque a vu le spectacle se rappellera un jeu similaire avec une planche à repasser qui devient mobylette, table de scanner, vélo stationnaire. L'objet le plus banal, saisi par la multiplicité des points de vue chère à Lepage, éclate en de multiples figures et se révèle sous différentes facettes. « [À la] réalité de la vision, se substitue une réalité de la conception. » (Couchot, 1998 : 50)

Ce théâtre de l'objet, ce théâtre de l'image, est aussi un théâtre-récit sans en afficher le *label*. Il est un théâtre-récit dans le sens que le propos du spectacle est « fortement lié à la subjectivisation » (Heulot et Losco, 2001 : 102), qu'il s'intéresse à la discontinuité du sujet, qu'il « reconstruit un passé révolu » (p. 102), que ce soit celui de la course à la lune, celui des deux frères ou, encore et surtout, celui de Philippe. Le récit simple et touchant

de ces « moments de vie », mis en scène par Lepage, amène ce dernier à parler de lui et à puiser à même son passé. De là à dire que *La face cachée de la lune* est un spectacle autobiographique[8], il n'y a qu'un pas. Discours introspectif et traitement de la mémoire semblent sinon les pierres de touche de bon nombre d'œuvres théâtrales actuelles, du moins les symptômes formels récurrents de la dramaturgie contemporaine.

Au nombre des autres marqueurs autobiographiques significatifs, signalons la quête existentielle, généralement attribuable à une situation de rupture ou à un réel douloureux, comme ici la perte de la mère. Une telle quête engage inexorablement le Sujet qui n'a de cesse d'opérer des retours sur son moi passé et d'en saisir les moments significatifs. Alors qu'une telle démarche introspective prend fréquemment la forme d'un monologue pouvant laisser croire à un discours narcissique, *La face cachée de la lune* génère, en revanche, l'illusion du dialogue. Si l'on examine les formes d'énonciations verbales et visuelles qui sous-tendent la dynamique relationnelle entre le Sujet – ou le personnage principal ou le Soi – et l'Autre, force est de constater que le spectacle met un seul acteur en scène (et un seul personnage, le plus souvent Philippe, mais pas toujours lui) qui s'adresse, outre au spectateur, à un Autre invisible à qui il raconte sa propre histoire et avec lequel il partage ses états affectifs et émotionnels. J'aime à croire que ce traitement scénique tient à des raisons autres qu'économiques. Quoi qu'il en soit, cette forme spécifique d'énonciation verbale et visuelle donne l'illusion de l'authenticité du discours et de l'arrimage au dialogue autobiographique. Ainsi l'interpellation de l'Autre apparaît-elle comme un artifice, un moyen détourné pour permettre au Sujet (Philippe), ou « *je* incertain » selon la formule de Pierre L'Hérault (1998 : 461), d'accéder à sa propre conscience. Est-ce à dire que tout discours du je ne peut se construire autrement que par une mise en miroir avec l'Autre et, inversement ou corrélativement, que la définition du tu dépendrait de l'attitude que le je aurait envers lui? Toujours est-il que, dans *La face cachée de la lune*, ce sont les frères qui se définissent l'un l'autre, moins individuellement que par rapport à l'Autre, comme si l'identité de chaque Sujet ne pouvait être instituée que par rapport à cet Autre; ou encore, ou en même temps – et c'est l'autre image qui se dégage du solo –, comme si le Sujet était inévitablement constitué par plusieurs Soi, qui sont autant d'Autres différents avec qui il lui faut tenter de se réconcilier. Ce qui pourrait être perçu comme un défaut identitaire ne serait-il pas le reflet d'une époque – la nôtre – marquée par « la fin des certitudes », pour reprendre le titre d'un classique de Prigogine (1996), y compris par la fin de la certitude identitaire? Je n'ai pas de réponse définitive à cette question, mais celle-ci expliquerait peut-être que la question « Qui suis-je? », jadis centrale dans la dramaturgie québécoise, ait été relayée par de nouvelles interrogations, et plus particulièrement par celles que se pose de « l'homme devant l'incertain » (Prigogine 2001) et celle du devenir humain (Prigogine, 1999). Comme si l'essence de l'identité ou

du Sujet contemporain, comme si l'enjeu de la présence à Soi ne passait que par l'épreuve de l'altérité, c'est-à-dire l'interaction avec l'Autre, la projection dans l'Autre et dans l'avenir.

La notion d'interaction (ou récursivité dialogique) est intéressante parce qu'elle permet de dépasser les paradigmes d'identité et d'altérité considérés séparément, c'est-à-dire comme des entités antagonistes, pour en examiner les interrelations et les diverses facettes dans leur complexité. La notion d'interaction permet aussi de saisir le rapport du Sujet ou du Soi à l'Autre, moins comme un face-à-face que comme les deux faces, voire les multiples facettes, d'un même phénomène ou objet de pensée. Cela revient à dire que toute « réalité » ou tout objet de pensée (soi, l'autre et le monde) ne peut être indépendant de son contexte, telle semble être la dynamique prédominante du sujet contemporain. On ne peut objecter qu'un acteur incarnant à lui seul tous les personnages manifeste une volonté d'aller vers l'Autre et vers l'ailleurs, mais à partir de Soi. Qui plus est, on pourrait même voir dans la représentation scénique qu'offre *La face cachée de la lune* la volonté du sujet contemporain de reconnaître l'Autre en Soi, en procédant à une sorte d'« actualisation de Soi », selon la formule de Jocelyn Létourneau (2003 : 444), « sans nécessairement se faire soi-même comme autre » (p. 442). Bref, il n'y aurait pas de présence à Soi qui ne passerait par l'interpellation de l'Autre. Cela dit, l'interpellation de l'Autre est bien plus qu'un moyen détourné que prend le Sujet contemporain pour accéder à sa propre conscience. Quand il s'adresse à des instances absentes de la scène – dont on peut même se demander si elles ont besoin d'exister, par exemple les extraterrestes – , le discours est néanmoins lié aux manières d'être ensemble, et à la question du devenir. Moins qu'à une impasse identitaire, ce serait donc à un phénomène ou à une tentative de conversion ou de (ré)conciliation identitaire que nous aurions affaire.

La figure de l'Autre (le médecin, la mère, le cosmonaute russe, mais d'abord et avant tout le frère, j'y reviendrai) émergeant de la figure d'un seul acteur et de la figure même du Sujet comme personnage principal, ne serait-elle pas finalement la représentation de la figure démultipliée ou composite du Sujet? C'est en tout cas ce que *La face cachée de la lune* met sous les yeux de son spectateur devant qui se dresse un seul acteur. Contrairement à d'autres œuvres, le Sujet ici fait mine de s'adresser à un autre destinataire que lui-même (à son frère, à un barman, au médecin, à différents interlocuteurs) qui, tout en n'étant pas lui, fait néanmoins partie de lui. Prenant acte de cette particularité ou de cet amalgame (monologue-dialogue), ce dialogue camouflé ne peut que nous intéresser. Tout lié qu'il soit à l'expression de Soi ou du Sujet, le discours ne s'inscrit pas d'emblée du côté de l'autobiographie. Il tend plutôt à mimer, même si un seul acteur est en scène, une énonciation dialoguée entretenant ainsi une certaine ambiguïté quant au destinataire. *La face cachée* consiste en un échange, en un rapport d'adresse à un Autre non représenté.

Philippe s'adresse-t-il vraiment à quelqu'un d'autre ou s'adresse-t-il autant à quelqu'un d'autre qu'à lui-même?

Théâtre de l'intime, oui, en ce qu'on y retrouve une « tension entre le moi et le monde », en ce qu'on y retrouve la régularité « comme le superlatif du "dedans", l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi » (Treilhou-Balaudé, 2001 : 57), dont on peut voir l'illustration dans le tableau *Brainscan* (ou radiographie du cerveau), mais qui contrevient néanmoins aux règles du pacte autobiographique formulées par Philippe Lejeune[9] (1975), puisque aucune identité n'est nommément instituée entre le créateur et le personnage principal. Le protagoniste se prénomme Philippe, comme le personnage principal de *Vinci*, et non pas Robert comme le créateur du spectacle qui avait donné son prénom au protagoniste des *Aiguilles et l'opium*. Ce défaut d'identité a pour effet d'instaurer une mise en fiction où l'enjeu autobiographique, qui consiste à établir l'unité du Sujet, appelle une extension du parcours (et de la parole) individuel au parcours de l'Autre. Il semble que la notion de repli sur soi qui accompagnait le théâtre des années 80 et la question « Qui suis-je? » qui lui était sous-jacente (se rappeler *Vinci*) – et qui était tributaire d'une conception métaphysique du Sujet – a fait place (ou se conjugue) au tournant du troisième millénaire « à un nouvel *ethos* énonciatif, à de nouvelles habitudes discursives [...] qui correspondent à la complexité [...] des sociétés actuelles » (Ouellet, 2003 : 15) et, j'ajouterais au constat de Pierre Ouellet, à un nouvel *ethos* ou paradigme cognitif. Or, ce nouvel *ethos* cognitivo-énonciatif montre ou donne à penser qu'« il est devenu impératif de se demander non pas *qui on est*, mais comment on *dit* et on *montre* ce qu'on croit être et devenir » (p. 13). À cet égard, la vidéo que tourne Philippe à l'intention d'hypothétiques extraterrestres est révélatrice. Intitulée « Tour guidé[10] », Philippe fait visiter son appartement qu'il décrit comme le refuge des habitants de la terre. On se souviendra peut-être que, dans *Vinci*, Philippe visitait les monuments architecturaux étrangers ; dans *La face cachée de la lune*, Philippe capte et montre son refuge personnel. Le spectateur entre en même temps que Philippe dans l'espace de son observation. Il passe du salon à la chambre à coucher, de la cuisine aux toilettes et à toutes sorte de placards dont un seul est intéressant au dire de Philippe qui le capte sur sa vidéo. Le placard en question contient toutes sortes de vêtements qui ont appartenu à ses parents (*FCL* : 11). On voit alors Lepage s'habiller en femme, offrant une représentation de sa mère ou montrant la perception qu'il en a.

En choisissant ainsi les éléments sur lesquels il s'arrête, et en donnant une certaine vision/conception de la réalité, il convoque deux points de vue. Le premier incline vers une certaine objectivité, c'est-à-dire la recherche de références prises hors soi (réalité physique de l'appartement, localisation de la terre); l'autre incline vers soi, à savoir des références prises à l'intérieur de soi ou du Sujet (sentiments, effusion expressive, « réalité intérieure »).

En réalité, ces deux points de vue (extérieur/intérieur, physique/psychique ou symbolique) sont complémentaires. C'est ce qui amène Philippe à dire que, à ses yeux, seule la poésie est « vraiment capable de dépeindre avec justesse les méandres et les contradictions de l'âme humaine » (*FCL* : 23). Puis, il récite *Devant deux portraits de ma mère* rappelant le souvenir du poète québécois Émile Nelligan et la mémoire de la figure maternelle qui a eu un impact majeur dans la constitution du Sujet, c'est-à-dire sur la destinée de Philippe. Faisant le lien entre les liens de sang qui le lient à sa mère, Philippe cherche à établir un lien similaire « ou lien de famille entre la lune et tous les éléments qui composent l'univers » (*FCL* : 21).

> Et je me suis interrogé, confiera-t-il dans le tableau intitulé « *Philippe à mobylette, Acid room* », sur mon propre lien de sang avec le reste du cosmos. Je me souviens que c'est à ce moment précis que j'ai pris conscience que chaque atome de mon corps faisait partie d'un système pas mal plus complexe et pas mal plus vaste. Comme si j'étais moi-même une petite idée à l'intérieur d'un immense cerveau » (*FCL* : 21).

Certes, le spectateur peut prendre pareil discours au pied de la lettre et, s'en tenant au premier niveau, s'amuser du récit que fait le personnage qui partage les pensées introspectives qui étaient les siennes alors qu'il expérimentait le LSD; reste qu'au-delà du *trip* ou hallucination perceptive du protagoniste-Sujet, la connexion du microcosme au macrocosme et la projection du Sujet dans le monde n'en est pas moins intéressante et actuelle. Philippe se découvre encore une autre face de lui-même raccordée par toutes ses fibres à celles de la vie et de la matière. Voilà un autre exemple de ce que connecte organiquement Lepage, doué qu'il semble à diriger un œil vers le ciel et l'autre vers la terre.

Plus loin dans le spectacle, Philippe poursuit la réalisation ou la captation de ses images vidéo et explique à ses incertains destinataires comment il est possible de localiser la planète bleue dans le système solaire et l'univers. Il en donne une représentation avec des cailloux tirés de la collection de minéraux que son frère lui a offerte en cadeau lorsqu'il était malade. La production de la vidéo est plus qu'un épisode dans la vie de Philippe. Premièrement, elle est une référence à la technologie contemporaine, dans les domaines de la captation et de la transmission de l'image animée et du son notamment. « Le XX^e^ siècle, a-t-on l'habitude de dire est le siècle de la *communication*. Jamais, en effet, l'on aura autant innové dans ce domaine. » (Couchot, 1998 : 55) Sans dire que *La face cachée* examine ces successions d'innovations, le spectacle n'en fait pas moins le rappel de plusieurs, convoquant la radio, la télévision, la poste, le téléphone (la téléphonie et le cellulaire), la vidéo, le satellite artificiel, etc. Deuxièmement, elle est ouverture à l'Autre, mais ici, dans cette séquence, ouverture à un Autre virtuel, ou d'autres Autres dont les extraterrestres pourraient être la métaphore[11]. Du quatrième solo de Lepage se dégage l'esprit du temps tissé d'altérité et de virtuel. Quelle image le Sujet contemporain peut-il donner de

lui-même, plongé qu'il est dans la société planétaire? À la fois connecté et fragile, voilà comment nous apparaît Philippe. Et voilà qui nous amène à une autre question qui semble de plus en plus hanter le Sujet contemporain, à savoir « son devenir ». Philippe montre « non pas son propre être ni celui de l'autre, mais la perception, la mémoire et l'imagination » (Ouellet, 2003 : 13) qu'il en a et qu'il s'en fait. Philippe se pose au centre de toute chose : son cosmos, c'est d'abord son appartement, et c'est en partant de ce point qu'il cherche à clarifier son rapport à soi, à l'autre et au monde, au présent, au passé et à l'avenir. Force est de souligner ici la « relation anthropo-cosmique » (Morin, 1986 : 208) unissant le Sujet et l'objet ou le Sujet et le monde. « Nous retrouvons par ce biais l'idée clé [d'Edgar Morin, selon laquelle] : [...] seul un particulier peut penser l'universel. » (p. 208)

Lepage, « désireux de clarifier son rapport au monde, à la création, au vedettariat, au quotidien affectif, au passé et à l'avenir » (Saint-Hilaire, 2000), conduit une stimulante réflexion sur la place de l'homme dans l'univers combinant, sous les yeux du spectateur, les deux modèles proposés par Banu. Reliant le Soi et l'Autre, le privé et le public, le passé et l'avenir, l'histoire et la mémoire, le réel et le virtuel, ce théâtre tout en étant ouvert sur le monde invite son spectateur à un voyage intérieur. Cela se manifeste encore dans le tableau intitulé « *Jealousy Bar* ». Philippe attend en vain Alexis Leonov, ancien cosmonaute russe. Tandis que le temps passe et qu'il réalise que le cosmonaute ne se présentera pas au rendez-vous, l'étudiant exprime le regret de ne pas pouvoir échanger avec lui sur la vie quotidienne d'un scientifique de renom, alors qu'il aurait aimé lui demander comment il s'y est pris « pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel » (*FCL* : 15). Philippe n'aura pas de réponses explicites à cette question et à son problème de réconciliation auquel Lepage répond toutefois, de façon analogique dans *La face cachée*, en liant simplement, au fil des tableaux, des notions ou des phénomènes que la pensée classique dualiste oppose et présente comme difficiles à surpasser. En fait, Lepage, ici comme de spectacle en spectacle, fait éclater la vision statique – pour ne pas dire caricaturale – de la réalité au profit d'une pensée inventive, d'une vision dynamique ou systémique, et c'est en ce sens, me semble-t-il, que sa pensée est contemporaine et son théâtre actuel. Dans ce modèle, la logique d'exclusion a fait place à la logique associative : le prosaïque et le poétique, l'art et la science, la raison et l'émotion, le microcosme et le macrocosme, la vérité et le doute, le temps et l'espace, l'universel et l'intime entrent en résonance.

On retrouve dans *La face cachée* bon nombre des motifs récurrents caractéristiques de l'œuvre lepagienne : quête existentielle, histoire familiale, voyage, drogue, œil malade, etc., sur le plan dramaturgique; écrans, jeux de lumière, miroirs, projections, transformations d'objets, etc., sur le plan scénographique. Mais au-delà de ces motifs ou de ces *topoï*, le modèle lepagien repose, par les histoires qu'il raconte, « les questions éternelles de notre

origine, de la signification de la vie, des conséquences de notre action, de notre destinée » (de Rosnay, 1975 : 275). Or, il les éclaire d'une lumière différente, novatrice, contemporaine, sous l'effet de laquelle elles se découvrent une autre face, en même temps que le Sujet se révèle comme Autre. Au fil des tableaux ou des épisodes de sa vie, Philippe devient de plus en plus conscient du grand organisme dont il n'est qu'une cellule, de la totalité planétaire à laquelle il appartient. L'idée d'univers prend un sens cosmologique. Parallèlement à l'histoire des frères rivaux, *La face cachée* raconte ou rappelle que, avec l'explosion des moyens de communication et les développements scientifiques et technologiques du siècle dernier, le spectateur a pu voir de ses propres yeux l'image de la terre renvoyée de la lune par les caméras de télévision des astronautes. En même temps que lui était dévoilée une autre facette de la terre, pointait l'aspect dérisoire et limité de ses représentations du monde. On peut légitimement penser que c'est à cet étrange miroir que fait écho l'écran-miroir qui occupe toute la scène. Mais le spectacle rappelle que même si les outils dont nous disposons pour nous représenter le monde se raffinent, et qu'aujourd'hui, par exemple, les satellites météorologiques renvoient des clichés censés être de plus en plus précis, nos représentations restent toujours fragiles et, surtout, que ces données sont non pas des réalités, mais bien plutôt des traductions que travaille l'appareil cognitif du Sujet.

Aux yeux de Philippe, c'est précisément le problème qu'éprouve son frère André, vedette du Canal Météo, dont il dira dans le tableau intitulé « *Jealousy Bar* » : « Y est là devant son image satellite pis là y est convaincu que vue de l'espace, la terre ressemble à ça; qu'y a des pointillés pis des flèches pour t'aider à comprendre où les choses vont, qu'y a des frontières vues de l'espace, que tu les voies là! » (*FCL* : 15) Autrement dit, la connaissance du monde phénoménal dépasse largement ce que peut contenir l'image satellite. Elle tient des rapports du Sujet à l'objet, de la rencontre de l'esprit et du monde. De ce fait, et comme l'apprendra Philippe, la connaissance du monde et la connaissance de Soi sont intimement liées. Ces connaissances se développent dans le sillage de l'investigation scientifique, ce qui n'empêche pas pour autant l'esprit scientifique de « supputer, imaginer, rêver… » (Morin, 1986 : 220), comme le suggère le personnage d'Alexis Leonov, cosmonaute et artiste peintre. Cela dit, le problème de l'incertitude – qui se trouve au cœur de notre époque – demeure. En résumé, je dirais qu'avec *La face cachée,* Lepage a construit un système qui lui permet de (re)présenter avec ingénuité la réalité complexe qui se cache derrière la façade de tout phénomène (le sujet et l'objet, soi, l'autre, le monde, l'univers), en invitant son spectateur à regarder le « présent » du monde au macroscope.

Notes

1. Le présent article découle des travaux sur l'écriture scénique qu'Irène Perelli-Contos et moi menons depuis plusieurs années et plus particulièrement de notre ouvrage : *La face cachée du théâtre de l'image* (Hébert, Perelli-Contos, 2001).
2. Cette tournée a mis en scène le comédien Yves Jacques qui a repris les rôles créés par Lepage. Signalons que la pièce a donné lieu à un film du même titre réalisé par Robert Lepage en 2004.
3. Croisement que le narrateur résume en ces mots, dans le prologue : « Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre deux peuples [soviétique et américain] pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler ses propres blessures ainsi que sa propre vanité. » (*La face cachée de la lune*, tapuscrit, sera désormais désigné par le sigle *FCL* directement suivi de la page, entre parenthèses.
4. Au nombre de ces actions disparates, mentionnons : soutenance de thèse, entraînement au gym, sortie dans un bar, ouverture d'une exposition sur les programmes spatiaux soviétiques au Cosmodôme de Montréal, annonce météo dans un studio de télévision, conversations téléphoniques de tous genres, représentation du système solaire, examen médical, lessive au lavoir public, panne d'ascenseur, « trip d'acide », conférence ratée dans une salle déserte, etc.
5. Par exemple, le spectateur passe d'un certain jour de 1999 (date de la soutenance de thèse) à la soirée du 11 décembre 1972 où Appolo 17 s'est posé sur la lune et où Philippe s'est rendu au Parc-des-Champs-de-Bataille, à Québec, pour « essayer de repérer l'endroit exact où la mission s'était posée » (*FCL* : 21), avant de voir le protagoniste rentrer chez lui.
6. Les projections dont certaines images d'archives permettent les retours en arrière historiques rappellent les exploits soviétiques et américains.
7. Il serait intéressant de comparer ce message au leitmotiv du spectacle *Circulations* : « Voir le monde! » On pourra lire entre autres notre article, « L'écran de la pensée » (Hébert, Perelli-Contos dans Béatrice Picon-Vallin, 1998).
8. Lepage, par exemple, puise à même sa vie personnelle : la maladie et la mort de sa mère, ses relations avec son frère, ses interrogations sur l'art et son rapport au monde sont autant de sujets abordés dans le spectacle qui, à l'instar de bon nombre d'œuvres contemporaines, opèrent une plongée vertigineuse dans le *je*.
9. Pour Philippe Lejeune, l'auteur ou le créateur de l'œuvre doit relater sa propre vie, et il doit y avoir identité de nom entre lui et le personnage principal. Voir *Le pacte autobiographique* (1975).
10. Il serait intéressant de comparer ce tableau à celui du même nom dans *Vinci*, autre solo de Lepage. Il serait tout aussi intéressant de comparer la (re)présentation scénique de l'appartement de Philippe avec la (re)présentation scénique du loft new-yorkais dans *Les sept branches de la rivière Ota*, collectif de création dirigé et mis en scène par Robert Lepage.

11. L'espace me manque pour m'arrêter à cette question de la réalité virtuelle qui influence notre façon de voir le monde, de se le représenter et de le connaître, qui influence également nos relations avec les autres et notre sens du réel. Mais cette question appellerait un développement qui pourrait faire l'objet d'un autre article.

Bibliographie

BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud.

COUCHOT, Edmond (1998), *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1998), « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 171-205.

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.

HEULOT, Françoise, et Mireille LOSCO (2001), « Récit de vie », *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, p. 102.

La face cachée de la lune (s.d.), Québec, Archives Ex Machina, tapuscrit, 30 p.

La face cachée de la lune (2002), Québec, Archives Ex Machina, Cassette vidéo enregistrée au Centre national des Arts, Ottawa, mars.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (2003), « L'altérité chantée, l'altérité vécue. Conceptualiser l'échange culturel dans le Québec contemporain », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 435-446.

L'HÉRAULT, Pierre (1998), « Le *je* incertain : fragmentations, dédoublements », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (printemps), p. 461-480.

LOSCO, Mireille, et Jean-Pierre RYNGAERT (2001), « Fragment », *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, p. 51-54.

MORIN, Edgar (1986), *La méthode. 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil.

OUELLET, Pierre (dir.) (2003), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval.

PRIGOGINE, Ilya (1996), *La fin des certitudes*, Paris, Éditions Odile Jacob.

Prigogine, Ilya (1999), *De l'être au devenir*, Bruxelles, Éditions Alice et RTBF Liège.

Prigogine, Ilya (dir.) (2001), *L'homme devant l'incertain*, Paris, Éditions Odile Jacob.

Rosnay, Joël de (1975), *Le macroscope, vers une vision globale*, Paris, Seuil.

Saint-Hilaire, Jean (2000), « Les cosmonautes de l'intime », *Le Soleil*, 4 mars.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), (2001), *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales.

Treilhou-Balaudé, Catherine (2001), « Intime », *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, p. 57-58.

Wynants, Jean-Marie (2001), « Les frères ennemis », *Le Soir*, (Belgique), 19 septembre.

Georges P. Pefanis
Université d'Athènes

Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre

Le théâtre, dans ses dimensions scénique et textuelle, est un art multidimensionnel qui traite les sujets historiques de diverses manières : soit de façon générale par le biais de l'adaptation esthétique ou de la réévaluation des événements et des situations du passé (Rokem, 2000), soit de façon particulière, comme le proposent les sous-genres tels le drame historique, le théâtre-document, le théâtre narratif ou le théâtre brechtien épique, toutes les versions intermédiaires y comprises. Cependant, contrairement à l'historiographie et à la théorie de l'histoire, qui s'intéressent avant tout aux procédures grâce auxquelles un événement est représenté en tant qu'événement historique, le théâtre et les théories du théâtre s'intéressent aux procédures au moyen desquelles un événement historique est représenté en tant qu'événement scénique. On retrace ici les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre par rapport à quelques principales questions théoriques de l'historiographie théâtrale.

L'historicité de l'histoire du théâtre

Pour rencontrer la face humaine de l'histoire du théâtre, il faut se tourner vers l'historien et reconnaître qu'il est lui-même le produit d'une époque et d'un lieu particuliers, que ses pensées et ses choix sont définis par les revendications et les idéologies du moment, par ses partis pris personnels (Vince, 1989 : 2), par ses propres intérêts et ses ambitions professionnelles en un mot, par sa situation subjective dans l'histoire – et que, finalement, une partie importante de son œuvre consiste en une suite d'interprétations partielles et provisoires qui sont destinées à être confrontées aux interprétations d'autres historiens contemporains et à venir (Evans, 1997 : 249).

La matière pragmatologique de l'historiographie théâtrale réside dans les institutions théâtrales, l'action artistique, scientifique et sociale des groupes et des individus, et leur production dans l'espace et dans le temps, qui ne se réduit pas aux textes et aux représentations, mais qui comprend également les comportements, les positions intellectuelles et les mentalités qui interagissent par l'action théâtrale. Comme l'histoire, la théorie du théâtre raconte le passé à l'aide des instruments intellectuels que le présent lui procure. Ce passé est organisé après des traitements complexes, de sorte qu'il devient accessible aux lecteurs et auditoires différents dans chaque présent particulier.

L'histoire du théâtre est elle-même un processus historique; elle se situe dans le flux temporel, « ne cesse de se mouvoir avec l'histoire qu'elle étudie » (De Certeau, 1975 : 124), subissant ainsi les transformations, les modifications et les glissements qu'impose la fluidité temporelle. Toutefois, l'histoire du théâtre ne peut s'écrire en l'absence du passé pour satisfaire à des critères purement personnels. Au lieu de la production d'une œuvre historique conséquente, nous aurions dans ce cas une activité narcissique sans issue, avec le passé théâtral pour fond (ou comme alibi). D'autre part, si nous tentions, sous l'influence du phantasme positiviste, de neutraliser les influences du passé, de façon à « épurer » la réalité historique, nous aboutirions à une tentative volontariste et vaine. Nous ne devons cependant, en aucun cas, poser la question de l'histoire théâtrale dans les termes que proposent les deux extrêmes de la théorie de l'histoire, le positivisme dans toutes ses nuances et le relativisme avec tous ses dangereux aboutissements. Le passé n'est pas muet, il possède ses propres voix qui peuvent nous répondre si nous les interrogeons. Les questions que nous lui posons cependant sont en partie le résultat de ces voix, qui à leur tour parlent et questionnent le présent. Ce mouvement en spirale décrit de façon schématique les relations dialectiques qui lient le passé théâtral avec ses historiens, ces entretiens polyphoniques et ces formes dialogiques que nous appelons « histoire du théâtre ».

Théorie et histoire du théâtre

L'incessante oscillation de la théorie et de la méthodologie de la pratique historiographique entre des positions épistémologiques divergentes ou des théories contraires témoigne des liens plus profonds entre la théorie et l'histoire du théâtre. Ces deux champs se rejoignent très fréquemment et il serait intéressant de rechercher certains carrefours où l'historien marche en accord avec le théoricien du théâtre.

Quand arguments et événements s'entrelacent

Les événements historiques ne sont pas des entités indépendantes de la conscience historique qui les supervise; ils ne se situent pas quelque part « au dehors », attendant que l'historien les découvre et les tire vers l'éclairage du présent; ils n'existent que dans le cadre d'une narration ou d'une interprétation historique. Ils n'ont aucune existence antérieure à la recherche historique, ils sont au contraire le produit du choix systématique des historiens. Dans la constitution des événements, autrement dit dans l'accession de simples événements au statut d'unités historiques de sens, des formes argumentatives complexes existent déjà plus ou moins de la part des historiens. L'historien, comme sujet historique, fait donc lui-même partie de l'histoire qu'il raconte : en tant que sujet des représentations narratives du passé, en tant que concepteur ou créateur de la trame des événements, surtout lorsque les suites des causes initiales et finales ne sont pas conséquentes, également en tant que régulateur des techniques rhétoriques du discours historiographique ou en tant que vecteur des estimations de valeurs et des interprétations (Ricœur, 2000 : 302-369). Les arguments sont donc déjà présents dans le processus de *genèse* des *événements* historiques. Un mouvement spiral est ainsi formé, par lequel un argument historique est inconcevable s'il n'a pas comme matière première certains événements, qui eux-mêmes présupposent la « fermentation » cognitive de certains arguments et la formation de certaines positions, à l'apparition desquelles, de nouveau, président des faits établis en événements.

Toutefois, au moins deux pièges se cachent ici. Le premier consiste en une suprématie aveugle de la structure d'un ensemble d'événements sur la structure des arguments. Les événements et les sources constituent assurément le support de tout argument historique, mais ils ne peuvent ni assurer sa validité, ni garantir le poids de certains facteurs historiques. Dans le cas contraire, en s'appuyant uniquement sur la quantité des sources disponibles ou sur la plausibilité des événements, on pourrait procéder à l'évaluation singulière, et de validité douteuse, des périodes théâtrales. Le second piège se situe à l'autre extrême : la priorité de l'argument, si elle est, en outre, donnée sans discernement et de façon superficielle, peut déformer et dégrader les événements et les sources en simples moyens de confirmation de l'argument. Cela peut se faire soit par inversion totale de leur sens, soit par dissimulation d'une partie de leurs informations, soit par occultation de l'importance de certains de leurs aspects (Donohue, 1989 : 193). Si donc nous acceptons que les arguments et les interprétations des historiens donnent du sens aux événements, non pas les sources à elles seules, nous devons également accepter que les arguments et les interprétations doivent se baser sur les événements, « lire » les sources dans les termes de l'époque où apparaissent ces sources, mais également avec l'esprit de l'époque au cours de laquelle les arguments et les interprétations sont énoncés, pour éviter toute occultation, déformation ou dévalorisation inconsidérée.

Le même mouvement spiral de constitution des événements historiques et d'énonciation des arguments historiographiques est valable dans la formation des théories du théâtre. Notre façon de voir le théâtre est directement influencée par les théories que nous avons reçues ou intériorisées. Ici aussi, l'histoire a de nombreuses raisons d'être subjective (Ricœur, 1964 : 28-32). Un ensemble d'admissions interprétatives est toujours en vigueur et influence nos jugements sur le passé. Cependant, tout comme cet ensemble n'est ni unique ni monolithique, son mode d'action n'est ni donné ni inchangeable. Ces différences internes des ensembles révèlent la présence des objets dans les théories et des événements dans les opérations. La culture d'une communauté interprétative détermine la compréhension des événements; c'est indiscutable à condition qu'il n'existe pas une seule communauté interprétative et donc une culture unique. Cependant, pour que les événements eux-mêmes soient appréhendés, pour qu'ils deviennent objets de traitement, d'analyse et de compréhension des opérations interprétatives, ils doivent avoir leurs propres caractéristiques qui les différencient de tout autre événement et qui, *in fine*, les rendent susceptibles d'être appréhendés.

Le texte est déjà présent dans l'événement : un événement existe déjà dans le texte

Le passé historique ne consiste pas en une somme de textes, mais nous ne pouvons l'aborder qu'au moyen des textes (Jameson, 1989 : 35), non seulement parce que la majeure partie des sources se présente sous forme textuelle, mais surtout parce que la reconstitution du passé est entreprise par le biais d'une narration historique, au moyen des textes de l'historien qui reconstituent le passé. Nous ne pouvons connaître les événements eux-mêmes : ils se sont déroulés jadis et ont disparu dans le temps; seuls les textes sauvegardent leur trace[1]. Mais les textes ne sont-ils pas eux-mêmes des événements qui demandent une évaluation?

Au-delà, cependant, de l'élément subjectif de la connaissance historique, il existe des règles fondamentales de déontologie qui, si elles ne possèdent pas le caractère d'objectivité des sciences, sauvegardent néanmoins l'œuvre historique du pessimisme du scepticisme et des remises en cause du relativisme. De telles règles résultent du respect des normes de documentation, de l'examen consciencieux des sources, de l'estimation systématique de la véracité des indices, des preuves et des témoins, de l'association méthodique des témoignages et des données, des éléments nouveaux et de la connaissance constituée, de l'expérience première et de la typologie scientifique, ou encore de l'examen minutieux des hypothèses et des arguments, de l'emploi fidèle, consciencieux et non contradictoire des modèles explicatifs (Mommsen, 1978 : 33). L'histoire est, bien sûr, « un discours problématique modifiable »; cependant, le nombre d'usages appropriés de ce discours n'est

logiquement pas infini (Jenkins, 2004 : 59), puisque la déontologie morale et la méthodologie scientifique le limitent substantiellement.

Les textes et le monde, les idées et les objets, les mots et les événements sont des entités discrètes (p. 67) mais pas sans liens. Pour les sceptiques, le problème ne se pose pas sur le plan de l'objet de la connaissance, lequel est parfois sauvegardé afin d'échapper au nihilisme, mais sur le plan des relations qui lient les sujets et leurs opérations cognitives à cet objet. On sauvegarde le monde tout en sapant la référence à ce même monde. Et de quel monde s'agit-il si l'on ne peut y faire référence ou l'approcher de façon fiable et satisfaisante? Si les événements n'ont aucun caractère propre mais attendent, *tabula rasa*, d'être consignés par les textes des historiens et des théoriciens, ce qui s'est passé n'a donc aucune signification en soi-même et les constructions interprétatives ne sont plus que des jeux incontrôlables de la rhétorique ou de la fiction.

Ainsi, lorsque nous parlons d'événements historiques et de textes historiques ou théoriques, nous devons en quelque sorte entendre, d'une part, des événements révélés par les différents textes, et d'autre part, des événements textualisés. Les événements divulgués par ces textes font référence à l'impuissance de la pensée historique à appréhender les événements en eux-mêmes, les événements « dépouillés ». L'expérience vécue des événements, même immédiate, s'inscrit toujours dans les cadres conceptuels proposés par chaque société qui les élabore de façon différente. Un texte est déjà présent dans l'événement. De plus, les événements textualisés font référence à l'inévitable étayage, au « socle » des événements, des textes historiographiques et théoriques. Du point de vue du texte, il existe déjà un événement. Ce chiasme pourrait peut-être éviter un double danger. S'il s'agissait d'événements sans condition et conceptuellement autonomes, l'histoire n'aurait aucun besoin de nous car un catalogue détaillé suffirait et la théorie serait inutile. Là se trouve le « danger du catalogue »; il y a cependant un second danger, le danger rhétorique ou métaphysique : si les textes historiographiques ne sont pas jugés en fonction de leurs références aux événements, ils risquent d'être réduits à des textes *persuasifs* et non pas *démonstratifs*. Mais qu'est- ce que la persuasion sans preuves? Dans le meilleur des cas, rhétorique, dans le pire, démagogie. Il en va de même pour les textes théoriques : sans un étayage aux objets eux-mêmes, ils sont entraînés vers une rhétorique creuse, nourrissant des ambitions métaphysiques.

Le chiasme des événements et des textes prouve qu'aucune des deux conditions n'est innée : un texte est déjà un événement sous forme écrite qui fait référence à d'autres événements, et un événement, tel qu'il a été consigné dans nos connaissances, est saturé de textes qui se sont déjà référés à cet événement et qui l'ont analysé, c'est-à-dire qu'ils l'ont établi en tant qu'événement dans notre conscience collective.

Comment choisissons-nous nos objets ?

Rédiger l'histoire du théâtre est, certes, une opération sélective, dans le sens où l'on doit choisir un seul aspect ou une partie du passé théâtral. Les critères du choix ne résultent pas toujours du poids des données. Ils sont souvent liés aux désaccords entretenus par les historiens, tant en ce qui concerne les résultats découlant de l'étude des sources que l'interprétation de ces résultats. Un premier facteur est la place personnelle de l'historien au cours des événements. Croyances et parti pris de l'historien forment un second facteur : ceux-ci se constituent en fonction de la place qu'il occupe dans une organisation sociale, dans une classe sociale, dans une nation, un clan, ou encore un groupe linguistique. Les théories de l'histoire elles-mêmes qui, fréquemment, s'affrontent dans leur tentative d'interprétation efficace des évolutions, d'évaluation de tous les paramètres liés à l'expression des événements historiques et dans leur tentative de classification des formes causales, constituent un troisième facteur. On pourrait considérer comme un quatrième facteur les différentes positions des historiens sur des questions d'ordre général relatives à l'anthropologie philosophique ou plus généralement à une théorie sur le monde où peuvent entrer des éléments de confession ou de mystique qui dépassent les limites de la déontologie scientifique (Walsh, 1982 : 154-163)[2].

Tous ces facteurs qui influencent les critères de choix des historiens apparaissent également dans l'œuvre des théoriciens du théâtre, provoquant ainsi des interprétations subjectives et des focalisations personnelles en fonction de leur approche du phénomène théâtral. Chaque théoricien du théâtre, ainsi que chacun de ses historiens, approche son objet en y apportant ses idées philosophiques, ses principes idéologiques, les traces de sa propre position dans une certaine classe sociale, un groupe ethnique ou linguistique, etc.; cela a d'ailleurs souvent un effet décisif sur la nature de son œuvre. Les différences que l'on peut remarquer entre les théories finales sont aussi, nécessairement, des divergences entre leurs origines philosophiques, sociales ou linguistiques. Leur compréhension nécessite une référence plus ou moins élargie à ces prémisses.

De l'Histoire aux histoires et de la Théorie aux théories

L'histoire du théâtre semble désormais se méfier de son apparente capacité à proposer une représentation globale et unitaire du devenir théâtral. Le discours historique traditionnel, héritier de la grande éducation européenne de la fin du XIX[e] siècle, ne comportait que les œuvres produites durant les époques majeures (époque classique, Antiquité, Renaissance, etc.) et reconnues par les conventions du drame littéraire européen (Carlson, 1991 : 276; Kuritz, 1988). L'historiographie contemporaine ne limite pas ses horizons aux œuvres de la norme, mais s'ouvre à d'autres domaines, s'étend au-delà du récit d'histoires nationales (McConachie, 1995 : 145-148; 1997 : 29-44; Wilmer, 1999 :

94-103) : le théâtre populaire dans toutes ses nuances et dans tous ses prolongements, le théâtre des villes (grandes et petites) et des îles, les traditions de communautés professionnelles (acteurs, artistes du cirque ou de la rue) transmises de génération en génération par imitation et voie orale (descriptions anecdotiques, narrations [auto]biographiques, etc.) (Bratton, 1995 : 95-132), et créant souvent d'intéressantes formes de mémoire collective, le théâtre amateur ou scolaire, les représentations pour un public ouvrier (McConachie et Friedman, 1985), etc. Elle présente donc un développement remarquable (Ankersmit, 1989), une plus grande variété et une plus grande « souplesse » dans ses choix, et devient de plus en plus polyphonique et interdisciplinaire (Postlewait, 2004); néanmoins – ou même pour cette raison – elle reconnaît qu'elle ne peut donner une image cohérente et homogène du passé, même si cette image doit être restreinte au cadre d'une histoire nationale (Fischer-Lichte, 1999). Une telle histoire, homogène et solennelle, ressemble de plus en plus à un « grand récit » que l'épistémologie de notre époque méta-moderne ne semble pas accepter. Ce projet inaccompli de globalité n'est pas l'œuvre d'*une* Histoire et d'*un* historien, mais celle de multiples ouvrages historiographiques spécialisés, entrepris par de nombreux historiens qui suivent des méthodologies variées, œuvrent dans des champs différents et se dirigent vers des perspectives diverses.

De l'Histoire, passons aux histoires. Ce que nous appelons « Histoire » n'est qu'une idée limite (Veyne, 1971 : 29), un abrégé tacite – bien qu'impossible – de petites histoires qui, elles-mêmes, ne sont que des réponses à nos propres questions. Et notre propre questionnaire historique est quantitativement restreint et qualitativement défini par sa place dans l'histoire (*ibid.*). Une histoire générale, universelle, du théâtre, semble aujourd'hui impossible, pour deux raisons. En premier lieu, parce qu'il est impossible de dresser la carte intégrale et exacte de tous les genres de performances théâtrales, de toutes les formes d'arts représentatifs et de toutes les manifestations de ces formes. Ainsi, le polymorphisme des performances nous mène au polymorphisme de leurs narrations historiques et, de là, au polymorphisme des supervisions dans ces narrations. La voie est ensuite ouverte à ces théories – telle celle de Hayden White – qui soutiennent que « les histoires ne doivent jamais être lues comme les signes indéniables des événements qu'elles retracent mais plutôt comme des structures symboliques, comme des métaphores élargies » (1978 : 91). En second lieu, parce que les prémisses théoriques d'où dérivent les approches contemporaines sont nombreuses et très différentes, souvent même contraires. Ce n'est donc pas uniquement l'historiographie du théâtre qui a perdu son singulier condensé, mais la théorie de l'histoire du théâtre et la théorie du théâtre également. Plus généralement, les singuliers condensés sont considérés aujourd'hui comme de puissantes abstractions et, en tant que telles, ne peuvent trouver de cadre de référence solide qui justifierait leur existence et leur usage.

Comme chacun le sait, variété, polyphonie, parcellisation et recoupement des recherches scientifiques caractérisent également la théorie du théâtre. Dans les années 80, l'intérêt des théoriciens se focalisant sur le processus d'appréhension – non plus uniquement sur celui de la production –, l'influence capitale des théories anthropologiques et sociologiques, le déplacement de l'importance des structures intellectuelles préexistantes et des formes esthétiques vers la création scénique de significations et vers la création de nouvelles relations de communication avec le public (Carlson, 1996 : 505-540), l'introduction massive de codes esthétiques inédits venus du théâtre tiers-mondiste par le biais des représentations multiculturelles, et enfin l'élargissement extraordinaire du champ de la théâtralité et de la performativité à de nombreux domaines du vécu individuel et collectif (avec comme résultat la formation et le développement d'une performance culturelle vaste et hétéroclite), – tout ceci fit que la théorie du théâtre commença à se détacher de ses spéculations cohérentes et homogènes et s'intéressa davantage au champ des ruptures, des fractures et de la discontinuité des phénomènes théâtraux (Puchner, 2003 : 14). Ainsi, la tendance de la théorie à accompagner ces représentations multiples semble aujourd'hui plus forte que jamais.

Convergences épistémologiques et méthodologiques

Dans un texte très intéressant sur les relations de l'historiographie théâtrale avec l'analyse des représentations, Erika Fischer-Lichte soutient, avec raison, qu'il s'agit de deux champs différents mais possédant des approches communes (1997 : 338-352). Chaque représentation constituant, par sa nature même, un événement unique et exceptionnel, la participation du chercheur à des représentations antérieures est uniquement théorique, indirecte et médiatisée (Steinbeck, 1970 : 149) et l'objet de l'historiographie théâtrale lui-même n'est jamais sauvegardé en tant que tel (Roach, 1992 : 293; Bratton, 2003 : 7). La théâtrologue allemande rappelle qu'il n'y a pas de consensus *a priori* sur la nature exacte de l'objet que nous nommons « théâtre »; c'est pour cette raison que l'historien doit redéfinir à chaque fois l'objet de sa recherche, en fonction de l'époque et de la société qu'il étudie. Les critères de la définition sont subjectifs et soumis aux conditions théoriques de chaque historien (Fischer-Lichte, 1997 : 341-342). Cette même relativité est également en vigueur dans la théorie de l'histoire : nous ne pouvons pas présupposer un concept universel de l'histoire. Les recherches contemporaines ont remplacé les théories universelles de l'hégélianisme, du marxisme ou des Lumières par l'historiographie narrative (Clark, 2004), par les approches micro-historiques qui utilisent des champs de référence tels que l'histoire du quotidien, l'histoire des femmes ou l'anthropologie historique, ainsi que – avec tous les choix que cela implique d'une façon ou d'une autre – une nouvelle resubjectification des sciences historiques : chaque histoire et sa théorie, chaque théorie et son extension historiographique.

On constate des questionnements similaires pour la théorie, telle qu'elle est activée dans les analyses des représentations (Fischer-Lichte, 1997 : 344), avec la « souplesse » et la fluidité des focalisations qu'elle entreprend. De cette similitude épistémologique des deux champs, nous passons aisément à la méthodologie : tout comme l'historien, l'analyste d'une représentation n'étudie pas la représentation elle-même, mais un matériel indirect qu'il recouvre ou se procure chez les autres (souvenirs personnels et notes, photographies, vidéos, etc.); ces éléments ne constituent pas une partie de cette représentation spécifique, mais en sont la marque (p. 345).

Ainsi, Fischer-Lichte arrive à la déduction que, tant du point de vue épistémologique que du point de vue méthodologique, l'analyse des représentations et l'historiographie théâtrale constituent deux champs qui ne se différencient pas : ils présentent grosso modo une construction subjective, et n'ont, en définitive, qu'une relation indirecte avec leur objet. Ce point de vue est également partagé par d'autres chercheurs (Postlewait, 2000; Sauter, 2000 : 252-253). Nous pourrions sans doute observer, sans risque d'erreur, que de telles remarques soulignent intentionnellement le côté subjectif de l'historiographie, pour la rapprocher du domaine de la théorie (critère épistémologique), ou que la référence à la théorie se limite à une seule de ses fonctions, soit l'analyse d'une représentation donnée, ce qui la rapproche beaucoup de la critique théâtrale (qui, d'ailleurs, est une source fondamentale pour l'histoire en ce qui concerne l'évaluation des œuvres et des représentations) et l'éloigne d'autres champs plus abstraits, où la supervision directe d'une représentation particulière n'a pas d'importance fondamentale (critère méthodologique). Il n'en reste pas moins qu'il s'agit de deux champs qui se recoupent fréquemment et dont les frontières communes ne peuvent donc demeurer ni hermétiques ni immuables. De plus – comme nous le montre l'expérience de recherche elle-même, chaque étude historique ou théorique ayant pour point de départ non pas une partie déterminée de la discipline scientifique, mais un problème particulier – nous sommes conviés à dépasser les limites lorsqu'elles nous empêchent de donner des réponses satisfaisantes aux questions qui nous embêtent (Fischer-Lichte, 1997 : 346).

En guise d'épilogue

Peut-être serait-il préférable, en guise de déduction, de poser quatre questions accompagnées de leurs réponses provisoires.

A. L'historiographie théâtrale est-elle un genre narratif spécifique ou est-elle au contraire, comme l'histoire générale, un champ particulier des sciences humaines?

L'un n'empêche pas l'autre. Il s'agit bien d'une narration du passé théâtral, mais d'une narration qui se base sur les sources préservées, sur les témoignages et sur les indices pour articuler son discours et qui ne s'adresse sans doute pas au processus mnémonique et cognitif de la pensée de son public de lecteurs, mais à ses critères esthétiques ou à ses émotions. La théorie intervient entre la narration subjective et la recherche scientifique des sources.

B. Quelle place peut avoir le présent dans l'étude du passé théâtral?

L'historicisme ainsi que le méta-modernisme ont exigé, chacun pour une raison différente, la totale différenciation du présent et du passé théâtral : le premier, dans le but d'étudier ce passé de façon « objective », débarrassé de l'influence des positions subjectives; le second, au contraire, de façon à ce que soient isolés les événements en eux-mêmes et pour que s'autonomise le discours qui les rassemble de façon représentative. En aucun cas cependant, la différenciation ne peut être totale : d'une part, toute supervision du passé ne peut avoir lieu que dans un présent, selon les principes de supervision et les conditions d'observation exigées par le présent; d'autre part, ce présent superviseur a été constitué par les expériences, les souvenirs et les informations qu'il puise dans le passé. Les théories que nous développons pour sa constitution sont des « passerelles explicatives que nous élaborons pour mieux relier passé et présent » (Zarribi, McConachie, Williams et Sorgenfrei, 2006 : xxvi).

C. Comment se dessine le rôle de l'historiographie théâtrale entre la nécessité de combler les lacunes du passé théâtral sur le plan des informations et la tentative – sur le plan existentiel – d'utiliser ce passé à des fins contemporaines?

En tant qu'action scientifique à portée rétroactive et projective, l'historiographie théâtrale s'inspire de deux idéaux : l'intégralité informatique et sa mise en valeur maximale dans les objectifs établis par chaque société. La carte théâtrale intégrale du passé est un fantasme qui hante au plus haut point chaque histoire « nationale » du théâtre et qui correspond en fin de compte à l'achèvement progressif d'un vaste puzzle qui se reconstitue à l'infini. D'autre part, la mise en valeur des informations déjà ambivalentes ne peut être activée que par le biais d'un traitement systématique qui les transformera en connaissances constituées.

Cependant, en ce qui concerne la complémentarité ou même la réforme structurelle de la carte théâtrale ainsi que la transformation des informations en connaissances, c'est évident qu'un étayage théorique stable, qu'une contribution essentielle des théories du théâtre à la formation des conditions épistémologiques, que des critères de valeur et de comparaison, des stratégies narratives et des principes méthodologiques sont nécessaires. L'historiographie théâtrale se tournera vers la recherche méthodique du matériel primaire et secondaire (complétude informatique), s'intéressera aux particularisations contemporaines et aux investissements de ce matériel (mise en valeur maximale). Inévitablement, pour réussir cette double tâche, elle prendra place dans le réseau dense des théories qui se situent au centre ou à la périphérie du paradigme épistémologique en vigueur. En effet, aujourd'hui « il est possible d'énoncer des questionnements beaucoup plus nombreux, sur des modes beaucoup plus variés, et les instruments disponibles pour l'analyse des questions anciennes et récentes sont beaucoup plus abondants » (Carlson, 1991 : 278), mais sans cette « fatale » théorisation de l'œuvre historiographique, la multiplication des objets et des méthodes serait sans doute impossible.

D. « La théorie précèderait-elle donc l'histoire? » (Aron, 1948 : 111)

Toute histoire du théâtre qui se respecte est en même temps une théorie appliquée : une théorie sur la raison et la manière de choisir les objets de notre recherche; une théorie sur notre acceptation ou notre non-acceptation des enchaînements causaux des événements et sur les conditions de cette acceptation; sur la nature de l'argumentation qui sera adoptée ou sur les facteurs qui seront choisis pour jouer un rôle primordial dans les aléas du passé; etc. Chaque théorie du théâtre digne de ce nom se base sur les données historiques : sans elles, elle glissera dans un discours itératif inconstant. Si l'histoire est une théorie appliquée, la théorie est aussi une histoire généralisée (ou abstraite). Chaque scène historique est également une scène de la théorie. Nous pouvons dépister la semence de la théorie dans l'énonciation même du titre d'un livre historique. Nous pouvons aussi déceler, en même temps, le besoin qu'a la théorie d'être particularisée, mise à l'épreuve et testée. En chaque historien honnête qui étudie le passé, se cache un théoricien qui contrôle la recherche et qui doute. Le doute ouvre une aire d'aventure cognitive et morale.

Notes

1. On pourrait inclure toute forme de médiatisation pour tenir compte des modes de transmission du passé plus récents (photographie, vidéo, etc.), qui entraînent des procédures d'enquête et d'interprétation des sources nouvelles.

2. Tous ces facteurs ne modulent pas un modèle « biographique » d'explication de la fonction historiographique. Bien au contraire, nous devons les comprendre en tant que cadre de relations dynamiques, dans lequel la « situation » professionnelle et idéologique de l'historien peut motiver un certain questionnement théorique ou une certaine attitude devant les événements historiques.

Bibliographie

ANKERSMIT, Frank (1989), « Historiography and Postmodernism », *History and Theory*, vol. 28, n° 2, p. 137-153.

ARON, Raymond (1948), *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Gallimard.

BRATTON, Jacky (2003), *New Readings in Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press.

CARLSON, Marvin (1991), « The Theory of History », dans Sue-Ellen Case et Janelle Reinelt (dir.), *The Performance of Power*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 272-279.

CARLSON, Marvin (1996), *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.

CLARK, Elizabeth (2004), *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

DE CERTEAU, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.

DONOHUE, Joseph (1989), « Evidence and Documentation », dans Thomas Postlewait et Bruce McConachie (dir.), *Interpreting the Theatrical Past: An Approach to the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 177-197.

EVANS, Richard J. (1997), *In Defence of History*, Londres, Granta Books.

FISCHER-LICHTE, Erika (1997), *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.

FISCHER-LICHTE, Erika (1999), « Introduktion », dans *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel, A. Francke, p. 1-12.

JAMESON, Fredric (1989), *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Routledge.

JENKINS, Keith (2004), *Repenser l'histoire*, (trad. du grecque), Athènes, Papazissis.

KURITZ, Paul (1988), *The Making of Theatre History*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall.

MCCONACHIE, Bruce (1995), « Theatre History and the Nation-State », *Theatre Research International*, vol. 20, n° 2, p. 141-148.

MCCONACHIE, Bruce (1997), « Cultural Systems and the Nation-State: Paradigms for Writing National Theatre History », *New England Theatre Journal*, n° 8, p. 29-44.

McCONACHIE, Bruce, et Daniel FRIEDMAN (1985), *Theatre for Working-Class Audience in the United States, 1830-1980*, Westport (Connecticut), Greenwood Press.

MOMMSEN, Wolfgang Justin (1978), « Social Conditioning and Social Relevance in Historical Judgments », *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, vol. 17, n° 4, suppl. 17, p. 19-35.

POSTLEWAIT, Thomas (2000), « Writing History Today », *Theatre Survey*, vol. 41, n° 2, p. 83-106.

POSTLEWAIT, Thomas (2004), « Theatre History and Historiography: A Disciplinary Mandate », *Theatre Survey*, vol. 45, n° 2, p. 181-188.

PUCHNER, Walter (2003), *De la théorie du théâtre aux théories du théâtral*, (en grec), Athènes, Patakis.

RICŒUR, Paul (1964), *Histoire et vérité*, Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

ROACH, Joseph R. (1992), « Introduction », dans Janelle G. Reinelt et Joseph R. Roach (dir.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 293-298.

ROKEM, Freddie (2000), *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press.

SAUTER, Willmar (2000), *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press.

STEINBECK, Dietrich (1970), *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin, Walter de Gruyter.

VEYNE, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.

VINCE, Ronald W. (1989), « Theatre History as an Academic Discipline », dans Thomas Postlewait et Bruce McConachie (dir.), *Interpreting the Theatrical Past: An Approach to the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 1-18.

WALSH, William Henry (1982), *Introduction à la philosophie de l'histoire*, (en grec), Athènes, M.I.E.T.

WHITE, Hayden (1978), *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

WILMER, Steve E. (1999), « Reifying Imagined Communities: Nationalism, Post-Colonialism and Theatre Historiography », *Nordic Theatre Studies*, vol. 12, p. 94-103.

ZARRIBI, Philip B., Bruce A. McCONACHIE, Gary Jay WILLIAMS et Carol Fisher SORGENFREI (2006), *Theatre Histories. An Introduction*, Londres et New York, Routledge.

ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, préface de Robert Abirached, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 430 p.

Dans l'histoire du théâtre au Québec, le nom de Léon Chancerel reste mal connu, car assimilé depuis l'aventure des Compagnons de Saint-Laurent à celui d'Henri Ghéon, apparaissant comme son disciple ou plutôt son successeur, c'est-à-dire celui qui est venu après. Dans l'histoire du théâtre français, le nom de Chancerel est encore plus mal connu. On se rappelle qu'il fut un disciple de Copeau et, avec Ghéon, il reste identifié au renouveau du théâtre chrétien qui marque les années 20 et 30. Or, le théâtre chrétien n'a généralement pas bonne presse. On le trouve rétrograde, en retard sur son temps, étranger à la modernité et même à tout modernisme. L'expérience des Compagnons de Saint-Laurent, dont on sait la dette envers Chancerel, nous a toutefois appris que l'histoire n'était pas si simple. Il valait sans doute la peine d'y revenir. La biographie de Léon Chancerel que publie Maryline Romain est la première étude d'ensemble à paraître sur ce personnage, 60 ans après celle qu'avait publiée à Montréal Jean Cusson [*Un réformateur du théâtre : Léon Chancerel*, Montréal, Fides, 1942], seul autre ouvrage sur le sujet, mais publié avant la mort du personnage, et certainement pas de l'envergure de celui-ci.

Du point de vue de la biographe, Maryline Romain, et de son préfacier, Robert Abirached, le rôle de Léon Chancerel dans l'histoire du théâtre français au XX^e siècle est capital, d'une part, parce qu'il fut, « sur le terrain, l'ouvrier [...] de la réforme voulue par le fondateur du Vieux-Colombier » (p. 9) et, d'autre part, par le rôle qu'il a joué dans le renouveau du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Et qui se souvient encore qu'il fut l'éditeur, en français, de *Ma vie dans l'art de Stanislavski* (dès 1929), dont il contribua aussi à diffuser les idées? Ou encore qu'il créa la *Revue d'histoire du théâtre* (1948)? L'auteure a privilégié l'approche biographique parce que l'étude qu'elle propose vise à reconstituer une démarche dont l'essentiel se déroule sur le terrain de la pratique plutôt que celui des idées et enjeux théoriques. La biographie ne cherche donc pas à saisir l'unité d'une vie, – et peu de cas est d'ailleurs fait de la vie privée –, mais bien une trajectoire entièrement motivée par le travail et l'engagement. C'est l'œuvre de l'animateur, la manière dont il parvient à matérialiser les idées du Vieux-Colombier et la réforme souhaitée du théâtre, la manière dont il les fait vivre aux comédiens et au public, qui importe.

Au sortir de ses études, Chancerel amorce une carrière d'écrivain dans laquelle il connaît un certain succès. Il découvre le Vieux-Colombier tardivement, en 1921, et collabore étroitement avec Jacques Copeau. Là, comme dramaturge, – il en a déjà la pratique, bien que le mot n'existe pas encore –, il s'initie à la recherche historique et au travail d'érudition, puis il suit Copeau en Bourgogne, dans le premier cercle des Copiaus. Il n'y reste qu'une année après laquelle, de retour à Paris, il tente quelques brèves expériences à l'opéra, au

Théâtre des Champs-Élysées, mais il renonce bientôt au théâtre commercial et professionnel pour se tourner résolument vers les amateurs et le théâtre communautaire. C'est sans doute le choix décisif de la carrière de Chancerel qui, comme les autres réformateurs du théâtre en ce début de XX^e^ siècle, tente de retrouver, au-delà de ce qu'il est devenu, la fonction originelle du théâtre : « Comme Craig, Copeau ou Ghéon, Chancerel souhaiterait un retour à ce théâtre mythique, quand "jouer la comédie était déjà un art mais n'était pas encore devenu une profession" » (p. 196).

En 1929, il fonde la Compagnie des Comédiens Routiers, une troupe associée au mouvement scout, doublée d'un Centre d'information et de diffusion (qui devient le Centre d'études et de représentations dramatiques en 1935) et d'une école de formation dramatique. Chancerel s'inspire des cirques ambulants et des théâtres forains, du Molière des premières années, des Copiaus aussi, dont il prolonge ainsi l'expérience. Sous sa férule, les Comédiens Routiers proposent un théâtre communautaire et anti-naturaliste, populaire et décentralisé. Ainsi forment-ils une troupe permanente, où l'anonymat est de rigueur et où toutes les tâches sont réparties équitablement entre les membres. L'acteur est le fondement de ce théâtre, qui exige la mise sur pied d'un programme de formation rigoureux fondé, comme celui de Copeau, sur la formation corporelle (mime, improvisation, travail de la voix et de la mémoire, utilisation du masque). La scène est dépouillée de tout ce qui l'encombre; la musique, le plus souvent réduite à la batterie et aux ondes Martenot, accompagne la voix. Le répertoire, mélange de truculence et de poésie, conjugue « un répertoire sacré de célébrations, lié aux fêtes liturgiques, et un répertoire profane diversifié qui plonge ses racines dans la farce et la *commedia dell'arte* » (p. 183), que Chancerel adapte en petit format. Il s'agit là d'un refus du répertoire moderne auquel, croit-il, ses comédiens ne sont pas préparés. Il n'y viendra que tardivement et avec la plus grande prudence.

À cette volonté de renouveler le théâtre par l'acteur, Chancerel joint une volonté tout aussi puissante de renouveler le théâtre par son public. Pour lui, le théâtre ne se dissocie pas de l'action sociale, bien qu'il ait toujours refusé de faire un théâtre « populaire » au sens d'un théâtre de masse, d'un théâtre politiquement engagé ou de l'agit-prop, qui commencent précisément à se développer en France à cette époque. Faire un théâtre pour le peuple, de son point de vue, engage les comédiens à aller vers le public, là où il se trouve, en banlieue ou en province (les Comédiens Routiers tirent ainsi profit de l'immense réseau des scouts de France), en maintenant des prix accessibles (Chancerel connaît d'éternelles difficultés financières) et en ayant recours à des thèmes fédérateurs, simples et universels, mais pas moins dotés d'expression poétique, qui intègrent le théâtre à l'espace public. Célébrations religieuses, fêtes populaires et civiques sont autant d'événements qui encadrent l'activité théâtrale et qui favorisent la communion du groupe social. À la différence de Ghéon et de Brochet, Chancerel se défend bien de faire un théâtre chrétien, bien que, en homme de droite, ses réseaux restent essentiellement catholiques. De même, il se défend d'adhérer à tout programme politique,

tirant aussi bien profit des politiques culturelles du Front populaire, qui favorisent l'unité nationale, que de celles des premières années du gouvernement de Vichy, qui favorisent les activités dédiées à la jeunesse. L'histoire des Comédiens Routiers, toutefois, n'est pas à l'abri des crises internes, notamment en 1935, quand plusieurs comédiens, qui aspirent à une carrière professionnelle et à un répertoire plus moderne, quittent la troupe avec fracas. Réfugié à Toulouse pendant la guerre, Chancerel tente de reproduire l'expérience, mais les circonstances ne le permettront pas. De cette aventure, subsiste une génération d'acteurs, parmi lesquels Jean Dasté.

À la fin des années 30, les Comédiens Routiers avaient déjà envisagé de produire un théâtre destiné à la jeunesse. Chancerel avait même créé le Théâtre de l'Oncle Sébastien (1935), où il avait mis au point son personnage de Jean-Sébastien Congre, un vieux garçon grincheux et érudit, mais sympathique. Après la guerre, le théâtre pour jeunes publics devient le centre de ses préoccupations et il l'envisage sous trois angles : « l'éducation de la jeunesse, la renaissance des pratiques dramatiques dans la société, la création des théâtres artistiques pour l'enfance » (p. 233). Au théâtre pour enfants qui se joue alors en France – d'une part le guignol, le cirque et les théâtres d'ombre et, d'autre part, le Théâtre du Petit Monde, plutôt mièvre, utilisant des acteurs enfants dressés à séduire un public adulte – il oppose un théâtre exigeant, à la fois divertissant et didactique, qui mise toujours sur les canevas de la commedia dell'arte, mais qui sera joué par les adultes. Son programme, inspiré des expériences menées en Europe de l'Est, conjugue à la fois la création, la diffusion (spectacles en tournée, dans les écoles) et la formation, qui passe par la création de cours réguliers, la recherche pédagogique et la publication de manuels et de revues. Pendant 30 ans, Chancerel va travailler à imposer en France une telle conception du théâtre pour jeunes publics. Il médite ainsi la création d'un Théâtre national pour l'enfance subventionné par l'État puis, en 1957, il fonde l'Association des amis du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, agréée par le ministère de l'Éducation nationale, laquelle devient en 1962 l'Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (AJEJ) dotée d'une revue, *Théâtre, enfance et jeunesse*. Ses efforts conduisent à la fondation, en 1965, de l'Association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (ASSITEJ), dont le premier congrès international a lieu à Paris l'année même. La séance d'inauguration, qu'il préside, sera sa dernière apparition publique. Il meurt en novembre 1965.

S'étant familiarisé dès l'expérience du Vieux-Colombier avec l'analyse et l'histoire du théâtre, pratiquant l'adaptation des canevas de la commedia dell'arte, des mystères, farces et arlequinades, mais écrivant aussi pour ses comédiens, Chancerel laisse derrière lui une œuvre importante, composée d'une cinquantaine de textes dramatiques, pour la plupart inédits, et d'une dizaine d'ouvrages de nature historique et pédagogique, qui laissent voir l'étendue de son érudition et la qualité de sa plume. Or, cette érudition de même que l'intérêt pour la recherche historique qui la sous-tend forment sans aucun doute un troisième volet essentiel à la démarche de Chancerel, et l'on voit clairement, en cette matière, qu'il vise la diffusion du théâtre et la formation

dramatique, mais aussi l'institution de la mémoire théâtrale. En 1932, il avait contribué à fonder la Société d'histoire du théâtre. À la Libération, Jouvet, son président depuis 1938, avait entrepris de lui donner un nouvel essor et « de faire d'une société d'érudits un carrefour pour les amateurs et les professionnels du théâtre » (p. 340). En 1947, Chancerel succède à Max Fuchs comme secrétaire de l'association et transforme le *Bulletin de la Société des historiens du théâtre* (qui avait cessé de paraître sous l'Occupation) en *Revue d'histoire du théâtre*, « à la fois plus prestigieuse et moins élitiste » (p. 340), et qui, encore aujourd'hui, contribue à l'histoire du théâtre et des arts du spectacle. De même, dans les dernières années de sa vie, Chancerel est devenu un personnage à qui l'on fait appel pour des cours, des émissions de radio, des jurys, des sociétés. Au moment de sa mort, plusieurs travaux et projets restent en suspens, mais il aura eu le temps de jouer un rôle décisif dans la création de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (1955), puis de l'Institut international pour la recherche théâtrale de Venise (1957). On peut regretter la part congrue accordée par la biographe à cette partie du travail de Chancerel. L'analyse des textes, de l'orientation des recherches, des choix institutionnels opérés reste à faire.

Dans cette omission même, l'on saisit mieux l'objectif premier de la biographe, qui considère le travail de Chancerel comme le chaînon manquant entre l'énoncé (par Appia, Craig, Copeau et Stanislavski, surtout) des idées et des principes à l'origine du théâtre moderne et leur institution par l'expérimentation, sur le terrain, des formes concrètes de ce théâtre de même que par la formation d'une mémoire collective. Il reste du personnage l'image d'un homme têtu et passionné, résistant à la commercialisation de l'art comme à la transformation des rapports sociaux sous l'effet de l'industrialisation, un homme entièrement engagé dans le renouvellement du théâtre en France au XX^e^ siècle, porté par un idéal avant tout esthétique, mais d'une esthétique mise au service du communautaire et de l'action sociale. Homme de terrain avant tout, il n'a guère laissé d'écrits programmatiques, mais il a formé une génération d'acteurs et fondé un ensemble d'institutions qui portent toujours la marque de ses ambitions.

Lucie Robert
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ)
Université du Québec à Montréal

WYNN, Thomas, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Fondation Voltaire, Université d'Oxford, 2007, 224 p.

Si l'entrée de Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade marque une forme de reconnaissance de son œuvre, son théâtre, le plus souvent jugé médiocre, fait toujours figure de parent pauvre. Pourtant, Sade a écrit pas moins de 16 pièces de théâtre: une tragédie (*Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais*), cinq drames (*Le mariage du siècle*, *L'égarement de l'infortune*, *Henriette et Saint-Clair ou la force du sang*, *Oxtiern ou les dangers du libertinage*, et *Franchise et trahison*), sept comédies (*Le philosophe soi-disant*, *Les antiquaires*, *Les*

jumelles, *Le capricieux*, *Le misanthrope par amour ou Sophie et Desfrancs*, *Le boudoir*, et *Le prévaricateur*), une « comédie épisodique » (*La ruse de l'amour*), une « scène lyrique » (*Tancrède*) et un vaudeville (*La fête de l'amitié*). À cette production, déjà impressionnante, il faut ajouter des « compliments » rédigés pour quatre pièces.

Le plus souvent, les critiques ont vu dans l'activité théâtrale de Sade une tentative de réhabilitation de l'écrivain sulfureux. Ce n'est pas le point de vue de Thomas Wynn, qui entend montrer toute la richesse du théâtre de Sade par l'analyse de son dispositif scénique et de ses effets sur le spectateur. Aux yeux du critique anglais, dispositif scénique et texte transforment le spectateur en récepteur passif d'un fantasme dramatique, davantage marqué par un bonheur masochiste que par un plaisir sadique.

Dans le premier chapitre, « The theatre apparatus and masochistic spectatorship », Thomas Wynn souligne l'importance de la dimension concrète et spectaculaire du théâtre sadien. Cet intérêt de Sade pour tout ce qui est concret s'inscrit dans l'idéologie matérialiste défendue par le marquis. Son projet consiste à provoquer des « sensations matérielles » en faisant appel à la vue : dans ses pièces, le décor, dont certains éléments de décoration, l'éclairage et la machinerie concourent à stimuler et à nourrir l'imagination du spectateur. Celui-ci subit alors les effets d'un spectacle et s'enfonce dans une forme de passivité qui s'apparente à l'attitude du masochiste.

Dans le second chapitre, intitulé « *Tancrède* and tout montrer », Thomas Wynn rappelle l'importance de *La Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, dont s'inspire Sade pour composer Tancrède, puis il note que le langage poétique de cette « scène lyrique » crée une tension avec les éléments de la décoration qui déstabilise le spectateur et détruit l'illusion dramatique. L'enjeu du théâtre de Sade se trouve donc hors scène.

Après avoir évoqué d'autres adaptations de l'œuvre de l'écrivain italien Tasso –, l'opéra *Tancrède*, de Danchet et Campra (1702), la pantomime *La forêt enchantée*, de Servandoni (1754), et la tragédie *Tancrède*, de Voltaire (1760) –, Thomas Wynn observe que si, dans *Jeanne Laisné*, Sade a eu recours à des notes paratextuelles pour expliquer le sens de la tragédie et pour en faciliter l'intelligence aux acteurs, dans *Tancrède*, ce sont les éléments techniques propres à la pièce qui, en faisant appel à la vue, assument cette fonction. En effet, le recours à la pantomime, l'invention d'une « étendue immense », et la saturation de détails réalistes incitent le spectateur à imaginer « *what totality lies beyond this excess and such is the condition of the Sadean* merveilleux » (p. 50). Aussi ces éléments concrets transportent-ils, sinon transposent-ils, le spectateur dans un univers fictif où tout est possible.

Thomas Wynn analyse selon cette perspective, dans le chapitre suivant – « Spectacle, artifice and genre » – à quel point l'importance accordée par Sade à l'artifice et au caractère spectaculaire dans ses pièces brouille les frontières entre les genres. *Jeanne Laisné*, une tragédie « classique » écrite en alexandrins, en

1783, repose sur une thématique réactionnaire et nationaliste dans laquelle nombre d'auteurs de l'époque, auraient pourtant pu se reconnaître rappellent les critiques. Or, ceux-ci en profitent pour éreinter Sade et souligner la médiocrité de la pièce. Toutefois, remarque Thomas Wynn, ils ne tiennent pas compte du caractère spectaculaire et violent de la pièce qui la rapproche du drame. Dans le théâtre de Sade, la frontière entre tragédie et drame devient poreuse.

On note un brouillage semblable dans les comédies et le vaudeville de Sade, genres pourtant protéiformes s'il en est. Dans la tradition classique, la comédie répond à un but moral qui s'atteint seulement dans l'effacement de l'artifice ou, dans le cas de la farce, dans l'exagération. Or chez Sade, l'efficacité des pièces repose au contraire sur l'accentuation de leur caractère spectaculaire, comme c'est le cas dans *Le prévaricateur* et dans *Sophie et Desfrancs*, où la pantomime joue un rôle si important que les deux pièces finissent par ressembler à des drames. On retrouve une autre forme de brouillage dans *Le mariage du siècle*, un drame où la violence est si présente que la pièce se rapproche du roman. Enfin, *L'union des arts* n'est rien d'autre qu'une œuvre composite qui comprend des pièces de genres différents le plus souvent marquées du sceau de l'exagération.

Bien que Thomas Wynn voie dans cette esthétique de Sade fondée sur l'amplification et le brouillage des codes une forme d'originalité, on peut se demander en quoi elle se distingue de celle des contemporains du marquis, chez lesquels les excès, qu'ils fussent langagiers ou qu'ils relevassent d'une esthétique macabre, « noire », alors à la mode, étaient de mise.

Au chapitre 4, « Masochism and the Sadean tableau », Thomas Wynn poursuit son exploration du théâtre de Sade en analysant les rapports entre le « tableau » et les fantasmes sadiens. En s'appuyant sur *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, de Pierre Frantz, Thomas Wynn montre que le caractère réaliste du drame repose sur l'illusion d'un « quatrième mur » qui isolerait les comédiens des spectateurs, si bien que les premiers sembleraient vivre ce qu'ils jouent et que les seconds auraient, à l'instar d'un lecteur, l'illusion ou l'« hallucination » d'assister au spectacle sans aucune médiation. Par l'immédiateté de l'image, par son réalisme et par l'impression d'intimité qu'il produit, le tableau possède un pouvoir onirique qui n'est pas sans rappeler la photographie pornographique.

Trois caractéristiques définissent le tableau chez Sade : le contrat, la suspension de la violence et l'identification. Dans l'oeuvre romanesque du marquis, le tableau réussi est celui dans lequel le sujet (une femme) provoque sa propre déchéance en discutant et en négociant avec son bourreau. En même temps, la violence qui menace la victime est suspendue. Enfin, si le voyeur appelé à jouir du tableau est masculin, le tableau n'en relève pas moins d'une esthétique masochiste de régression qui pousse en fait le spectateur à s'identifier aux victimes des deux sexes plutôt qu'aux bourreaux, estime Thomas Wynn.

Si intéressantes que soient ces analyses, ne peut-on pas penser que la présence d'une instance narrative crée une distance entre le lecteur et le tableau qui en atténue les effets? En outre, l'exagération chez Sade, qu'elle soit langagière ou qu'elle repose sur une mise en

scène à la fois formelle et invraisemblable de la souffrance, ne suffit-elle pas à désamorcer la charge érotique des tableaux?

Dans « Limits of a visual theatre », le cinquième chapitre de l'étude, Thomas Wynn propose une analyse de deux des comédies de Sade, *Les jumelles* et *Le boudoir*, dans laquelle il montre que la dimension littéraire des deux pièces l'emporte sur le caractère théâtral. Dans *Les jumelles*, l'attention visuelle, nécessaire pour distinguer les deux femmes l'une de l'autre, n'a de sens que dans les échanges entre les personnages; dans *Le boudoir*, malgré l'importance accordée aux effets visuels, le texte conserve tout son intérêt. L'analyse permet à Thomas Wynn de rappeler que les pièces obscènes constituent des cas limites sur le plan de la représentation, notamment à cause des limites physiologiques des comédiens. Aussi, Thomas Wynn estime-t-il qu'il s'agit de textes qui doivent être lus, plutôt que joués.

C'est cet aspect du théâtre de Sade qu'aborde Thomas Wynn dans le chapitre 6, intitulé : « Reading Pleasure ». Il n'est pas possible, observe-t-il, de rejeter le texte au seul profit de la représentation visuelle. Mieux, si l'on déplace le théâtre de Sade de la scène au livre (« *from stage to page* », p. 146), le texte prend une nouvelle dimension, le rapport de Sade à l'écriture pouvant sembler relever de l'obsession. Dans son analyse des *Antiquaires*, Thomas Wynn met même en lumière une autre forme de complicité entre le lecteur et le texte : la pièce comprend des jeux d'intertextualité et repose ainsi en partie sur le plaisir que trouve le spectateur, ou plutôt le lecteur, à reconnaître les allusions que comporte la pièce. En découle un paradoxe : la pièce, qui ridiculise le savoir pédantesque, n'est accessible qu'au lecteur qui possède assez d'érudition pour en goûter les effets.

Plaisir de la lecture, plutôt que plaisir de la vue : voilà qui peut paraître singulier dans le cas du théâtre. Aussi, Thomas Wynn consacre-t-il le dernier chapitre de son ouvrage, « A theatre of the sublime », à mettre au jour deux paradoxes qui se situent au cœur du théâtre de Sade: en premier, son utilisation du dispositif scénique et l'identification du spectateur avec la victime; en second, le brouillage des genres qui met en jeu la théâtralité même des pièces. C'est sous cet angle que le critique entend réinsérer le théâtre de Sade dans l'ensemble de son œuvre, son théâtre appartenant au champ de l'imaginaire – de la « chimère », pour reprendre un terme de Sade – plutôt qu'à celui du réalisme. Le théâtre de Sade fait en effet appel à l'imagination, à la solitude et au sublime. Puisqu'il tend à « tout montrer », ce qui est impossible sur scène, le théâtre de Sade ne peut se réaliser que dans l'imagination du lecteur. Dans ses pièces, non seulement Sade fournit-il au lecteur ce qu'il lui faut pour imaginer ce qu'il veut montrer, mais en plus, le texte crée les conditions susceptibles de provoquer des excès d'imagination chez le lecteur. En résulte le « sublime » sadien. Si la représentation théâtrale fond les individus en une masse plus ou moins homogène qui partage une expérience commune et qui vit au rythme des mêmes impressions, chez Sade, au contraire, le dispositif scénique nourrit l'imaginaire d'un lecteur-spectateur solitaire qui trouve ainsi les conditions idéales de réalisation d'un libertinage basé sur le pouvoir absolu de l'être. L'échec de Sade à faire monter ses pièces montre qu'elles

appartiennent bien au champ de la « *fantasy* » (p. 185) et que le « sublime » sadien, qui porte sur le désordre et sur les excès du libertinage, s'attaque aux valeurs et aux fondements de la société et de la civilisation. En cela, le théâtre de Sade s'inscrit bien dans l'ensemble de son œuvre.

Certes, cette thèse semble entrer en contradiction avec le désir de Sade de faire monter ses pièces, reconnaît Thomas Wynn. Il rappelle toutefois, à l'instar des critiques, que celui-ci cherchait sans doute alors une forme de reconnaissance sociale. Cela dit, la contradiction demeure: si l'appel à l'imagination délirante du lecteur-spectateur constitue le fond du théâtre de Sade, il est peu logique que celui-ci ait tenté de se réhabiliter en montant des pièces qui ne pouvaient qu'entretenir sa mauvaise réputation. Au demeurant, ce théâtre d'ombres, dans lequel le lecteur se fait régisseur et spectateur du spectacle qu'il invente dans sa tête, est-il bel et bien du théâtre? Le concept de théâtre est au cœur de l'analyse de Thomas Wynn, mais celui-ci n'a malheureusement pas senti le besoin de le définir. C'est pourquoi cette tentative de réhabilitation du théâtre de Sade n'est pas absolument convaincante.

Ce serait toutefois injuste de ne pas souligner les qualités de l'étude de Thomas Wynn. L'analyse, fondée sur des théories littéraires et psychanalytiques toujours clairement exposées, repose sur une érudition sans faille qui permet à l'auteur non seulement d'analyser avec intelligence l'œuvre théâtrale de Sade, d'en montrer tout l'intérêt et toute la richesse, mais aussi de situer son œuvre dans le contexte de son époque – partant, de souligner la dynamique de la création théâtrale au siècle des Lumières.

Pierre Berthiaume
Université d'Ottawa

Canadian Theatre Review (*CTR*), nos 125, 126, 127 et 128, 2006.

Modern Drama (*MD*), vol. XLIX, nos 1, 2 et 3, 2006.

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. 22, nos 1, 2 et 3, 2006.

Theatre Journal (*TJ*), vol. 58, nos 1 et 3, 2006.

Theatre Research International (*TRI*), vol. 31, nos 1, 2 et 3, 2006.

Theatre Survey (*TS*), vol. 47, nos 1 et 2, 2006.

Au cours des dernières décennies, l'émergence de la représentation en tant que sujet d'étude multidisciplinaire a permis un élargissement des frontières de la recherche théâtrale. En effet, un examen des articles publiés au cours des dernières années rend compte d'un intérêt toujours croissant pour ce champ d'investigation. Cette tendance était particulièrement prononcée en 2006, année de parution d'articles qui abordaient tour à tour le théâtre et la représentation, dans le but de combler le fossé entre le théâtre traditionnel dit « textocentrique » et celui orienté sur l'exploration de divers langages scéniques et de nouveaux moyens technologiques aujourd'hui offerts aux créateurs.

L'enquête menée sur les articles publiés l'an dernier révèle que l'affirmation de Peggy Phelan régit plus que jamais une partie importante de l'analyse du théâtre, ainsi que la pratique de certains artistes : « La représentation n'existe qu'au présent. Il est impossible de l'enregistrer, de la documenter ou de la faire participer à la diffusion des interprétations des représentations [...][puisque] cette dernière évoque le réel par la présence du corps animé [...][1] » (1993: 147-148). Cette affirmation semble servir de fil conducteur aux recherches publiées et définit les approches d'un grand nombre de chercheurs. En outre, l'identité socioculturelle demeure un thème dominant dans les articles recensés, tout comme la relation « interprète-spectateur » dans sa conception traditionnelle jusqu'aux combinaisons complexifiées par l'intégration de moyens technologiques. Enfin, la tension croissante entre la réinvention du passé et la notion de l'innovation au théâtre est explorée par un nombre important de chercheurs.

L'identité et le corps

La présente recension révèle un intérêt particulier porté aux liens entre les définitions identitaires et les changements sociétaux à l'œuvre au sein d'une communauté donnée. Les définitions des identités nationale, postcoloniale et postrévolutionnaire continuent de faire l'objet de nombreux articles. Toutefois, s'y greffe un changement dans l'étude de la représentation sur scène révélant l'importance accordée au corps comme objet physique par les théoriciens. Les études lues dévoilent, comme l'a déjà souligné Peggy Phelan, que la « grammaire corporelle[2] » (1993: 150) opère par métonymie. Les recherches abordent le mouvement

1. « *Performance's only life is in the present. Performances cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations [...] [because] performance implicates the real through the presence of the living body [...]* ».

2. « *grammar of the body* ».

physique et les gestes comme des vecteurs conditionnés par la culture et la société. L'exploration de l'identité sur scène passe donc forcément par l'utilisation du corps et par la création d'une tension entre le « Soi » et l'« Autre ».

Certains auteurs étudient les identités nationales et les identités individuelles dans une perspective communautaire. Par exemple, dans « State of a Nation » (*CTR*, vol. 25 : 5-8), Michael McKinnie examine la définition et le phénomène de la transmission de « notre identité [canadienne] unique[3] » (p. 5) au moyen d'une enquête sur la réception de *My Pyramids!* de Judith Thompson au Festival d'Édimbourg. Cette pièce donne un aperçu de l'économie politique canadienne et montre « la place ambiguë qu'occupe le théâtre canadien au sein de celle-ci[4] » (p. 6). Quant à Kanta Kochhar-Lindgren dans son article « Hearing across Theatres : Experimental, Disability, and Deaf Performance » publié dans le *Theatre Journal* (vol. 50, n° 3 : 417-436), cette chercheuse présente la façon dont les « environnements sonores[5] » (p. 147) qui gouvernent la société limitent notre compréhension globale de la « culture[6] » (p. 417). Son objet d'étude, le théâtre créé par les personnes malentendantes, lui permet de démontrer que le corps et le mouvement, véhicules primaires de l'expression, servent à « approfondir[7] » (p. 417) notre compréhension de la «culture[8]» (p. 417).

Dans « Stages of Disillusionment: Barthes, Brecht and the End of Théâtre Populaire » (*TRI*, vol. 31, n° 1 : 54-68), Donia Mounsef étudie l'identité double de l'acteur en tant que « soi interprétatif » et « signifiant symbolique[9]» (p. 54) ainsi que la tension entre le « théâtre des corps » et le « théâtre des signes[10] » (p. 64). Suk-Young Kim aborde un sujet similaire dans son article « From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang » (*TRI*, vol. 31, n° 1 : 37-53), mais dans une perspective nationaliste. Mei Lanfang était un maître acclamé en matière de personnages *dan* (féminins) dans l'opéra chinois traditionnel; Suk-Young Kim souligne le rôle déterminant que ce comédien a joué dans la définition de l'identité et de la culture nationales au début du XX[e] siècle. Pour résumer, on peut dire que le corps et le mode d'expression de l'acteur, ainsi que le rapport que le comédien entretient inconsciemment avec autrui, constituent un nouveau modèle d'exploration de l'identité performative de l'interprète.

Il n'en demeure pas moins que certains articles analysent toujours l'identité culturelle en se penchant surtout sur la dramaturgie; des études qui perçoivent le « mot comme

3. « *our [Canadian] unique identity* ».
4. « *Canadian theatre's ambiguous place within it* ».
5. « *sonic practices* ».
6. « *culture* ».
7. « *deepened* ».
8. « *culture* ».
9. « *performing self* » et « *sign symbol* ».
10. « *theatre of bodies* » et « *theatre of signs* ».
11. « *word as metaphor* ».

métaphore[11] » (Phelan, 1993 : 150). À titre d'exemple, dans « Stories from Under Occupation: Performing the Palestinian Experience » (*TJ*, vol. 58, n° 1 : 15-37), Hala Kh. Nassar décrit dans quelle mesure le conteur peut contribuer à redéfinir l'identité dans une société postcoloniale.

« Réception active », moteur du théâtre

Le rapport « interprète-spectateur » est un autre thème important abordé dans les articles lus. Deux tendances générales semblent se dessiner : la négociation des frontières ou limites de l'événement théâtral et l'analyse des réactions émotives du public. Dans « Utopia in Performance» (*TRI*, vol. 31, n° 3 : 163-173), Jill Dolan élabore une nouvelle théorie basée sur la notion de l'« intensité[12] » (p. 164) de l'échange entre interprètes et récepteurs. L'utopie est donc un lieu, un endroit habité par des individus qui cherchent à partager des expériences incarnées et passionnées (p. 164). Autrement dit, le théâtre est considéré comme un espace et un temps où les individus, créateurs ou récepteurs, peuvent communier; le « *communitas* » décrit par Victor Turner (1974).

En effet, de nombreux articles touchent à la réaction émotive des spectateurs, réaction conditionnée par leur culture d'origine. Les théories développées par Brecht, Artaud, Stanislavski et Tchekhov, ainsi que la notion de la catharsis d'Aristote et de la *rasa* indienne, sont actuellement remises en question. Dans « Cognitive Catharsis in The Caucasian Chalk Circle » (*MD*, vol. XLIX, n° 1 : 21-40), R. Darren Gobert se penche sur la « réinvention[13] » (p. 31) de la catharsis par Brecht. L'interprétation qu'il en a donnée lui a permis de travailler sur le lien avec les spectateurs en introduisant des interprètes « détachés » qui présentaient une réaction rationnelle plutôt qu'émotive, sur scène. En évacuant les émotions inhérentes à la psychologie, Brecht obligeait les spectateurs à prendre conscience de certaines questions sociopolitiques marquantes dans la société. Susan Bennett, de son côté, aborde l'évaluation du comportement des spectateurs dans « Theatre Audiences, Redux » (*TS*, vol. 47, n° 2 : 225-230) et conclut que d'autres recherches empiriques restent encore à faire.

On observe un autre thème de prédilection en 2006, celui du spectateur comme participant actif à la réception du théâtre. L'expérimentation avec le temps et l'espace ainsi qu'avec les divers moyens d'expression et la technologie est monnaie courante. De nombreux articles analysent les performances liées à un lieu précis (*site-specific performance*) ou les *happenings* ou numéros improvisés qui se déroulent à l'extérieur des théâtres traditionnels. Par exemple, la *Canadian Theatre Review* a publié un article au sujet de Bluemouth Inc., une compagnie torontoise qui présente ses créations uniquement dans des endroits trouvés (« *site specific theatre* ») et qui cherche à intégrer les spectateurs à la représentation en les déplaçant d'un endroit à l'autre ou en les

12. « *intensity* ».

13. « *reinvention* ».

positionnant de façon stratégique à l'intérieur de l'espace de la représentation.

L'utilisation accrue de nouvelles technologies au théâtre fait aussi l'objet de plusieurs études. Parmi elles, dans « Looking, Listening and Remembering: Ways to Walk New York after 9/11 » (*TJ*, vol. 58, n° 3 : 396-416), Marla Carlson analyse une variante de la représentation qui devient de plus en plus populaire : l'utilisation de cassettes audio sur lesquelles est enregistrée une série de descriptions que suivent les participants.

Le texte et la représentation

Enfin, plusieurs auteurs abordent un écart qu'ils considèrent croissant entre le texte et sa représentation, ainsi que la remise en question de la fonction traditionnelle de l'auteur au théâtre. L'éditorial d'Alan Ackerman (*MD*, vol. XLIX, n° 1 : 1-11) nous rappelle, que même si l'exploration de la tension productive entre le texte et la représentation est de plus en plus palpable, la parole demeurera une constante du théâtre. Pour sa part, Jon L. Erickson, dans l'article intitulé « The Ghost of the Literary in Recent Theories of Text and Performance » (*TS*, vol. 47, n° 2 : 245-251), se penche sur le glissement récent du texte littéraire au texte verbal, tout en nous rappelant que la *mimesis* d'Aristote passe par la « narrativité », qu'il y ait ou non texte écrit ou parlé. De plus, l'augmentation du recours à divers outils technologiques a pour conséquence une remise en question de la primauté du texte au théâtre. L'utilisation par les créateurs d'un scénario qui inclut à la fois le texte et les éléments complémentaires physiques, visuels et auditifs devient de plus en plus courante, comme le montre James Frieze dans « The Mess Behind the Veil: Assimilating Ping Chong » (*TRI*, vol. 31, n° 1 : 84-100). Comme le précise l'auteur, le travail de Ping Chong ébranle les « cadres génériques, méthodologiques et textuels employés dans l'étude des représentations théâtrales[14] » (p. 87). L'importance accordée par cet artiste aux éléments visuels résume sa démarche. Il juxtapose ces éléments aux composantes sonores et textuelles de la représentation. James Frieze explique également les raisons empêchant de documenter ce genre de production en se référant uniquement au texte dramaturgique.

Enfin, les chercheurs continuent à aborder l'histoire dans sa conception traditionnelle. L'année dernière, la revue *Modern Drama* (vol. XLIX, n° 3) a célébré le centenaire de la mort de Henrik Johan Ibsen en mettant l'accent sur la présentation de nouvelles façons de lire les pièces de ce dramaturge et de les mettre en scène dans la pratique contemporaine. *Theatre Survey* a marqué le 50e anniversaire de l'American Society of Theatre Research en réexaminant les champs d'enquête rattachés à la pratique contemporaine.

Traduction de Sarah Migneron revue par Joël Beddows

Devika Wasson
Université du Pays de Galles, Aberystwyth

14. « *generic, methodological and textual frameworks used in the study of theatrical performances* ».

Bibliographie

PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked*, New York, Routledge.

TURNER, Victor (1974), *Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca (New York), Cornell University Press.

RÉSUMÉ DES ARTICLES / ABSTRACTS
NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

Pierre Frantz, Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre, p. 19

Pour Sade, le théâtre est surtout une activité sociale, un moyen de se situer vis-à-vis du monde. Au contraire des écrivains tels que Diderot et Beaumarchais, Sade n'est pas un innovateur dramatique, mais s'il ne met pas en question les genres traditionnels et même récents, c'est afin de les manipuler, de *jouer* avec. Une analyse de deux pièces – *Le misanthrope par amour* et *Le capricieux* – permet de mieux comprendre le rapport de Sade avec la tradition théâtrale, et de voir comment cet auteur profite des règles et attentes dramatiques.

Theatre for Sade is above all a social activity, a means of positioning oneself in relation to the world. Unlike playwrights such as Diderot and Beaumarchais, Sade is no dramatic innovator, but if he does not question the traditional and even recent genres, he does so in order to manipulate them, to *play* with them. A close analysis of two plays – *Le misanthrope par amour* and *Le capricieux* – allows for a clearer understanding of Sade's relationship with his theatrical heritage, and to see how this author profits from dramatic rules and expectations.

Pierre Frantz, professeur à l'Université Paris IV, est spécialiste de la littérature française du XVIII^e siècle et d'histoire du théâtre. Auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle *(Presses universitaires de France, 1998),* Beaumarchais : Le barbier de Séville, Le mariage de Figaro et La mère coupable *(Atlande, 2004), et* Le siècle des théâtres *(Paris bibliothèques, 1999), il a aussi publié de nombreux articles sur le théâtre de l'époque des Lumières (Marivaux, Voltaire et Diderot) et sur le théâtre contemporain. Il a publié plusieurs éditions de textes de Mercier, Lesage, Beaumarchais, Chénier et Talma.*

Thomas Wynn, Un théâtre démesuré et l'individu selon Sade, p. 29

Le bâtiment théâtral se prête à l'interprétation, tout comme les pièces dramatiques qui y sont jouées. Tandis que la scène décrite dans les textes obscènes de Sade se caractérise par la proximité et l'intimité, celle que l'on trouve dans ses œuvres avouables est déterminée par la distance et l'excès. Sade investit tant dans la matérialité du théâtre – comme le témoigne un théâtre conçu par Sade lui-même et décrit dans sa correspondance – que ce bâtiment s'avère irréalisable. Ce n'est plus un lieu de satisfaction physique, mais de plaisirs imaginaires, et, comme dans les romans libertins, l'individu souverain se trouve dans un espace imaginaire, construit par lui-même, et où Dieu est absent.

The theatre building lends itself to interpretation as much as the plays performed therein. While the dramatic stage of Sade's obscene works is characterised by proximity and intimacy, that of his non-pornographic works is defined by scale and distance. Such is Sade's investment in the materiality of the theatre – as evidenced by a playhouse of his own design that is described in his correspondence – that the building is ultimately unrealisable. This is a place no longer of physical satisfaction, but of virtual pleasures, and as in the libertine novels, the sovereign individual finds himself in an imaginary space of his own construction from which God is absent.

Thomas Wynn est maître de conférences à l'Université d'Exeter (Royaume-Uni). Il a récemment publié Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism *(SVEC, 2007), une édition critique de la pièce expérimentale de C.-J.-F. Hénault,* François II, roi de France, *et plusieurs articles sur Voltaire, le théâtre des Lumières et le cinéma. Il travaille actuellement sur une étude sur « le théâtre dans un fauteuil » en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.*

Mladen Kozul, Fantasme théâtralisé et théâtre baroque, p. 40

De nombreux textes théâtraux et érotiques de Sade partagent une forme historiquement spécifique de la codification du fantasme. La structure dramatique et spéculaire de celui-ci se prête particulièrement bien au procédé de l'enchâssement caractéristique du théâtre baroque. L'emboîtement théâtral structure deux textes matriciels de Sade, *La ruse d'amour* et *Les 120 journées de Sodome*, qui donnent à la cruauté et à l'érotisme des formes proprement théâtrales. L'omniprésence de la mise en abîme du metteur en scène et de la scène qu'il organise dans les pièces et dans les romans indique que certains aspects de la théâtralité baroque fournissent la matrice de base de l'invention sadienne.

Numerous theatrical and erotic works by Sade share a historically specific form of the codification of fantasy. The dramatic and specular structure of this fantasy lends itself particularly well to the device of a play within a play, which is characteristic of baroque theatre. This type of theatrical "embedding" structures two central texts by Sade, *La ruse d'amour* and *Les 120 journées de Sodome*, which endow cruelty and eroticism with truly theatrical forms. The omnipresent "mise en abîme" of the director and the stage in both plays and novels, suggests that certain aspects of baroque theatricality provide the founding matrix of Sadean creativity.

Mladen Kozul, professeur de français à l'Université du Montana, à Missoula, et membre du Centre de recherche sur le roman du XVIII^e^ siècle (R18) de l'Université Catholique de Louvain (KU Leuven), en Belgique. En plus des nombreux articles sur l'interaction entre le roman du XVIII^e^ siècle et la philosophie, il a publié récemment Le corps dans le monde, récits et espaces sadiens *(Peeters, 2005) et* Discours antireligieux français du dix-huitième siècle, *en collaboration avec Patrick Graille (L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 2003). Il travaille en ce moment à un livre sur les relations entre la fiction et la religion au début de la France moderne.*

John Phillips, La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »?, p. 50

John Phillips examine la dramatisation de la prose dans nombre d'écrits de Sade. Les contes du marquis empruntent à la tragédie classique une fascination pour l'inceste, et au drame contemporain un excès de violence et de sexe, mais c'est surtout la valorisation de la voix qui est théâtrale. La voix domine dans les formes dramatiques que favorise Sade dans sa fiction, des dialogues aux tirades jusqu'aux scènes de reconnaissance. Basant son analyse sur une lecture de Rousseau et de Derrida, Phillips montre que la présence et la plénitude du discours parlé s'avèrent particulièrement instables chez Sade, qui cherche à recréer au moyen de l'écriture un sentiment de permanence qui lui échappe dans la langue parlée.

John Phillips examines the question of theatricality in a number of non-dramatic prose works by Sade. From classical tragedy, his tales borrow a fascination for incest and from contemporary drama an excess of violence and sex, but it is above all the privileging of voice that is theatrical. Voice dominates in the dramatic forms that Sade favours in his fiction, from dialogues to tirades and even recognition scenes. Basing his analysis on a close reading of Rousseau and Derrida, Phillips shows that the spoken word's presence and plenitude are ultimately very unstable in Sade's work, and that the author tries to recreate through writing the sense of permanence that escapes even the spoken word.

*John Phillips est professeur de littérature et culture françaises à l'Université métropolitaine de Londres. Sa recherche porte principalement sur les représentations littéraires et cinématographiques de l'érotisme et de la sexualité. Il a récemment dirigé l'*Encyclopedia of Erotic Literature *(Routledge, 2006) et il a aussi publié plusieurs livres, dont* Transgender on Screen *(Palgrave MacMillan, 2006),* How to Read Sade *(Granta Publications, 2005),* The Marquis de Sade: A Very Short Introduction *(Oxford University Press, 2005) et* Sade: The Libertine Novels *(Pluto Press, 2001).*

Caroline Garand, D'une scène à l'autre : Sade comme personnage, p. 63

Entre 1920 et 2007, plus de trente œuvres théâtrales jouées ou publiées mettent en scène le marquis de Sade en tant que personnage. Ces œuvres sont ici mises en relation les unes avec les autres afin de déterminer à quel point le genre théâtral, par opposition au genre romanesque apparemment plus libre, impose une ou des façons de faire dans la représentation de la figure historique du marquis.

Between 1920 and 2007, more than thirty plays have been performed and/or published with the marquis de Sade as a character. These plays are examined in relation to each others in order to determine to what degree theatre, as opposed to the seemingly more free novel, imposes one or several features in the representation of the historical figure of the marquis.

Caroline Garand est chargée de cours au programme de théâtre de l'Université Laval. Après un doctorat portant sur l'usage du monologue dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Ronfard, elle a complété deux stages postdoctoraux respectivement aux Universités d'Ottawa et d'Oxford. Son projet de recherche actuel concerne la constitution du mythe du marquis de Sade dans la création contemporaine. Elle est aussi responsable de la section Théâtre du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec *et son livre,* L'itinéraire concentrique de Jean-Pierre Ronfard, *paraîtra sous peu aux Éditions Nota bene.*

Jean-Marie Apostolidès, Ceci est mon corps ou *L'exécution du testament du marquis de Sade*, p. 83

Le 2 décembre 1959, à l'occasion du 145e anniversaire de la mort du marquis de Sade, l'artiste canadien Jean Benoît accomplit un cérémonial d'expiation au cours duquel il se marque symboliquement et physiquement au fer rouge du nom de Sade. Cet épisode se déroula à Paris, dans le cadre de la 8e Exposition internationale du surréalisme. À partir de cet épisode, nous analysons la place imaginaire que le marquis de Sade tient dans le mouvement surréaliste et la spécificité de la performance théâtrale accomplie par Jean Benoît.

On December 2, 1959, on the occasion of the 145th anniversary of the death of the Marquis de Sade, the Canadian artist Jean Benoît performed a ceremony of expiation, during which he branded himself both physically and symbolically with Sade's name. This occured in Paris, in the context of the 8th International Surrealist Exposition. As a result of this episode we analyze the imaginary place the Marquis de Sade had in the surrealist movement and the importance of Jean Benoît's theatrical performance.

Jean-Marie Apostolidès enseigne au département de théâtre de l'Université Stanford en Californie. Il est metteur en scène, auteur dramatique et essayiste. Parmi ses essais les plus connus, on trouve : Le roi-machine *(1981),* Les métamorphoses de Tintin *(1984),* Les tombeaux de Guy Debord *(1999) et* Héroïsme et victimisation *(2003).*

Hervé Guay, Sade et Espace Libre, p. 103

La création, en 1996, de *Matines. Sade au petit déjeuner* par le Nouveau Théâtre Expérimental répondait à plusieurs impératifs chers à la compagnie, qui aime explorer l'insolite et le provoquer. Ainsi, non seulement la production était-elle l'occasion de remettre en question le rapport acteurs/spectateurs en raison des lieux et heures de représentation, mais elle se voulait surtout l'affirmation d'un nouveau regard porté sur la vie et l'œuvre de Sade par l'art théâtral. Prise de position en partie contre le théâtre qui évacue de Sade toute dimension politique, *Matines* s'inscrivait aussi dans la lignée des œuvres du NTE remettant en question toute propagande révolutionnaire.

In 1996, the Nouveau Théâtre Expérimental produced *Matines. Sade au petit déjeuner*, a play in which it is possible to observe many of the topics dear to this company that seeks to explore the

unusual and the provocative. Thus, the production gave the creators the opportunity to attempt to redefine the relationship between actors and spectators by adopting an inhabitual time and space of performance. Above all, however, this play is the affirmation of a new vision of the life and work of the Marquis de Sade through theatre. In part a stand against the kind of theatre that evacuates the political dimension of Sade's writings, *Matines* is, for the NTE, part of a larger group of plays that examines revolutionary propaganda.

Journaliste culturel au quotidien montréalais Le Devoir *depuis 1989, Hervé Guay enseigne à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal. Il a supervisé* Franchir le mur des langues, *ouvrage bilingue issu du 20e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre qui a eu lieu à Montréal en 2001. Sa thèse de doctorat traite des discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française au tournant du XXe siècle et sera publiée sous peu aux Éditions Fides. Ses recherches actuelles portent, entre autres, sur la dramaturgie québécoise contemporaine.*

Enrico Frattaroli, *Sade : opus contra theatrum*, p. 121

Depuis 1999, date à laquelle il annonce son intention d'entamer un cycle de création ayant pour base les œuvres du marquis de Sade, Enrico Frattaroli a créé 5 spectacles formant un ensemble intitulé *Sade convivium*. Dans le document qu'il a préparé pour *L'Annuaire théâtral*, il explique la démarche artistique singulière par laquelle il utilise la matière sadienne tout en évitant de mettre en scène à la fois son théâtre et son œuvre romanesque.

Since 1999, the date he announced his intention to write a cycle of plays based on the works of the Marquis de Sade, Enrico Frattaroli has created five works in this ensemble that bears the title *The Sade convivium*. In the document he has prepared for *L'Annuaire théâtral*, he explains his unique approach whereby he uses the works of Sade as a creative material rather than attempting to produce the plays or the novels of the French author.

Se définissant comme un auteur libertin, Enrico Frattaroli est un artiste multidisciplinaire qui œuvre dans les domaines du théâtre, de la musique et des arts visuels. Son cycle de création sur Sade, intitulé Sade convivium, *s'est amorcé avec* Sade neroluce *en 2002 et vient de donner lieu, en avril 2007, à* Sade opus contra natura, *cinquième spectacle du projet. En marge de sa pratique artistique, l'artiste organise aussi des séminaires, notamment sur James Joyce.*

Sophie Létourneau, Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, p. 149

Cet article s'emploie à montrer comment *L'asile de la pureté* de Claude Gauvreau a été assimilé par Wajdi Mouawad puis rendu dans sa pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Ce passage d'un

texte à l'autre, d'une voix à l'autre et, surtout, d'une culture à l'autre, opère dans un « système digestif » qui était déjà inscrit dans la pièce première. Mouawad reprend de Gauvreau non seulement une thématique, mais une dramatique de l'oralité et de l'analité : dans les deux pièces, il s'agit de crier, de cracher, de renvoyer, de se vider du venin de la parole des autres. Ce drame a lieu à même la langue orale (gutturale) des deux dramaturges, une langue dont la facture buccale, gutturale ou tout simplement parlée en même temps que lyrique donne à lire une sémiotique de l'organique.

This article demonstrates how Claude Gauvreau's *L'asile de la pureté* has been assimilated by Wajdi Mouawad and reinterpreted in his play *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. This transition from a text to the other, from one voice to another, and, above all, from one culture to another, one functions according to a digestive system that structures the first play. Mouawad embraces not only the thematic ingredients of Gauvreau's play, but its drama of orality and anality: in both plays, the plot is about screaming, spitting and ejecting the venom of the other's words. This drama takes also place within the language, both spoken and lyrical, conveying a body semiotics.

Sophie Létourneau prépare actuellement un doctorat au Département des littératures françaises de l'Université de Montréal. Sa thèse porte sur la mélancolie de la littérature, de l'écriture et de la photographie chez Roland Barthes. Elle a aussi publié, en collaboration avec Wajdi Mouawad, un livre d'entretiens avec André Brassard, Je suis le méchant!, *ainsi qu'un récit,* Polaroïds.

Chantal Hébert, *La face cachée de la lune* ou la face cachée du sujet, p. 161

Cet article examine le quatrième spectacle solo de Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, d'un point de vue systémique et sur la base du paradigme de la complexité. En prenant appui entre autres sur la notion d'*interactions*, l'étude cherche à montrer comment Lepage parvient, d'une part, à représenter la figure composite du Sujet contemporain et, d'autre part, à lier le Soi et l'Autre, le passé et l'avenir, l'histoire et la mémoire, le temps et l'espace, l'universel et l'intime, autant de notions considérées comme antagonistes, dans un spectacle solo, qui, tout en étant ouvert sur le monde, invite le spectateur à un voyage intérieur.

This article examines Robert Lepage's fourth solo performance, *La face cachée de la lune*, using a systemic point of view and a paradigm of complexity. Referencing notions such as *interaction*, this study attempts to demonstrate how, on the one hand, Lepage comes to represent the composite figure of the contemporary subject and, on the other, how he links the Self and the Other, the past and the future, history and memory, time and space, the universel and the intimate, all notions considered antagonistic, in a solo performance that, while remaining open to the world, invites the spectator to embark upon an inward journey.

Professeure titulaire au Département des littératures de l'Université Laval, Chantal Hébert enseigne au programme d'études théâtrales. Elle est spécialiste du théâtre québécois et a consacré ses plus récentes recherches aux écritures dramatiques et scéniques contemporaines. Seule ou en collaboration, elle a publié plusieurs ouvrages et articles dont un grand nombre portent sur le théâtre de l'image et l'œuvre de Robert Lepage. Entre autres, elle a publié avec Irène Perelli-Contos La face cachée du théâtre de l'image *(Québec, Presses de l'Université Laval; Paris, L'Harmattan, 2001). Avec elle, elle a également codirigé le collectif* Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives *(Québec, Presses de l'Université Laval, 2004) ainsi que le collectif* Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme *(Québec, Nuit blanche éditeur, 1997). Chantal Hébert est aussi l'auteure de deux ouvrages consacrés au théâtre burlesque (1981, 1989), dont l'un lui a valu le prix Ann Saddlemeyer décerné, en 1990, par l'Association d'histoire du théâtre au Canada. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).*

Georges P. Pefanis, Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre, p. 174

L'histoire et l'analyse théorique constituent deux champs cognitifs distincts dans les études théâtrales, lesquels néanmoins sont sectionnés dans de nombreux cas. En rapport avec l'histoire du théâtre, nous pouvons distinguer deux positions logiques. Conformément à la première, l'histoire enregistre et offre la matière première de chaque pensée secondaire sur les événements théâtraux. Ce qui est contesté souvent est le caractère « objectif » de la matière historique. Conformément à la deuxième position, l'histoire du théâtre n'est pas un ensemble évident d'événements, puisqu'elle ne peut pas reproduire le passé, mais elle offre un texte infini qui interprète le passé. Chaque discours historique contient une philosophie de l'histoire partiellement développée et souvent sous-entendue. La combinaison de ces positions nous offre toute la dynamique du discours historique et ouvre le dialogue avec les théories du théâtre.

History and theoretical analysis constitute two separate cognitive fields within theatre studies. With regard to the history of theatre, we can distinguish two positions. According to the first, history records and provides the raw material for each secondary thought on the theatrical events. What is often disputed is the "objective" character of historical material. According to the second, the history of theatre is not an obvious accumulation of events, since it cannot reproduce the past. It provides, rather, an endless text that interprets the past. Each historical reason contains a partially developed and often implied philosophy of history. The combination of these two positions gives us all the dynamics of historical reason and opens a dialogue with the theories of theatre.

Georges P. Pefanis est lecteur d'études théâtrales à l'Université d'Athènes (Département d'études théâtrales). Spécialiste du drame grec moderne et contemporain ainsi que de la théorie du théâtre, il est l'éditeur de Paravasis *(Bulletin scientifique du Département d'études théâtrales de l'Université d'Athènes) et a publié plusieurs articles et livres (*Le théâtre et les symboles, *Athènes, 1999;* Trends in the Greek Theatre on the Expiration of the 20th Century, *International Theatre Institute, UNESCO, Athènes, 2001; et* Scènes de la théorie, *Athènes, 2007).*