



HAL
open science

Madame de Sade de Yukio Mishima, dans le théâtre classique français et japonais

Marc Perrin

► **To cite this version:**

Marc Perrin. Madame de Sade de Yukio Mishima, dans le théâtre classique français et japonais. Littératures. 2019. dumas-02942648

HAL Id: dumas-02942648

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02942648v1>

Submitted on 18 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Madame de Sade de Yukio Mishima,
dans le théâtre classique français et japonais

Marc PERRIN



Mémoire de Master de Lettres Modernes
2^{ème} année
Littératures et Cultures européennes
sous la direction de M^{me} A. Boulanger
Lille, Université de Lille
Année universitaire 2018-2019

Le théâtre japonais et le théâtre français ont tous deux une histoire ancienne qui trouve son origine dans des traditions religieuses. Leurs premières représentations remontent toutes deux à l'époque médiévale, bien que le théâtre français soit né en partie du syncrétisme de traditions antiques grecques et latines. L'histoire du théâtre japonais et français est jalonnée par un âge classique, durant lequel des codes et un répertoire sont établis. Le théâtre japonais voit ses formes classiques, le *nô*, le *bunraku* et le *kabuki*, se stabiliser autour des XIV^e et XVIII^e siècles, et de même pour le théâtre français classique lors du Grand Siècle au XVII^e, pour la tragédie et la comédie. Les deux théâtres ont des similitudes évidentes signalant leur parenté. René Sieffert dans son œuvre *Théâtre classique* (1997) rappelle ce fait fondamental¹ :

Les premiers voyageurs occidentaux qui découvrirent le *kabuki* usèrent tout naturellement pour le décrire, de termes familiers, comme « drame, opéra, ballet ». Ils avaient admiré la richesse des costumes, l'habileté de la mise en scène, le métier d'acteurs ; s'étaient étonnés, à peine, car il existait en Europe des précédents, de voir interpréter les rôles de femmes par des hommes ; avaient trouvé parfois ridicules les voix de fausset ou grotesques certains gestes dont la symbolique leur échappait ; mais en fait, ils ne se sentaient pas réellement déroutés par un spectacle dont rien ne leur était foncièrement étranger.

Naturellement, des différences d'importance existent également, tant aux niveaux des codes de jeux des acteurs qu'aux niveaux des enjeux des pièces, ce qui rendait par exemple le théâtre du *nô* quasiment inintelligible aux non-initiés. D'ailleurs, cela va paradoxalement cristalliser la curiosité des Européens pour ce théâtre. Toutefois, l'intérêt de l'Occident pour l'univers esthétique de l'archipel ne se développa réellement que durant la seconde moitié du XIX^e siècle, qui est marquée par l'ouverture forcée du pays. À partir de cette époque, la découverte de nouvelles formes et thèmes artistiques marque profondément la culture occidentale et donne lieu à un nouveau courant artistique, le « japonisme ». Ce courant imprègne toute la fin du XIX^e ainsi que le début du XX^e siècle et s'affirme tout particulièrement dans l'art pictural ; la série des *Nymphéas* de Claude Monnet a notamment bénéficié de cette influence. Les œuvres littéraires ne sont cependant pas en reste, puisqu'en 1904, le célèbre opéra italien *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini (inspiré du roman de 1888 de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*) se présente comme une tragédie japonaise. Ces œuvres, loin d'être des copies grossières, puisent dans l'esthétique nipponne une nouvelle source d'émotion et un nouvel imaginaire. Du côté japonais, l'ouverture et la confrontation au monde occidental sous l'ère Meiji va avant tout de pair avec une démarche politique de modernisation, qui pousse le pays à se réformer. Cela se manifeste dans le cadre du théâtre par le rejet des formes traditionnelles du *kabuki* et du *nô*, permettant ainsi la naissance tout d'abord du *shimpa* (« nouvelle école » par comparaison avec le *kabuki* « l'ancienne école »), puis du *shingeki* (« nouveau drame »), ce dernier s'inspirant du réalisme théâtral occidental à travers le travail de dramaturges tels qu'Ibsen ou Tchekhov. Dans les années 1960, le réalisme est à son tour délaissé au profit de l'*angura* (issu de l'anglais « *underground* ») qui marque l'avènement du théâtre expérimental d'avant-garde qui répond à d'autres exigences sociétales. Au milieu des différentes influences et mutations que connaît

¹ René Sieffert et Michael Wasserman, *Théâtre classique*, Paris, Publication Orientaliste de France, 1997, p. 7.

le théâtre japonais durant un siècle, certaines œuvres parviennent à s'affranchir des courants tout en se hissant au rang de monuments inclassables. L'une d'elles en particulier, *Madame de Sade* (titre original : *Sado kōshaku fujin*) de Yukio Mishima, est considérée comme un chef d'œuvre de la littérature japonaise moderne. Publiée en 1965, *Madame de Sade* est une pièce de théâtre s'intéressant à l'histoire de l'épouse du marquis de Sade et en particulier à la fidélité hors norme de cette dernière, qui la conduit pendant dix-huit ans à rester liée à un époux dont les actes répréhensibles jettent l'opprobre sur sa personne et sa maison. Des premières manifestations de l'immoralité de son époux à son passage en prison jusqu'à sa libération finale, la pièce suit l'évolution du regard porté par ses proches sur le marquis. Se déroulant en trois actes, débutant approximativement à l'été 1772, la pièce se clôt en avril 1790, en pleine Révolution française. L'intrigue de la pièce, bien qu'elle se focalise sur Renée de Sade elle-même, se construit en creux sur la personnalité de son époux, le marquis de Sade. Comme le souligne Mishima, parmi les six personnages tous féminins, trois sont historiques et trois sont imaginés à l'occasion de la pièce. L'auteur voulait construire une pièce sur Sade vu par les femmes². Si ce n'est pas forcément l'idée principale qui ressort à la première lecture de l'œuvre, il n'empêche pas que chacun des personnages a un rapport tout spécifique au marquis. Les trois femmes importantes de sa vie sont présentes dans la pièce ; sa belle-mère, la très influente Madame de Montreuil, sa femme Renée-Pélagie de Sade et enfin sa belle-sœur qu'il a aimée, Anne-Prospère de Launay. Afin de rédiger sa pièce, l'auteur a puisé ses références dans le travail de son ami Tatsuhiko Shibusawa, *Vie du Marquis de Sade*. D'après Michel Boissieu, cette œuvre n'est au mieux qu'une traduction, il parle même « d'un plagiat³ », de l'œuvre de Gilbert Lely, *Vie du Marquis de Sade* (1952). Les personnages historiques que dépeint Lely dans la *Vie du Marquis de Sade* trouve en effet un écho saisissant à travers les protagonistes de la pièce. Par exemple, Mishima dépeint Madame de Montreuil dans un rôle maternel qui semble correspondre à l'attitude qu'elle avait vis-à-vis du marquis, ou du moins de ce que la correspondance prélevée par Lely laisse voir de sa personnalité. Garante des notions de morale et d'honneur, elle est autoritaire mais aimante, ce qu'implique son rôle de mère. Elle se confronte aux choix du marquis qui lui échappe, mais également à ceux de sa fille qu'elle cherche désespérément à contrôler et à ramener dans le droit chemin. La marquise de Sade a un rôle plus ambigu vis-à-vis du marquis. Elle est amoureuse et admirative de ce dernier, mais il ne la traite néanmoins guère comme son amante. Renée de Sade est un personnage ambivalent, car elle semble vouloir dépasser sa condition d'épouse tout en étant toujours renvoyée par son mari à ce rôle qu'elle tient auprès de lui. D'ailleurs, les dernières années de sa vie, où seule et vieillie elle coud en attendant patiemment son époux, la rapprochent de la Pénélope du mythe grecque, incarnation de l'épouse vertueuse mais esseulée. Le personnage de Renée est construit en parallèle d'Anne, sa

² Yukio Mishima, « Postface », *Madame de Sade*, Paris, Gallimard, 1990, p. 131.

³ Michel de Boissieu, « Mandiargues traduit Mishima », CORE (connecting repositories), mis en ligne en 2013, URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/12551098.pdf>, 30/08/2019, p. 21.

jeune sœur. En effet, cette dernière est pensée dans la pièce comme un personnage s'opposant à la marquise. Il s'agit donc d'une femme très pragmatique et ironique, qui a le sens de la survie, ce que Madame de Saint-Fond compare⁴ à ses « belles ailes » ou sa capacité à s'échapper de situations pénibles et qui est plus tard justifié, lorsqu'Anne s'expatrie avec son époux en Italie. Elle s'oppose ainsi à la combattive certes, mais désespérément poétique Renée. D'après Lely, le marquis fut amoureux d'Anne et elle obtient bel et bien dans la pièce le rôle de la maîtresse. Elle ne suscite en revanche aucune passion chez le marquis. Mishima n'insiste pas sur cette relation, au point qu'elle semble presque survolée. Si elle fait scandale effectivement dans la pièce, on a le sentiment qu'on passe finalement assez rapidement sur cette liaison, qui émeut certes Madame de Montreuil, mais pas Madame de Sade qui avait même orchestré leur relation. En réalité, les enjeux de la cohérence de la pièce ont sans doute été déterminants dans ce choix. Alors que son *alter ego* historique décède très tôt, le retour d'Anne au dernier acte de la pièce était nécessaire pour offrir un contre-modèle au choix de vie de Renée, à l'enfermement de celle-ci piégée dans ses rêves et ses souvenirs, quand sa sœur va résolument de l'avant. Il aurait été ainsi incohérent, d'un point de vue scénique, de lui faire vivre une véritable passion avec le marquis, puis de la faire complètement s'y désintéresser lors de son retour. C'est pour cette raison que la relation entre Anne et Donatien dans la pièce est décrite comme intense, mais terre à terre, ce qui détermine sa brièveté. Les trois autres femmes de la pièce sont des personnages inventés par Mishima, à savoir : la domestique Charlotte, Madame de Saint-Fond et Madame de Simiane, qui ont des rôles plus schématiques. Elles permettent de dynamiser l'intrigue et de donner un sens plus évident aux dilemmes des personnages, puisqu'elles ont des comportements plus stéréotypés que les personnages historiques. Charlotte est un personnage qui n'a, en apparence, guère d'intérêt autre que d'offrir, d'après Mishima, « les façons populaires », ainsi que le langage et la vision de ce dernier à l'occasion, notamment lorsque son comportement change pendant la Révolution, rappelant aux nobles dames qui l'entourent que leur monde évolue. Madame de Simiane et Madame de Saint-Fond ont cela de particulier qu'elles n'ont pas tout à fait été créées *ex-nihilo*. Le marquis côtoyait bien un Monsieur de Saint-Fond (c'est d'ailleurs un des personnages du roman *Juliette*) et la famille de Simiane est apparentée aux Sade⁵. Ces deux femmes font pendant à Sade, Madame de Simiane étant toutefois symétriquement opposée aux deux autres. Saint-Fond est complémentaire au marquis, car si elle est tout comme lui une débauchée notoire, elle semble davantage masochiste que sadique. Dans l'analyse de Lely, ces deux comportements sont liés⁶ :

Il importe, avant de s'engager dans une esquisse du sadisme, de bien préciser que cette psychonévrose, en vertu de l'ambivalence des instincts, sans cesse vérifiée par la psychanalyse, ne se manifeste jamais chez un même individu qu'accompagnée de son contraire inséparable, le masochisme.

⁴ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 73 : « Vous n'êtes pas insensible, et vous disposez de belles ailes que vous déployez à votre volonté et repliez de même. Elles vous permettront de vous tirer toujours d'affaire ».

⁵ Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade*, Paris, J-J. Pauvert aux Editions Garnier frères, 1982, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

Cependant, c'est Madame de Saint-Fond elle-même qui établit leur relation ainsi⁷ : « Je voulais simplement vous faire entendre que j'étais parvenue, quoique dans un sens opposé, au même degré d'exaltation que Donatien. C'est en regardant qu'il s'exalte, lui, et moi c'est en étant regardée [...] ». En reprenant l'exhibition et le voyeurisme comme système de référence, elle se présente véritablement comme un miroir du marquis, à la fois différente et identique. Elle ira jusqu'à dire que Sade et elle ne font qu'un. Madame de Simiane, quant à elle, se pose comme le contraire complet du marquis. Son personnage prône le respect et la crainte du sacré, quand l'existence même du marquis est de le profaner. Toutes ces différentes attitudes incompatibles créent une atmosphère toxique, où derrière des relations assez froides, suinte la sensualité : on peut ainsi voir le trouble habiter malgré elle Madame de Simiane lorsque Saint-Fond lui conte la mésaventure marseillaise. Ces cinq personnages et Renée elle-même permettent grâce à leurs différentes personnalités d'interroger sous plusieurs angles la question de la fidélité de la marquise, fil conducteur de la pièce. En effet, Mishima affirme avoir eu le sentiment que⁸ « [...] quelque chose de fort vrai en même temps que fort peu intelligible paraissait derrière l'énigme [...] ». S'il y a bien quelque chose de l'ordre de l'énigme à résoudre dans la fidélité de cette femme à l'égard d'un époux que d'aucuns qualifieraient de monstrueux, on s'aperçoit également que Mishima fait passer en filigrane un second mystère : cette sensation que se cache derrière cette fidélité « quelque chose de fort vrai en même temps que fort peu intelligible ». Par conséquent, la réponse à cette fidélité n'est pas l'enjeu principal de cette histoire. La solution à cette énigme est d'ailleurs apportée assez tôt dans l'intrigue. Elle demeure toutefois corrélée à ce sentiment, cette « chose fort vraie » et « fort peu intelligible » dont parle l'auteur, et qui est peut-être si impénétrable en raison d'un éloignement culturel entre l'auteur et les motivations des personnages qu'il écrit ; après tout Mishima lui-même reconnaît la singularité qu'il y a à ce qu'un Japonais écrive au sujet d'un « argument français⁹ ». Alors, comment Mishima, en associant ses deux influences théâtrales, occidentales et japonaises, essaie-t-il dans *Madame de Sade* de mettre en scène cette impression si insaisissable ?

L'interrogation de la relation de Mishima et de Sade à la cruauté, au sadisme, est au cœur de leur possible concordance dans leur vision du sacrilège et permet par extension de comprendre la personnalité du marquis. En effet, c'est pour défendre la nature profonde de son époux et motivée par ses opinions tolérantes, que Renée de Sade bravera la censure que lui impose la société dans laquelle elle vit. Jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'en réalité son existence n'est qu'une expérience littéraire sadique du marquis ; par ailleurs, cette prise de conscience de la marquise sur sa véritable situation est une mise en abyme des propres objectifs de Mishima pour la pièce.

⁷ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 68.

⁸ *Ibid.*, « Postface », p. 131.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

I. – La convergence de Sade et Mishima

Dans *Madame de Sade*, le marquis est un personnage qui fait l'objet d'innombrables fantasmes de la part de ses proches. Tantôt un monstre, tantôt une figure enfantine : les protagonistes évoquent souvent dans la pièce la nature ambiguë de Donatien de Sade, mais parviennent-ils vraiment à le cerner ? Pour ce qui est de Mishima, sa proximité esthétique avec le marquis est sans doute ce qui a suscité son intérêt. Néanmoins, on constate que les thèmes qu'ils abordent tous les deux, notamment le lien intrinsèque entre la cruauté et l'érotisme, sont traités de manières irréconciliables dans les théâtres japonais et français en raison de différences fondamentales de leur appréhension de ces concepts. La pièce, créée sur un modèle occidental, intègre à travers l'évocation du marquis le sublime du sacrilège propre au théâtre japonais. Se faisant, elle devient alors une subversion du modèle occidental, faisant écho par ailleurs à l'atmosphère révolutionnaire de la fin de la pièce.

I.1. – Une esthétique commune

L'érotisme et en particulier sa déclinaison japonaise, est une notion capitale à saisir pour comprendre *Madame de Sade*. Sur l'archipel, il est le symptôme d'un véritable art de vivre et d'une façon unique d'appréhender le sexe et le monde. Georges Bataille dans *L'Histoire de l'érotisme* pense l'érotisme comme une intellectualisation de la sexualité, qui est tout ce qui excède la sexualité animale. La psyché humaine est également partagée et sépare, grâce la pensée rationnelle, des univers de pensée qui ne pourraient pas fonctionner ensemble, par exemple l'érotisme et la vie familiale. Il s'agit de deux mondes qui s'ignorent, créant entre eux une imperméabilité. Mais il semble que Bataille fasse reposer l'imperméabilité de ces mondes mentaux sur une certaine stabilité des situations qui sollicitent tel ou tel univers mental. Or, qu'advierait-il si cette stabilité venait à manquer ? Bataille prend l'exemple de l'homme qui fait sauter sur ses genoux ses enfants et ce même homme qui massacre à la guerre : cela n'est valable que si la guerre et la cellule familiale sont deux situations bien séparées et nullement susceptibles de se mêler l'une à l'autre. Ainsi donc, que se passerait-il si le sentiment d'incertitude qui est celui de la guerre, et qui exacerbe toutes les pulsions, était répandu dans chaque moment de la vie ? Pour comprendre à quel point l'érotisme peut être prégnant sur l'archipel japonais, il faut comprendre l'insécurité dans laquelle vit ce peuple. Et de fait, tout comme le concept de *mono no aware*, l'équivalent de l'esthétisme, l'érotisme nippon procède d'un sentiment de fragilité et d'inconsistance du monde. Agnès Giard, auteur de *L'Imaginaire érotique du Japon* (2006) explique ce phénomène par trois raisons¹⁰ : « Au Japon, tout flotte. C'est une obsession. Le sol se dérobe en permanence sous les pas, agité par plus de mille

¹⁰ Agnès Giard, *L'imaginaire érotique du Japon*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 60, (désormais *L'imaginaire érotique*).

tremblements de terre annuels, dont la plupart se sentent à peine... Atlantide à la dérive en attente de sa submersion, l'archipel nippon tangué sur sa ligne de faille ». Dans un monde inconstant, flottant donc, la sensation de précarité est exacerbée. D'autant plus qu'Agnès Giard rapproche cette impression d'incertitude physique à l'incertitude morale en la liant avec la tradition bouddhiste du pays qui amplifie ce sentiment¹¹. « L'identité des êtres ? Un mirage. Le réel ? Une succession d'impressions floues immatérielles, à la frontière des songes et du virtuel ». Enfin, à ces prédispositions s'ajoute une des différences fondamentales du Japon avec l'Occident dans son rapport au sexe : le christianisme. L'archipel nippon a de fait longtemps été épargné par cette religion ; aussi, il s'avère que n'ayant pas été fondamentalement associé à un péché¹² « La sexualité ne fait globalement pas au Japon l'objet d'interdiction ou de culpabilisation d'ordre religieux. Elle est au contraire, dans la tradition campagnarde, fortement associée à la fécondité de la terre ». Loin de l'image culpabilisatrice de la pomme de la tentation et de la faute d'Ève, l'imaginaire sexuel japonais trouve ses racines dans les mythes païens de l'archipel. Ainsi, dans les récits fondateurs – bien avant l'arrivée du bouddhisme qui offre une voie vers le salut – la mort était la seule véritable impureté. En effet, dans les mythes, le dieu Izanagi et sa compagne Izanami conçurent le Japon et les autres divinités lors de leurs ébats sexuels et des accouchements successifs de la déesse. Cette dernière mourut néanmoins lors de l'enfantement du dieu du feu. Attristé, Inazagi partit donc chercher son épouse dans le monde des morts (*Yomi-no-Kumi*). Mais dans la pénombre des lieux, lorsqu'il voulut voir sa femme, il alluma une torche et fut horrifié par la vue du cadavre en putréfaction de celle-ci. Il s'enfuit et la répudia. Pour se venger, Izanami jura de tuer mille personnes chaque jour. Et Izanagi, en retour, promit d'en faire naître mille cinq cent, créant par là-même le cycle de la vie. Dans ces conditions, selon Giard, l'aspect irrémédiable et humiliant de la mort a permis par contraste à l'acte sexuel de devenir sacré, car perçu comme le seul moyen de lutter contre la mort, qui demeure du domaine du sacrilège. La destruction de l'objet du désir est donc bel et bien une limite et dans le même temps, elle n'est refrénée par rien d'autre. En l'absence de péché de chair, de dimension fautive du sexe¹³, l'érotisme a en effet pu parallèlement se développer de manière sauvage et anarchique, sans quasiment qu'aucune force d'ordre morale ne s'y oppose. L'érotisme japonais s'exprime donc en particulier dans le sadomasochisme. Le but ultime est l'humiliation, la désacralisation de l'individu, voire son annihilation, puisque l'apogée (virtuelle ; naturellement, tout cela demeure de l'ordre de la suggestion) de ce fantasme conduit irrémédiablement à la mort. La femme se faisant *seppuku* y est très révélateur, puisque dans une société où le contrôle de soi est primordial, voir le visage de la victime trahir la douleur est considéré comme un accomplissement. La femme trahit une émotion véritable dans la souffrance, plus difficile à imiter que la jouissance, son intériorité au sens propre se révélant, en même temps

¹¹ A. Giard, *L'imaginaire érotique*, p. 60.

¹² *Ibid.*, p. 46.

¹³ *Ibid.*, p. 84.

que s'échappe le flot de ses entrailles et de son sang. En réponse à toute cette violence, Agnès Giard explique¹⁴ : « On sacrifie ce que l'on aime au Japon. Parce qu'il y a dans le sacrilège une forme de transgression érotique, libératrice ». La nature sacrée de l'objet du désir et sa profanation sont donc intimement liées et dans une dimension qui remet en question la notion de perversion.

Pourtant, les objets du désir et le mode de consommation du sadisme et de l'érotisme nippon sont somme toute les mêmes. Le sadisme consiste également à imposer sa puissance et à jouir de la souffrance d'autrui. La volonté de détruire l'autre s'illustre chez Sade dans la relation qu'il entretient avec Anne, en particulier la première nuit où tous les deux consomment le lien qui les unit, qui est censée, dans l'imaginaire sadien, relever de tous les sacrilèges, donc de tous les plaisirs. Anne est jeune, belle, vierge ; elle est également chanoinesse, il y a donc successivement une destruction de sa chasteté et une transgression du religieux. Anne est de surcroît la « sœur » du marquis, puisque sous l'Ancien Régime on ne distingue pas les liens biologiques et familiaux des liens légaux instaurés par le mariage, ce qui ajoute une dimension incestueuse à la relation. Malgré ces similitudes, le sadisme peut être perçu et stigmatisé comme un acte de dépravation en Occident. À l'inverse, il n'est pas question de dire qu'en raison de la proximité du sadisme et de l'érotisme japonais, ce dernier et *in fine* la culture japonaise seraient ontologiquement ultra-violents ou hypersexuels, puisqu'il y a une relativité culturelle à adopter dans l'analyse de ces deux sexualités. Dans le cas du Japon néanmoins, cela permet d'expliquer la proximité de la violence dans son érotisme, qui lui-même afflue plus aisément dans l'art. En effet, si la culture japonaise fait la part belle à la cruauté et à l'érotisme, alors ces éléments apparaissent également dans ses productions culturelles. Ainsi, sans réduire la personnalité de Mishima, compte tenu de la culture traditionnelle japonaise de laquelle il se fait l'ambassadeur, on peut tout de même facilement deviner ce que les motifs récurrents dans l'œuvre de Sade ont pu évoquer ou réveiller dans son imaginaire. Un point de contact s'effectue alors entre l'univers de Sade et celui de Mishima ; ce dernier étant dépositaire de la culture nipponne dont la nature destructrice du désir et la cruauté s'expriment déjà sous d'autres formes artistiques¹⁵, mais également et surtout, dans le théâtre *kabuki*.

I.2. – La transgression au théâtre

Les scènes macabres ou licencieuses sont effectivement légion au *kabuki*. Les scènes suggestives sont intimement liées à la naissance même du théâtre *kabuki*. Le genre naît au début du XVII^e siècle, créé par Okuni, une femme qui interprète les premiers spectacles de *kabuki*. Ces derniers comportent des scènes de bain ou de sortie de maison close à caractère ouvertement érotique. Le succès de ces pièces alla croissant, et d'autres troupes féminines de théâtre se créèrent ;

¹⁴ A. Giard, *L'imaginaire érotique*, p. 117.

¹⁵ Notamment les estampes, dont une série est tout particulièrement recherchée par les collectionneurs : « Vingt-huit meurtres fameux » (1885) par Tsukioka Yoshitoki.

mais se développait également en parallèle un réseau de prostitution, le spectacle étant une excuse pour des revues érotiques. Deux décennies après, en 1629, on interdit aux femmes de monter sur scène. Le *kabuki* ne perdit toutefois pas sa dimension érotique, puisque les adolescents engagés pour tenir les rôles féminins provoquèrent la création d'un nouveau réseau de prostitution. L'interdiction aux adolescents de se produire en 1642 mit un terme à la pratique et permit de développer le jeu des acteurs, bien que le *kabuki* ait été marqué à jamais par cette dimension sensuelle. De même que les expériences voluptueuses, les spectacles horribles sont également très appréciés des spectateurs, en particulier certains motifs récurrents, tels que les examens de têtes coupées ou les suicides. Sieffert témoigne de ce goût pour l'horreur¹⁶ :

Il y a au *kabuki*, pour reprendre l'expression de Y. Hattori, une « esthétique de la cruauté » qui s'extériorisera au début du dix-neuvième siècle dans les drames « horribles » de Tsuruya Nanboku, mais s'affirme déjà de façon plus « classique » dans les pièces héritées au dix-huitième siècle du théâtre de poupées. Et dans la salle d'ordinaire turbulente, il n'est que d'apprécier le silence qui se fait soudain lorsque s'exécutent les pantomimes cruelles de la mort que l'on donne, que l'on atteste ou que l'on s'inflige (et nous pensons ici notamment à l'interminable suicide du seigneur innocent, à l'acte IV du *Trésor des vassaux fidèles*), pour évaluer le pouvoir de séduction qu'elles continuent d'exercer sur les spectateurs d'aujourd'hui.

On ressent effectivement dans le contraste entre le bruit et le « silence » soudain, qui exacerbe l'acte du suicide, une certaine fascination pour la représentation de la mort. Un attrait qui paraît incroyable, tant c'est un phénomène de répulsion qui est exprimée en France, dans la moitié du XVII^e par les tenants de la régularité, vis-à-vis de l'acte de mort théâtrale, qui doit proprement terrifier le spectateur, et provoquer chez lui la *catharsis* dans la tradition classique. Non pas que toute la société japonaise approuvait ce type de spectacle : cette décomplexion sexuelle et horrifique est avant tout propre au caractère de la culture japonaise populaire et elle a trouvé historiquement dans le gouvernement nippon un opposant farouche. Concernant le *kabuki*, il y eut tout d'abord sous le shogunat Tokugawa (1603-1868) de multiples tentatives d'empêcher les débordements aux abords des théâtres. En effet, les disputes pour les faveurs d'un acteur ou d'une actrice suscitaient des duels entre les spectateurs. Pour lutter contre ces agitations, on interdit donc aux femmes, puis aux adolescents de se produire. Mais il était seulement question ici de lutter contre les troubles de l'ordre public ; les tentatives de répression les plus édifiantes contre cet aspect de la société japonaise furent provoquées directement par leur rapport avec l'Occident. Après l'ouverture forcée du pays en 1854, l'objectif immédiat du gouvernement japonais fut d'obtenir l'annulation des « traités inégaux » signés en faveur des puissances occidentales, en leur démontrant que le Japon était un pays civilisé. Cela nécessita une série de mesures propres à faire réviser aux étrangers leur vision du pays : abolition de cultes jugés irrationnels, pondération de fêtes populaires trop extravagantes, etc. L'une des décisions les plus notables fut l'interdiction de la nudité en public. La vision du corps nu, choquante pour les étrangers présents sur place, était alors courante au Japon et par là même désexualisée. Elle était alors synonyme de labeur, de basses classes sociales, de

¹⁶ R. Sieffert, M. Wasserman, *Théâtre classique*, p. 158.

paysans travaillant dans les champs. Cependant, après que le gouvernement ait exigé que le peuple ne montre plus ni le torse, ni les cuisses en public, les normes de pudeur s'inversèrent et la concupiscence s'invita dans la contemplation de la nudité, considérée jusque-là avec froideur. Ironiquement, le regard puritain des Occidentaux a donc obligé un peuple qui ne sexualisait pas la nudité (et donc plus proche d'Adam et Ève de ce point de vue) à se culpabiliser. Ces mesures mettront néanmoins plusieurs décennies à se démocratiser, et ne deviendront communes qu'après la Seconde Guerre mondiale. Le point d'orgue de cette dichotomie, entre une culture populaire embarrassante et une volonté d'apparaître plus lisse aux yeux de la communauté internationale, atteint son sommet, lorsque s'ouvre le 7 avril 1960 le « procès Sade », qui incrimine Tatsuhiko Shibusawa (l'auteur de *Vie du marquis de Sade* inspiré par Lely) pour sa traduction de l'*Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* (1800), dont le travail fut jugé « obscène ». Le procès interrogeait en particulier une notion assez floue, à savoir la honte « normale » à ressentir face à des écrits du genre. Pendant neuf ans, la procédure suscita beaucoup de débats dans les milieux intellectuels japonais. Le procès était d'autant plus symbolique qu'à travers le sadisme, il opposait une certaine vision de la culture et de la tradition, à la volonté qu'avaient les élites gouvernementales du Japon de faire taire cette culture, dans le but de « complaire à la morale du parti au pouvoir et de ses maîtres américains – de montrer que le Japon avait renoncé à la cruauté, qu'il était une " démocratie exemplaire¹⁷ " ». Ce procès permit, avec une œuvre qui prône la subversion, de renouer avec un passé en partie rejeté, dont François Lachaud atteste que « pour le despotisme " mou " qu'entraperçurent les premiers visiteurs étrangers à la fin de l'époque Edo (1603-1849), le procès des œuvres de Sade aurait semblé une incongruité¹⁸ ». Il aurait alors été impensable de stigmatiser ce qu'il désigne comme étant¹⁹ :

Une culture populaire qui se nourrissait avec un plaisir sans mélange de faits divers sanglants, de violences et de vendettas, de meurtres, de viols, d'exécutions aussi bien à la scène du *kabuki*, que dans les livres illustrés et les estampes (ces figures imposées aujourd'hui encore dans les mangas, les films de gangsters et d'horreur où le « sadisme » est omniprésent).

Le *kabuki* est donc l'héritier d'une longue et ancienne tradition artistique qui célèbre et explore sans culpabilisation ce qui paraît être, aux yeux des Occidentaux, des zones noires de l'âme humaine. Les tentatives de répression sont en partie des échecs, car elles n'ont guère de force morale autre que celle de respecter la loi et les éléments de culpabilisation sont extérieurs, et donc étrangers, à ce qui a permis le fleurissement de cette culture. On pourrait affirmer avec justesse que l'Occident n'est pourtant pas en reste dans le registre de l'exploration des passions humaines, en particulier dans le registre théâtral tragique. Mais là encore, l'approche théâtrale du *kabuki* et de la tragédie classique les dissocie fondamentalement dans leur mise en scène de la transgression.

Naturellement, en Occident le tableau est en réalité plus nuancé que ne le laisse supposer le

¹⁷ François Lachaud, « Sade : d'un procès l'autre », *Le Portique*, mis en ligne en 2016, URL : <https://journals.openedition.org/leportique/2799>, consulté le 30/08/2019, paragraphe 13.

¹⁸ *Ibid.*, paragraphe 1.

¹⁹ *Ibid.*

puritanisme qui s'exprime au Japon au XIX^e siècle ou dans l'après-guerre. En effet, en Europe au XVI^e siècle, des spectacles assez violents émergent, notamment en Angleterre avec les drames shakespeariens ou en France avec le théâtre baroque. Mais, en France, le désamour des spectateurs sonna le glas de la complaisance vis-à-vis de la mise en scène des exactions, imposant en réaction le théâtre classique au milieu du XVII^e siècle. Ainsi, en principe, des règles strictes de bienséance s'appliquent de manière exemplaire dans le théâtre français classique. Jean-François Ducis, dramaturge du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, analyse cette différence de représentation lorsqu'il reprend précisément une pièce de Shakespeare, *Othello* (1792). Dans son avertissement sur sa pièce, Ducis s'attarde un instant sur les éléments dont il sait qu'ils auraient été clivant auprès de son public, comme le choix de changer la couleur du personnage, le déplacement d'une intrigue amoureuse secondaire et enfin sur le dénouement²⁰ :

J'ai maintenant à parler de mon dénouement. Jamais impression ne fut plus terrible. Toute l'assemblée se leva à la fois, et ne poussa qu'un cri. Plusieurs femmes s'évanouirent. On eût dit que le poignard dont Othello venoit de frapper son amante, étoit entré dans tous les cœurs. Mais aux applaudissements que l'on continuoit de donner à l'ouvrage, se mêloient des improbations, des murmures et même une espèce de soulèvement.

La réaction du public que dépeint Ducis n'est pas surprenante. Le principe de vraisemblance, inspiré par la *Poétique* d'Aristote, impose au théâtre classique de ne pas montrer sur scène la violence et *a fortiori* le meurtre. Ici, bien que Ducis affirme respecter le goût du public français et s'employer effectivement à le ménager, il disposait tout de même d'autres moyens moins provoquants de tuer Hédémone. Sa démarche s'apparente donc à la volonté de faire bouger la ligne de tolérance de son public. Il n'est pas le premier : soixante ans auparavant, dans *Zaïre* (1732), sur un thème quelque peu similaire, Voltaire faisait poignarder Zaïre par Orosmane devant le public ; mais le dramaturge prenait ses précautions, puisque la jeune femme ne mourait finalement qu'hors scène et l'auteur évitait ainsi les foudres du public grâce aux didascalies²¹ : « Orosmane, *courant à Zaïre* / C'est moi que tu trahis ; tombe à mes pieds parjure ! / Zaïre, *tombant dans la coulisse* / Je meurs, ô mon Dieu ! ». Dans son adaptation d'*Othello*, Ducis est bien plus direct, puisqu'Hédémone meurt sur scène. Même si les mœurs évoluent, on ne s'étonne tout de même guère que le public réagisse avec vigueur et manifeste une sorte de mécontentement face à ce qui lui est montré. Pourtant, Ducis lui aussi essaie de désamorcer la violence de la réaction de son public. Il ne l'écrit pas explicitement dans son avertissement, mais à l'évidence, à ses yeux, le caractère propre et net du coup de poignard est un moyen franc de tuer, ce qui rend la mise en scène de son meurtre préférable et plus visible à la scène shakespearienne initiale. En comparaison, les débâtements et soubresauts de plus en plus désespérés de Desdémone, étouffée par l'oreiller que lui maintient Othello sur le visage, auraient naturellement paru insoutenable au public français, en plus d'être infâme. Ce que fait Ducis

²⁰ Jean-François Ducis, « Avertissement », *Othello, ou le More à Venise*, [Gallica], mis en ligne en 2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k482604/f8.image>, 30/08/2019, p. vi-vii.

²¹ Voltaire, *Zaïre ; Le fanatisme ou Mahomet le prophète ; Nanine ou L'homme sans préjugé ; Le café ou L'Écossaise*, dir. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2019, p. 127.

finalement, n'est rien de moins que de s'adapter à son public. Il lui rend la pièce tolérable, quitte à la normaliser, au nom de la bienséance. Ce principe, quoique souvent débattu et contesté même en pleine période classique, est pourtant un procédé auxquels dramaturges et spectateurs tiennent. Le refus d'ensanglanter la scène est ancien ; il peut sembler paradoxal, car les tragédies antiques avaient leur lot d'incestes, de parricides et de sacrifices humains. Ainsi l'horreur, quoiqu'elle soit grandement expurgée des œuvres ultérieures, demeure un élément fondateur du répertoire occidental pour provoquer la terreur et la pitié, la fameuse *catharsis*. La délicatesse des dames est évoquée à la fois par Ducis et par Corneille pour éviter les meurtres sur scène, mais ce prétexte est évidemment fallacieux, quoique fort utile pour clore aisément le débat. De véritables objections se jouent au niveau de la vraisemblance, puisqu'il y aurait une impossibilité de jouer la mort, sauf à tuer réellement quelqu'un sur scène ou encore, d'après Corneille, il y aurait de la répugnance de la part du public à croire les meurtres trop sanglants. Mais face à la multitude des exceptions, par exemple où l'on est tué en coulisse mais où l'on meurt sur scène, ou bien où l'on tue sur scène mais où l'on meurt en coulisse, aucune règle ne semble véritablement s'appliquer. Ou du moins, une seule prévaut sur tout le reste. En comparaison du théâtre nippon, ce dont veut se prémunir la scène française est l'acte de mort en lui-même, vécu de bout en bout sans artifice pour l'atténuer. La violence de la mort ne peut pas être représentée entièrement, car elle est sacrée. À la différence de Zaïre assassinée sur scène, mais qui doit mourir en coulisse, au Japon on assiste, silencieux et fasciné, à ce tabou, qui ne semble en être un que pour être mieux transgressé.

Des siècles plus tard, *Madame de Sade* paraît avoir hérité de cette tradition française de la bienséance. Le sujet de la pièce de même que le personnage du marquis de Sade, bien qu'immoral et perpétrant des actes choquants pour la morale des personnages et même du public, n'évoque pas une rupture des codes dans l'horreur. Évidemment, cela tient au fait que la pièce ne s'y prête pas, tout simplement. En revanche, la véritable surprise est que Mishima se prête presque au jeu de la bienséance dans le langage. Dans *Madame de Sade*, seul le langage s'autorise à traiter, à analyser les comportements du marquis, sans que nulle violence, ni sexualité ne soient explicitement montrées sur scène. Et même là, malgré les propos crus qui peuvent être tenus, il demeure l'élément le plus marquant de la preuve que la bienséance est à l'œuvre dans la pièce, en témoigne le langage très châtié des personnages : le langage qu'on attribue à des femmes de la haute société de la fin du XVIII^e. Néanmoins, des variations dans son emploi prouvent que Mishima s'est approprié ce langage, et qu'il en joue. En particulier avec le personnage de Madame de Saint-Fond, qui, en tant que débauchée notoire, a la particularité de « s'exprimer sans peur²² ». On remarque ainsi la métaphore bien complexe de Madame de Saint-Fond pour évoquer la sodomie à Madame de Simiane²³ :

²² Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 13.

Saint-Fond : Il lui promet un louis, à condition qu'elle se laissât aller à une certaine chose. / Simiane : Une certaine chose ? / Saint_Fond : Cette certaine chose à laquelle vous ne détestez pas de faire allusion parfois. Quand le soleil se lève en face d'une statue de Vénus dressée au centre d'un jardin, le premier rayon doré pénètre le sillon qui sépare des cuisses de marbre blanc comme la neige. Dites-moi l'endroit de Vénus qui sera pénétré par le dernier rayon, quand le soleil aura tourné autour du jardin pendant une demi-journée et qu'il sera près d'aller se coucher derrière la forêt. / Simiane, *après avoir réfléchi* : Oh ! le péché qui ne se peut dire qu'en langage démoniaque, celui dont l'aboutissement est le bûcher !

Cet échange n'est naturellement, sous couvert de bienséance, qu'un moyen de se jouer de Madame de Simiane en l'amenant à deviner par elle-même un acte dont elle n'aurait pas voulu entendre parler autrement. Sa réaction outrée est, du reste, parfaitement ridicule. Saint-Fond s'en amuse et elle étire en longueur son énigme pour l'empêcher de saisir tout de suite de quoi elle parle et lui faire trouver toute seule ce qu'est la « certaine chose ». Leur conversation précédant cet échange durant lequel la baronne se bouche les oreilles tout en conservant la capacité d'entendre, semble ironiser sur la manière dont le public, hypocrite, désire connaître les plus noirs instincts, mais sans avoir à assumer leur volonté de les découvrir. Madame de Saint-Fond pourra se montrer bien plus directe plus tard, comme lorsqu'elle suggère à Madame de Montreuil d'employer le terme de « putains²⁴ » au sujet des femmes que fréquente Donatien de Sade, à nouveau pour mettre dans l'embarras son interlocutrice et se réjouir de voir cette pruderie mise à mal. Ainsi donc, sous couvert de protéger les oreilles sensibles, le principe de la bienséance est perverti par Mishima et le jeu des dialogues.

Un bémol à cette analyse doit tout de même être signalé. En effet, d'après l'article de Michel de Boissieu « Madame de Sade : Mandiargues traduit Mishima », on peut conclure que la traduction d'André Pieyre de Mandiargues a amplifié cette impression. Lorsqu'il est question de traduction il est difficile de sortir de l'idée que, selon l'expression consacrée, *traduttore, traditore*. Encore plus, lorsque l'on sait que Mandiargues ne comprenant pas le japonais, il n'a pas réellement traduit la pièce. Il l'a réécrite, en se fondant sur la traduction littérale de Miura Nobutaka. Néanmoins, une fois que le constat de l'infidélité, de toute façon inhérente à la traduction, est posé, il faut avant tout décrypter quels sont les pertes et ajouts de la nouvelle œuvre par rapport à son modèle. Et de fait, certaines différences sont notables. De manière générale, Mishima semble employer à plusieurs reprises un langage plus cru que celui que la traduction propose. De même, Mandiargues a volontairement allégé le style du texte, ce qui est particulièrement visible dans la description de l'affaire marseillaise, relatée par Madame de Saint-Fond. Ainsi, de nombreuses des répétitions sont supprimées. Michel de Boissieu relève²⁵ : « Dans le second [passage], il [Mandiargues] évite de répéter dans la deuxième phrase *mata muchi, mata* (« encore du fouet, encore... ») en utilisant une formule similaire, « d'autres fustigations, d'autres (...) ». Ici, la non-répétition du terme « encore » rend le propos plus léger et agréable à l'oreille d'un lecteur français. Mais cette « trahison » annule un effet de style qui est voulu par l'auteur, et qui rejoue aussi les jeux sexuels du marquis qui

²⁴ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 21.

²⁵ M. de Boissieu, « Mandiargues traduit Mishima », p. 14.

passent par la répétition, car génératrice de plaisir et de torture. Mandiargues préfère une certaine élégance de style au caractère oppressant du récit raconté. La fluidité du texte amplifie alors cette impression de respect propre à la bienséance. Naturellement, il s'agit d'un leurre puisqu'il est tout de même question de fustigations érotiques. Mandiargues adapte donc Sade pour le rendre plus propre au goût français. Il n'annihile pas le style de l'écrivain, puisque répétition et tournure périphrastique continuent d'exister dans l'œuvre, mais il le rend plus lisible pour le lecteur français, ce qui amène bien sûr à modifier ses enjeux, et provoque notamment l'intellectualisation du marquis de Sade.

I.3. – Le sacrilège, un principe révolutionnaire

L'intellectualisation du marquis, selon Michel de Boissieu reposerait en partie sur la traduction que fait Mandiargues du texte. Celui-ci insiste sur la « fascination » pour les nombres, seuls porteurs de « certitudes » quand le texte original dit uniquement qu'il « aime » les nombres et la certitude n'est pas celle des nombres, c'est la douleur qui est « certaine » d'après Boissieu. Il est donc évident qu'il y a manipulation. Boissieu accuse donc Mandiargues d'avoir voulu favoriser l'idée qu'on se faisait de Sade dans les années soixante-dix, celui d'un philosophe plus que celle d'un écrivain pornographe. Ces modifications viseraient à rendre le marquis moins brutal, une manière de faire de lui l'ambassadeur, non pas du sadisme, mais de ce qui a été tiré du sadisme par ses apologues. La démonstration de Michel de Boissieu fonctionne effectivement, mais pas jusqu'au bout. En effet, les passages qu'il incrimine sont plus durs à comprendre que le reste du texte, car d'une certaine façon, détachés de la pièce ; ils se mêlent du reste très mal au propos global. On n'entend d'ailleurs plus jamais parler de la quête de certitude, ou de la fascination pour les chiffres après la première scène. En revanche, la violence du marquis présente chez Mishima et que Mandiargues tenterait d'atténuer est constamment présente. Renée de Sade le désigne sous le terme de « démon », Simiane l'assimile à un « vampire », Madame de Montreuil le qualifie de « diable », quand dans la bouche de Madame de Saint-Fond²⁶ il est le « fœtus sanglant de Dieu » devenant tout simplement une figure l'Antéchrist. Et c'est d'ailleurs sans doute cette dernière qui emploie le terme le plus approprié pour le décrire. En effet, contrairement à ce que l'on pourrait croire, dans la pièce de Mishima, Sade n'est pas une figure luciférienne, ce qui ferait de lui un être déchu. À aucun moment Sade n'a chuté. Il y a effectivement un phénomène de perversion, mais elle l'a amené au contraire, semblerait-il, à un état supérieur de sa personne, comme le suggère notamment le fait qu'on l'assimile fréquemment à un enfant²⁷. Madame de Saint-Fond évoque en particulier²⁸ « le Vice » qui est à ses yeux « un domaine privé, bien ordonné, fourni de tout le nécessaire ». La violence et la cruauté sont à ses yeux des éléments naturels et constitutifs de chaque individu ; par-

²⁶ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 68.

²⁷ *Ibid.*, p. 15 et p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 25.

là ils sont antérieurs à la corruption de ces mêmes individus, qui est simplement le moment où ils prennent conscience de ce qui leur a été offert à la naissance : dans une tradition toute chrétienne, la connaissance amène donc au péché. Sauf que dans le cas du marquis, il ne fut pas dégradé par cette révélation. Il ne prend pas peur non plus. Face à l'étendue de ce que Madame de Saint-Fond qualifie comme étant son « domaine », la métaphore qui figure son univers mental, il devient l' élu, le maître et seigneur d'un nouveau monde à venir. Quelques heures avant la libération du marquis, Madame de Montreuil affiche devant sa fille une certaine acceptation face à la rupture que provoque la Révolution. Elle pense néanmoins que le marquis lui sera, à elle et à toute sa famille, d'une aide précieuse dans cette période d'incertitude²⁹ :

Écoutez-moi vous aussi, madame. Je crois possible que dans le remous de cette révolution le peuple applaudisse la conduite impudente de Donatien et le juge respectable à cause de sa singularité. [...] Ses vices pourraient se changer en lettre d'indulgence, non point seulement à son usage, mais à celui de toute sa parenté. Tandis que nul, aujourd'hui, n'est plus exposé qu'une femme comme moi, dont la vie fut irréprochable. Ce que je dis n'enlève rien au fait que Donatien est un déchet de l'humanité. Mais quand la folie règne, la débauche et l'excès deviennent des justifications.

Madame de Montreuil est résignée et met en avant le fait que, bien qu'elle ait conservé son système de valeur, elle sait qu'elle n'est plus le modèle de ce nouveau monde qui s'annonce. Qu'elle se trompe ou pas sur la nature dudit nouveau monde, qu'elle songe à la Révolution, la Terreur, ou ce qui prendra sa suite, n'importe pas. En revanche, son analyse du rôle du marquis, elle, est très correcte. Elle le perçoit dans le rôle du fou, même si comme le suggère déjà Madame de Saint-Fond il a plutôt le rôle de l'Antéchrist, venu sur Terre amener un ordre nouveau. C'est pour cela que le marquis est pensé dans la pièce comme un être pur : il est simplement porteur d'autres valeurs, aussi terribles soient-elles aux yeux de ses contemporains, et dans une période d'inversion systématique de toutes les valeurs comme l'est la Révolution, il paraît effectivement être le messenger de ce nouveau monde, car il met à bas toutes les logiques traditionnelles, et brise toutes les barrières et conventions sociales. Sa libération de la Bastille est d'ailleurs un signe annonciateur, la Révolution est une sorte d'apocalypse. Le marquis est la force chaotique, la véritable face cachée des Lumières qui pour imposer leur ordre ont d'abord besoin que l'on déstructure le monde ordonné de l'Ancien Régime, rôle ici dévolu au marquis, l'ombre au service des Lumières. Il est d'une certaine façon bel et bien du côté des philosophes comme l'analyse Boissieu, mais dans leur versant sombre. Le marquis est une figure de révolutionnaire, qui bouleverse tout autour de lui. Cette vision subversive du personnage semble d'ailleurs toujours d'actualité à l'époque de la rédaction de la pièce³⁰ :

Chez les proches de Mishima, l'attraction pour Sade – ce fut aussi le cas pour Gide – déguisait assez mal leur volonté de « défendre l'homosexualité » (un tabou toujours courant dans la société japonaise contemporaine) ; les disciples de Mishima survivants ou ses admirateurs, liés à l'extrême droite, en témoignent aujourd'hui.

Sade, libre dans la société, n'est bien sûr pas mandaté par une force supérieure et ésotérique

²⁹ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 115-116.

³⁰ F. Lachaud, « Sade d'un procès l'autre », paragraphe 10.

affiliée à l'établissement des Lumières en France ; mais il n'en demeure pas moins que sa libération est indirectement liée à ces théories qui voient le jour au XVII^e et se répandent au XVIII^e siècle. En cela, le marquis est bien le présage avant-coureur de la ruine progressive de l'ordre traditionnel, lui qui n'est excité que par l'idée de transgresser tout ce qui est sacré. Par extension, sa perversion est également stimulée par la destruction de tout ce qui est pur et virginal. Le dépucelage des vierges devient ainsi dans l'imaginaire sadique l'exercice de la cruauté. Cette passion pour le sacrilège s'illustre dans la pièce à plusieurs reprises et notamment du point de vue symbolique lors de l'anecdote des lys³¹ : « [...] en rentrant de notre voyage de noce, en Normandie, Donatien avait fait arrêter la voiture au bord d'un champs de lis et [...] il avait ordonné de mettre en perce un tonneau de vin rouge pour en arroser les fleurs afin de les enivrer, disait-il ». Les lys, symbole de pureté, dont les « calices blancs et dorés [dégouttaient] de vin rouge » sont-ils l'illustration de la nuit nuptiale ? Il paraît difficile d'imaginer que le vin puisse représenter autre chose que du sang. Qu'il s'agisse d'un simple plaisir esthétique ou toujours de la même jouissance simulée par le marquis, il faut avant tout retenir de ce récit la dimension théâtrale du moment. En effet, ces différents caprices et cette soif de sang sont explicités par la marquise qui affirme³² :

Donatien est enflammé par l'idée de sacrilège, comme un cheval est excité quand il piétine de ses sabots la gelée blanche. Les préparatifs de la cérémonie sont toujours les mêmes : laisser le froid du matin geler en purs cristaux l'eau dont le sol est imbibé, cela dans le but de les fouler aux pieds et de les écraser. Des prostituées et des mendiants ont été ainsi promues à la sainteté, rien que pour être cinglées de coups de fouet un instant plus tard. Tout de suite après le charme est rompu et il met à la porte la prostituée, la pauvre ou la sainte en lui bottant les fesses...

La marquise désamorce son propos, puisqu'en signifiant que tout cela est préparé, elle rappelle que cela reste du domaine de la mise en scène, de la cérémonie. Et en même temps, elle signale la préméditation, la perversion d'attendre que l'objet du désir atteigne sa perfection, pour mieux jouir de sa destruction. La jouissance est meilleure dès lors que le moment est cérémonialisé, sacralisé, et ainsi, la boucle est bouclée. D'une certaine façon, cela rappelle le théâtre *kabuki* ; il faut qu'il y ait un tabou fondamental sur la mort, tout comme en Europe, car sinon la représentation des scènes de mort serait galvaudée et aurait un impact médiocre. Dès lors que la mort est un moment sacré, il faut adapter sa conduite ; la craindre et la respecter comme en France, ou apprécier sa profanation comme au Japon, du fait même de sa sacralité. Il en va exactement de même pour le sadisme. Il faut qu'il y ait quelque chose de l'ordre du sacré dans l'objet à saccager. Ainsi, s'illustre la convergence des univers de Sade et Mishima, dont on comprend mieux comment « l'argument français » n'a finalement pas été un obstacle si fort à l'auteur japonais, ni même la personnalité si étrange du marquis.

Tout de même, il demeure tout de même paradoxal de supposer que Sade soit sans péchés et en même temps sadique. On peut certes être monstrueux et innocent sans que cela soit incompatible : les motivations et les actions peuvent être monstrueuses mais l'ignorance qu'on a de

³¹ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 38.

³² *Ibid.*, p. 59.

la valeur de ces actions aux yeux des autres peuvent conférer cette innocence. Or, Sade n'est pas dans cette situation. Il sait ce qu'il fait, le sadisme impose une connaissance de la transgression et une sacralisation de l'objet à profaner. *A priori* ces deux logiques sont donc irréconciliables. Le texte contourne le problème, car il laisse entendre que Sade est presque touché d'amnésie après ces forfaits. Il ne s'agit pas d'une amnésie clinique, mais du « sommeil pur et profond comme celui d'un enfant, un sommeil exempt de tout rêve, le sommeil de l'innocence³³ ». Cela justifie l'approche enfantine que les personnages font du marquis, car comme un enfant, il est cruel et insouciant.

³³ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 15.

II. – La voix de la marquise de Sade.

Le sadisme est une façon de concevoir l'érotisme partagé par Sade et Mishima. Dans la pièce, cela s'illustre dans la glorification de la transgression et du sacrilège élevés au rang de principes révolutionnaires. Toutefois, l'importance du divin marquis, réelle au demeurant dans la pièce, semble contredite par son absence effective de bout en bout. La pièce se termine même très légèrement avant son arrivée, comme si on lui retirait le droit d'apparaître enfin sur scène. Naturellement, c'est bien sa présence en creux qui motive la pièce, mais l'héroïne éponyme de *Madame de Sade*, celle à laquelle il convient de s'intéresser, est bien Renée de Sade. Si cette dernière paraît être au premier abord une créature fragile et facilement manipulable, la mise en scène du personnage tout en nuance et dissimulation permet de suggérer chez cette femme une force de caractère insoupçonnée, et simultanément l'ambiguïté de ses compagnes. Ainsi, la nature occidentale du théâtre (au sens où l'entend Antonin Artaud) que met en scène Mishima se confirme ; plus encore, il est non-spectaculaire, complètement psychologique. Pourtant, dans la pièce, Renée doit tout de même lutter pour faire entendre son message.

II.1. – L'impossibilité de la naissance d'un conflit.

La pièce s'appuie sur la biographie de Sade rédigée par Lely dans un souci d'authenticité factuelle. Les différentes couleuvres qu'a dû avaler la marquise étaient réelles et l'affaire de Marseille, point de départ de l'intrigue, n'est finalement qu'un événement parmi tant d'autres. Alors malgré toutes ces turpitudes établies plus haut, pourquoi Renée-Pélagie de Sade est-elle restée fidèle à son époux ? La véritable Renée-Pélagie avait-elle une raison particulière de passer outre les malheurs que lui avait fait subir son époux ? Dans la *Vie du Marquis de Sade*, Lely n'en dévoile guère plus, mais c'est pourtant véritablement ici le point de départ de la rédaction de la pièce pour Mishima, qui parvient à donner à son personnage une véritable motivation, quoiqu'il s'agisse d'un choix extrême et même, pourrait-on dire, jusqu'au-boutiste comme seule la littérature peut en proposer, tant il va à l'encontre de n'importe quel fonctionnement de relation normale, même à la fin du XVIII^e siècle où divers procédés permettaient de se détacher d'un époux encombrant. D'ailleurs, Renée est encouragée par sa famille et l'opinion publique à se séparer de son mari. L'entêtement dont elle fait preuve afin de demeurer avec lui devient alors étrange et même suspect. Ce qui explique la méfiance de Madame de Montreuil vis-à-vis des choix de sa fille. L'interrogation sur la fidélité de la marquise est véritablement le fil rouge de la pièce. Par conséquent, la pièce va alors se concentrer sur la psychologie du personnage. Dans *Madame de Sade*, tout n'est que discours et états d'âme. De fait, s'intéresser et concentrer son intrigue autour d'un personnage non-dramatique implique que la nature de la pièce sera introspective. Il y aura donc très peu d'action. On note toutefois bel et bien dans la pièce la présence de didascalies, et des

didascalies mélodiques et kinésiques qui sont de nature à dynamiser la pièce, l'empêchant de n'être qu'une récitation de texte, en modulant le ton des répliques, et en faisant agir physiquement les actrices : les personnages sont tout à tour hilares, furieux, ou hésitants. La mise en scène est donc véritablement à même de rendre compte de l'humanité de ses personnages et émouvoir le spectateur. S'il demeure la sensation latente que les personnages ne produisent aucune action concrète ayant des conséquences sur leur destin, il n'y a toutefois pas de dimension tragique dans cette incapacité à lutter contre des forces supérieures. Plus prosaïquement leurs actions, celles qui ont un impact sur leur environnement (et donc sur l'histoire), se déroulent en dehors de la scène et on en appréhende les conséquences seulement après qu'elles se sont réalisées. Lors du premier acte, la réunion de Madame de Simiane, Madame de Saint-Fond et Madame de Montreuil vise à intercéder en faveur du marquis de Sade. Néanmoins, après l'intervention d'Anne, Madame de Montreuil fait annuler les missions de Mesdames de Simiane et de Saint-Fond, et dénonce son gendre afin de le faire enfermer. Le premier acte se termine là-dessus, mais dès la scène suivante à l'acte deux, les enjeux ont changé : Sade est libre, plusieurs événements se sont déroulés depuis la délation de Madame de Montreuil, dont une évasion, et il n'est fait mention de la trahison de Madame de Montreuil qu'une fois par la marquise qui rappelle uniquement la colère – passée – qu'elle éprouvait à l'égard de sa mère. La continuité dans l'intrigue est donc bien mise à mal, et ne constitue vraisemblablement pas un enjeu de la pièce. La libération de Sade est toujours un thème principal qui guide l'action des personnages, mais alors qu'elle est ardemment voulue dans les deux premiers actes, du moins par Renée, elle est presque indésirable dans le dernier. Les enjeux spécifiques d'un acte sont systématiquement balayés par les prodigieux bonds dans le temps qui amènent au suivant. De même, les moments les plus dramatiques, tels que l'évanouissement de Renée³⁴, ou le conflit entre la marquise et Madame de Montreuil qui risque de dégénérer³⁵, n'ont en eux-mêmes, eux non plus, aucun impact ultérieur sur la pièce, au sens où rien ne ressort de ces événements. Le conflit qui se fait jour entre la mère et la fille au sujet du Noël de 1774 est très intense et oppose l'incompréhension et la colère d'une mère à la honte et au désespoir de la fille. C'est également la scène durant laquelle Renée révèle sa façon de penser, et ce faisant reprend l'ascendant sur sa mère. Pourtant, il ne se passe rien à strictement parler. La scène se clôt sur un conflit non-résolu entre la mère et la fille et l'action ne reprend que douze ans plus tard. Seul le temps a su calmer leur dispute, puisque toutes les deux ont beaucoup vieilli désormais. Mais il n'y a pas d'enjeu sur la résolution de ce problème. Le but de la pièce n'est donc pas de montrer les conflits ni comment les résoudre, ce qu'illustrent les ellipses temporelles. Cette impossibilité à mener un conflit à son terme empêche donc les personnages (et surtout Renée) de s'exprimer complètement que ce soit par le langage ou même dans la violence physique et constitue donc une sorte de censure

³⁴ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

d'autant plus déplorable qu'elle maintient les personnages dans un éternel présent où seuls demeurent les tourments des protagonistes à l'instant où ils sont formulés.

En conséquence de quoi le propos de la pièce se développe de manière générale aux dépens de l'action. Il ne s'agit néanmoins pas de réduire la beauté des discours, ni des images suggérées qui donnent beaucoup de poésie à la parole et qui sont prépondérants dans *Madame de Sade*. Souvent, cela s'illustre dans les répliques de Renée, qui emploient force images et métaphores dans ses discours. D'autres passages entrent dans le registre poétique, comme lorsque les personnages apprennent la condamnation au bûcher prononcée par contumace contre Donatien de Sade à Aix-en-Provence, dont le Parlement a brûlé une effigie en son absence. Le passage suivant est marqué par l'anaphore de la phrase³⁶ « du bois pour le bûcher ! » scandée par la populace lors de l'immolation et reprise par ces dames qui répètent l'une après l'autre la sentence, rythmant ainsi leur propre réaction à cet événement. Durant ce passage les personnages ne semblent plus s'écouter, leurs phrases ne se répondent plus. Chacune se perd dans ses pensées et donne son propre sens à la phrase. Madame de Saint-Fond s'en réjouit, elle enrichit même l'anaphore d'un « Que ça brûle ! » ce qui en augmente la violence. Elle vit le plaisir sauvage de la population pour cette condamnation comme une libération ; à la fois celle du peuple revanchard qui assume une colère, qui provoquera bientôt la Révolution, et celle de Sade qui assouvit une soif d'autodestruction. Le feu qui « fouette » est en effet mis en corrélation avec les séries de nombres que le marquis griffait sur le sol à Marseille lorsqu'il se faisait cingler les flancs par les prostituées. Quant à la gronde populaire, il est à noter que selon Madame de Saint-Fond et comme le note plus tard Madame de Montreuil, ce n'est pas l'immoralité d'une noblesse décadente et libertine qui choque la population, mais le fait qu'on lui interdise de jouir de ces vices, d'où découlerait en partie la Révolution. Cette même Révolution dont on aperçoit l'ombre menaçante lorsque Madame de Montreuil s'interroge : « " Du bois pour le bûcher ! " Et si ce cri venait à retentir ici, que ferions-nous ? On a raconté que la canaille criait le nom de ma fille et même le mien. » Il n'y a pas de didascalie qui indiquerait le ton sur lequel Madame de Montreuil prononce sa réplique. On peut y lire naturellement la peur, mais peut-être également une certaine fascination, de la part de cette femme qui n'a jamais commis rien de répréhensible dans sa vie et qui est traînée dans la boue contre son gré par l'un des membres de sa famille. C'est en tout cas le choix que fait Ingmar Bergman dans l'adaptation qu'il a faite de la pièce. Madame de Montreuil est pendant ce bref instant comme hypnotisée par le danger qui se rapproche ; le texte nous suggère effectivement que la question restée en suspens que se pose Madame de Montreuil est avant tout sa propre réflexion, presque un aparté. Enfin, pour Madame de Simiane pour qui ce bûcher était « les flammes de l'enfer paraissant sur Terre » il y a une progression, alors qu'elles deviennent un « feu de purification » laissant espérer un retour en grâce de Donatien. Rythmées par une même anaphore, la joie, l'inquiétude et l'espérance se côtoient donc dans cette brève scansion qui définit les enjeux de ce bûcher et *in fine* le caractère des personnages

³⁶ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 27.

en ce début de pièce. Mishima joue ici avec les différentes possibilités que lui offre le langage. Mais le théâtre est bien initialement un objet hybride qui ne vaut pas simplement par la qualité de son écriture, la mise en action étant l'autre partie capitale de l'œuvre.

II.2. – Une expression par la parole et par le geste ?

Antonin Artaud illustre cette dichotomie dans son œuvre *Le Théâtre et son double* (1938) qui oppose deux types de théâtre : le théâtre oriental et le théâtre occidental. Le premier est un théâtre « plastique et physique³⁷ », quand le second reste dans le domaine du psychologique et s'intéresse donc aux conflits moraux des individus, la représentation de ces derniers n'étant possible qu'à travers le langage. Or, c'est cette liaison avec le verbe qui enferme le théâtre occidental et selon Artaud, l'empêche de se réaliser pleinement. Il tire cette conclusion de son expérience comparative avec le théâtre balinais qui est pour lui le parangon du théâtre oriental et même du théâtre dans l'absolu. Dans ce théâtre, le geste a une importance si fondamentale, qu'il réalise grâce à lui son véritable langage, un moyen d'expression enfin détaché de la parole. À l'inverse du théâtre balinais et plus généralement du théâtre oriental, la parole qui assujettit le théâtre occidental transmet des informations qu'Antonin Artaud juge non-pertinente. Elle occupe un rôle dominant dans ce théâtre, quand il désire un théâtre plus physique et sensoriel, davantage en adéquation avec la nature même de cet art. En corollaire, il déplore moins l'immobilité du théâtre occidental ou son absence de danse, que l'absence d'une recherche d'un langage scénique spécifique au théâtre. De même pour le langage, il ne désire pas le supprimer, mais il tient à lui restituer un sens plus absolu. Par exemple, les conflits, provoqués et souvent résolus par la parole, ne répondent pas aux impératifs théâtraux, car ils n'ont, tout simplement, aucunement besoin de la scène pour s'exprimer. Artaud est avant tout un défenseur des spécificités théâtrales qu'il souhaite amener à un état de perfection qu'il lui semble avoir aperçu dans le théâtre balinais.

Le théâtre japonais correspond en grande partie à la perception qu'Artaud a du théâtre oriental et notamment du théâtre balinais. De fait, on y retrouve les mouvements stylisés, les « robes géométriques³⁸ » qu'évoque également René Sieffert dans « l'allure quasi pyramidale³⁹ » des acteurs de *nô*, ou encore la distorsion de la silhouette, provoquée par le « [déplacement] de l'axe de la taille⁴⁰ » qui fait là encore écho à un effet d'optique du théâtre japonais dû la petitesse du masque de *nô*. Mais de manière plus évidente, une partie complète du charme des pièces s'évanouit, si l'on ne peut assister physiquement à la danse des acteurs. Ainsi, dans la célèbre pièce de *nô Hagoromo*⁴¹ (« La céleste robe de plumes »), la Fille du Ciel, pour récupérer sa robe et retourner aux cieux, doit

³⁷ Antonin Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *Le théâtre et son double*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 132.

³⁸ *Ibid.*, « Sur le théâtre balinais », p. 108.

³⁹ R. Sieffert, M. Wasserman, *Théâtre classique*, p. 79.

⁴⁰ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais », *Le théâtre et son double*, p. 108.

⁴¹ *Nô et Kyôgen, printemps-été*, trad. René Sieffert, tome 1, Paris, Publication Orientaliste de France, 1979, p. 90.

danser pour que le pêcheur qui la lui a prise par inadvertance, la lui rende. Toute l'action de la pièce est concentrée sur ce moment où l'ange danse et elle est par conséquent en partie perdue si l'on n'y assiste pas. Si le *nô* n'est pas inintelligible en l'absence de la vision de la danse, l'enjeu de la pièce lui-même est tout de même manqué et en particulier dans le cas de *Hagoromo* qui met en abyme l'acte de danse. En comparaison de ces caractéristiques, il faut admettre que *Madame de Sade* est bien une œuvre « occidentale » au sens où Antonin Artaud l'entend. En l'absence d'un véritable conflit, on y suit les évolutions psychologiques de Renée de Sade, ce qui renforce la parenté entre Mishima et le théâtre occidental. De fait, il est indéniable que la « Parole⁴² » y est reine, et qu'elle conditionne l'action de la pièce qui y est subordonnée. Pour autant, l'insignifiance supposée des gestes dans ce théâtre est mise en contradiction avec la relative immobilité de la pièce, qui implique que chaque mouvement est plus codifié, plus porteur de sens. La mise en scène d'Ingmar Bergman pour son film *Madame de Sade* (1992) est particulièrement signifiante en dévoilant le potentiel de la pièce à ce niveau. Dans son œuvre, qui est qualifiée de « film » bien qu'il soit en réalité plus proche du théâtre filmé, Ingmar s'approprie la mise en scène tout en conservant des éléments du théâtre japonais. Notamment le décor, très simple, où l'on retrouve deux des quatre piliers caractéristiques du théâtre nippon. Le son du *shamisen*, un instrument indissociable du *nô* et du *kabuki*, ouvre également la pièce, et se rejoue à différents moments de la pièce, pour appuyer des instants importants. Enfin, quoique les tenues des aristocrates du XVIII^e siècle soient respectées, on retrouve quelques arrangements, et tout particulièrement à l'acte deux, où l'actrice jouant Madame de Montreuil porte un semblant de *kimono*, évasé vers le bas en robe à paniers. On pourrait presque douter de l'hommage, si des idéogrammes japonais n'ornaient pas les manches et le bas de la robe. Bergman se concentre dans son film sur les rapports de force qu'entretiennent ces femmes et insiste sur la gravité de la situation. L'occasion est particulièrement intéressante pour voir l'impact de la mise en scène sur le texte seul, puisqu'il illustre la vision de l'auteur en permettant de déceler les ressemblances et les écarts entre les deux *media*. Par exemple, la quasi-mutique Charlotte gagne, non pas un rôle plus important à proprement parler, mais tout de même une présence bien plus consistante dans l'adaptation de Bergman. Une sous-intrigue se développe vis-à-vis de Madame de Saint-Fond, dont on comprend que Charlotte n'a pas tout à fait quitté sa maîtresse « parce [qu'elle ne l'aimait] pas⁴³ ». On a plutôt la sensation d'une rupture amoureuse mal vécue. Le texte fait état de cette ambiguïté, mais la voir sur scène permet de représenter le trouble et le désir de Charlotte. Son obligation à être à l'arrière-plan toute la pièce, ainsi que la façon dont ses maîtresses parlent de Madame de Saint-Fond, donnent une dimension plus revancharde et jouissive à celle qui brise l'image idéale de Sade dressée par Renée à la fin de l'acte trois en le décrivant comme il est : obèse, crasseux et édenté. Elle se fait alors le véritable écho de la Révolution, non pas celle du peuple qu'elle ne peut plus incarner, Madame de Montreuil lui rappelant qu'elle possède un statut proche

⁴² A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *Le théâtre et son double*, p. 128.

⁴³ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 106.

de la bourgeoisie en tant que domestique placée dans une maison prestigieuse ; Charlotte représente donc la révolution des mœurs, ici l'homosexualité refoulée enfin conquérante, rejoignant ainsi le marquis et ses déviances sexuelles dans cette entreprise. Les relations saphiques déjà sous-entendues dans la pièce sont bien exposées ici, et notamment avec Anne, ce que le texte ne laisse pas nécessairement entendre. Ce qui peut être dit sous l'allure de la badinerie prend dans la mise en scène un sens plus concret, et notamment dans « l'utilisation » explicite qu'Anne suggère à Saint-Fond de son corps. Cette dernière, joignant les actes à la parole, dénude d'ailleurs d'un geste la poitrine de l'actrice. Cet acte – qui ne figure pas dans le texte – illustre un changement global de ton entre la mise en scène de Bergman et le texte de Mishima. Bergman parvient à faire apparaître et à rendre visible les détails où les sentiments les plus subtils du texte s'expriment, la sexualité ou la violence contenue ; mais le revers de la médaille peut-être de cette façon de traiter le propos est que tout semble bien plus grave, là où le texte original ménage quelques moments légers. Par exemple, les chamailleries d'enfants qui ouvrent l'acte deux, et qui offrent un contraste si saisissant avec la fin de la pièce qui se termine sur une escalade de violence, sont présentées comme joyeuses, ou au moins espiègles dans la pièce ; à l'inverse dans le film, elles sont rendues presque mesquines de la part d'Anne (bien que l'affection ne soit pas complètement évacuée, ce qui aurait dénaturé la scène). Ainsi, dans le film, les remarques d'Anne ou de Madame de Saint-Fond ne prêtent plus jamais à rire. Quant au jeu des actrices en lui-même, il est volontairement neutre. Les expressions très contrastées sont ponctuelles et deviennent alors très saisissantes. De plus, les allées et venues de ces dames tournant autour du personnage qui parle, leur donnent toujours l'allure de prédateurs. Une certaine grâce et une sensualité froide s'insinuent dans le spectacle, qui sont d'autant plus frappantes qu'elle sont accentuées par le premier degré absolu de l'œuvre.

Bien que *Madame de Sade* soit statique par rapport à un spectacle oriental, et notamment japonais, le langage corporel de la pièce, même s'il est dominé par le langage parlé, possède tout de même ici ses propres codes et sa propre capacité d'expression. Par conséquent, on constate que la logique d'Artaud ne peut jamais être complètement vraie. Certes, le jeu est a été rationalisé, puisque les danses ont été éliminées du théâtre de Mishima, mais cela ne signifie pas que les gestes ne disent plus rien ou n'ont pas leurs propres significations. Ils sont moins nombreux et ne forment pas un système, mais ils compensent ces faiblesses en étant très évocateurs. En revanche, Artaud a évidemment raison sur la nature d'un théâtre physique qui ne peut soutenir une intrigue psychologique. Malheureusement pour Renée, là où l'absence de conflit la bride, les gestes non plus n'apportent aucun moyen de se rebeller ; elle est constamment, ou presque, réduite au silence.

II.3. – Le non-dit et le discours contestataire

Dans une société aux mœurs policées, il peut être difficile de tenir des propos allant à l'encontre des mécanismes et des principes qui y maintiennent l'ordre. En particulier quand ces

mécanismes sont intériorisés par les interlocuteurs et que les éléments gênants sont systématiquement passés sous silence. C'est ce qu'il semble se produire dans la pièce et qui peut trouver une explication dans une composante essentielle de la culture japonaise qui se nomme *l'ishin denshin*. *L'ishin denshin* naît de la volonté d'éviter le conflit dans le groupe et permet ainsi de préserver l'harmonie sociale en faisant passer énormément de message dans la communication non-verbale, les mimiques, et le silence. D'après Agnès Giard⁴⁴, le nom de cet idiome « se traduit littéralement par "Ce que l'esprit pense, le cœur le transmet". » Schématiquement, cela s'illustre par exemple dans le fait ne pas refuser frontalement une demande de son interlocuteur, et dans l'autre sens, d'anticiper un refus en faisant très attention aux signes que l'un et l'autre renvoient. La communication non-verbale n'est pas un phénomène exclusif au Japon, mais c'est dans l'archipel que sa mécanique s'est sans doute le plus sophistiquée. S'il n'existe pas d'information sur l'entrée de *l'ishin denshin* dans le processus d'écriture théâtrale de *Madame de Sade*, la pièce semble effectivement intégrer ce procédé ; mais de manière ironique, car il y est sans cesse critiqué, non pas en tant que mode de communication en lui-même, mais plutôt de ce qu'il implique. En effet, « ce *sentimentalo*-subjectivisme⁴⁵ » comme le nomme Katô Suichi dans *Cent ans de pensée au Japon* permet certes, lorsqu'on en a les codes, de maintenir une certaine harmonie à l'intérieur du groupe, puisqu'il incite à être attentif aux sentiments exprimés par autrui (même non verbalement donc). Mais il implique également la préexistence d'un groupe déjà défini, car il dépend d'un certain conformisme social et favorise la pensée de ruche. Or, la pièce semble stigmatiser, à la fois l'imperméabilité de l'information et l'unicité de pensée que génère ce type de communication au sein des groupes qu'il touche.

Quand avec Madame de Simiane elles évoquent « l'affaire » de Marseille, Madame de Saint-Fond dénonce la lâcheté de ne jamais appeler les choses par leur nom, ce qu'implique cette compréhension mutuelle⁴⁶.

Cette affaire ... cette affaire... Toujours et partout dans nos conversations, quand il est question de cela, nous nous en tirons en usant de ce mot avec un petit clin d'œil et un sourire entendu. Parlons franchement. (Elle fait claquer sa cravache. Simiane se couvre le visage de ses mains.) C'était cela et un peu plus que cela !

L'euphémisation volontaire de « l'affaire », de même que le « clin d'œil » et « le sourire entendu » bien qu'ils ne soient pas le fait de Madame de Simiane, expliquent l'exaspération de Madame de Saint-Fond. Le coup de cravache enfin vient illustrer physiquement le fait qu'elle s'apprête à déchirer le voile de la pudeur. Cette scène n'est pas simplement cosmétique puisqu'elle lance du même coup la scène d'exposition, ce qui permet au spectateur de savoir de quoi il retourne. Sans Madame de Saint-Fond pour rejeter ce système de compréhension silencieux et décrire ce qu'il s'est produit, l'objet de la pièce demeurerait un sujet tabou, imperméable et auquel le spectateur n'aurait

⁴⁴ A. Giard, *L'imaginaire érotique*, p. 57.

⁴⁵ Katô Suichi, « Caractéristiques fondamentales de la société », *Cent ans de pensée au Japon*, tome 2, Arles, Philippe Picquier, 1998, p. 360.

⁴⁶ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 9-10.

pas accès. À cette occasion, Madame de Saint-Fond signale volontairement par-là l'hypocrisie de la société dans laquelle elles évoluent. S'il est généralement admis que l'*ishin denshin* est un phénomène difficile à appréhender par des interlocuteurs occidentaux, qui la perçoivent bien souvent comme une forme d'hypocrisie, François Lachaud estime plutôt pour sa part que « la France d'Ancien Régime n'est que l'un des visages possibles du Japon⁴⁷ ». La comparaison n'est pas sans fondement : dans les deux cas, il s'agit de sociétés dans lesquelles les rapports entre individus sont extrêmement formels et hiérarchisés (en tout cas, cela peut être le cas pour des aristocrates évoluant à la Cour sous le poids de l'étiquette et à plus forte raison s'il s'agit de femmes, dont on attendait un certain nombre de comportements appropriés à leur sexe). On ne peut guère aller plus loin dans la comparaison, mais il s'agit bien d'un phénomène similaire. Et de fait, par certains aspects ces deux notions, hypocrisie et *ishin denshin*, se rejoignent, car la politesse au Japon, ou dans les milieux aristocratiques de la France du XVIII^e siècle, évitait dans les deux cas de parler ouvertement des sujets délicats ou embarrassants. Cela peut évoquer naturellement l'hypocrisie, bien que l'*ishin denshin* ne puisse en aucun cas pas être réduit à cette impression. Les enjeux de la dénonciation de l'*ishin-denshin* sont néanmoins quasiment les mêmes que celle de la bienséance du théâtre occidental. Cependant, sous cet angle, cela soulève un second problème, puisque si la bienséance est un procédé extradiégétique, l'*ishin denshin*, ou du moins son équivalent dans la pièce, lui, est présent dans *Madame de Sade*, il fait partie du comportement des personnages et a donc d'autres implications. Et, en particulier, c'est à cause de cela Renée ne peut explicitement manifester son soutien à son époux.

Malgré la prétendue performance de cette communication, même au Japon, les malentendus et quiproquos sont fréquents. Il n'en reste pas moins que l'interlocuteur *doit*⁴⁸ exprimer verbalement sa compréhension, tout en laissant éventuellement paraître sa détresse à son interlocuteur. Cela a donné naissance à une société de contrôle et de maîtrise, fondée sur le formalisme des rapports humains que pallie un subjectivisme exacerbé. Sous des rapports distants donc, on sonde en permanence le cœur de l'autre. Et effectivement, dans la pièce, malgré leur retenue les personnages veulent connaître la nature de la relation de Sade et sa femme, dans ses détails parfois presque graveleux. Se développe alors une sorte de voyeurisme motivé par la volonté de savoir jusqu'où Renée a transgressé les limites imposées par la morale de leur société. Renée leur donne le change, car si elle ne répondait pas à leur exigence, elle serait *de facto* exclue du groupe. C'est injuste, car ce voyeurisme est lui-même est une transgression : Madame de Saint Fond n'en parle que parce qu'elle considère être hors de « la société polie⁴⁹ » et Madame de Montreuil n'évoque le sujet avec sa fille qu'une fois seules. Du reste, on assiste clairement à un jeu de dupe : on a vu et compris la fascination de ces femmes pour le personnage de Sade. Seules, Renée et Madame de Saint-Fond ont

⁴⁷ F. Lachaud, « Sade d'un procès l'autre », paragraphe 14.

⁴⁸ L'*ishin denshin* ne préserve pas seulement l'harmonie du groupe ou permet d'éviter les conflits. Des notions d'honneur, le fait de « sauver la face », rentrent aussi en jeu.

⁴⁹ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 32.

pleinement décidé d'assumer leur attirance pour lui. Cependant, Madame de Saint-Fond n'est définitivement pas un modèle acceptable de référence, dans la mesure où elle est explicitement une femme dévoyée. En fait, elle est un repoussoir et sa validation du comportement du marquis est justement une raison de plus de le condamner. Par exemple, pour tranquilliser Madame de Montreuil, Renée déclare⁵⁰ : « Rassurez-vous ma mère. Vous vous laissez aller à des imaginations aussi dérégées que madame de Saint-Fond [...] ». Si Renée, dont le comportement est pourtant clairement marginalisé, se permet ce type réflexion, c'est bien que la réputation de Madame de Saint-Fond est pire que celle de la marquise. À l'inverse, même si la situation de Renée est ambiguë, elle est un individu considéré comme fondamentalement normal par ses pairs, en particulier par sa mère qui est la gardienne de la bonne société. Renée appartient donc au groupe et ne doit pas s'égarer. Malheureusement pour Madame de Montreuil, Renée déjoue systématiquement les attentes qu'elle, ou la société, pourraient entretenir à son sujet. Au lieu de s'apitoyer sur son malheureux destin, elle plaint la misère de son époux. Au lieu de rechercher sa liberté après de tels scandales, elle ne cherche qu'à le libérer et être auprès de lui. En agissant de façon aussi déroutante, elle déstabilise une mécanique huilée, comme une dénonciation de la pensée de ruche. Cette attitude est très mal vécue par sa mère, qui est précisément un exemple dans ce petit monde. Madame de Montreuil l'avoue elle-même, elle est une femme calculatrice. À sa décharge, toutefois, ce n'est jamais pour elle seule⁵¹ : « M'avez-vous jamais vue servir mon propre intérêt ? Tout ce que j'ai fait était pour sauvegarder l'honneur de la maison du marquis de Sade, sa bonne réputation et, accessoirement, la vôtre ». À l'inverse, Saint-Fond aide l'ensemble de la famille, uniquement pour le marquis. Elles incarnent toutes les deux deux logiques irréconciliables : Madame de Montreuil, le groupe et Madame de Saint Fond, l'individu. Ces incompatibilités théoriques ne sont toutefois pas insurmontables, puisqu'elles trouvent le moyen de s'allier pour aider le marquis. Renée quant à elle est entre les deux, en refusant les catégories. En défendant ouvertement son époux malgré tout, elle fait surgir à la surface ce qu'on ne saurait comprendre, ce qu'on ne veut pas comprendre. Le monde peut comprendre la supposée inhumanité de Sade et de Saint-Fond, de même que la vertu de Simiane et Madame de Montreuil, mais pas la nuance que recherche Renée. Ce faisant, elle brise l'harmonie du groupe.

Cependant, Renée de Sade est très loin de se complaire dans le rôle de la victime d'un groupe social abusif. Lorsque sa mère émet des doutes de plus en plus sérieux sur l'allégeance de sa fille, cette dernière trouve l'occasion idéale pour la confronter sur ses jugements et ses certitudes⁵² :

Le monde est plein de gens qui méprisent ce qu'ils ne peuvent imaginer. [...] Vous et ceux de votre espèce, vous voyez une rose et vous dites : « Qu'elle est belle ! » Un serpent et vous dites : « qu'il est répugnant ! » Vous ignorez tout du monde où la rose et le serpent sont assez intimes pour échanger leurs apparences dans la nuit, de telle façon que les joues du serpent rougissent et que la rose se couvre d'écailles brillantes.

⁵⁰ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁵² *Ibid.*, p. 90-91.

Le motif de la rose est récurrent dans la pièce pour évoquer l'artifice des apparences. Une fois de plus, il sert d'argument pour dénoncer l'aveuglement de Madame de Montreuil, et les injonctions de la société, car l'ignorance que cette dernière a de la « nuit » est la conséquence du fait qu'elle demeure dans l'esprit général un repoussoir idéologique ou un impensé. Madame de Montreuil est effectivement touchée par sa remarque, mais pas sur le point que relevait sa fille⁵³ : « Comment osez-vous parler à votre mère en disant " vous et ceux de votre espèce " ? L'unique mère que vous aurez jamais ». Mais Renée ne s'émeut pas et répond en soulignant le paradoxe à vouloir être unique tout en s'efforçant d'être comme tout le monde. Sa mère la reprend alors sur le sujet de fond et met en garde la marquise en invoquant l'image des sorcières condamnées au bûcher, pas à cause d'actes démoniaques quelconques, mais pour leur figure de marginales et les connaissances uniques de ces dernières qui étaient terrifiantes et découlaient simplement de leur vision du monde⁵⁴ :

À vous entendre la gentillesse du levraut, l'air répugnant du crapaud, l'air terrible du lion, l'air malin du renard sont de même espèce, et ne font plus qu'un sous les éclairs de la nuit d'orage. Pourquoi pas ? Mais cette pensée ne vous appartient nullement et, dans le passé, beaucoup de femmes ont été brûlées pour l'avoir exprimée. Comme vous elles avaient ouvert la porte qui donne sur ce que vous appelez le ciel plein d'étoiles, et elles avaient fait un pas au-dehors.

Madame de Montreuil n'est pas une idiote. Sa question rhétorique implique qu'elle comprend sa fille jusqu'à un certain point. Et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle se permet de la mettre en garde contre ce qu'impliquerait une telle connaissance. Néanmoins, l'image du bûcher est un aveu de faiblesse, car l'argumentation de Madame de Montreuil ne propose jamais que des conséquences, le bûcher ou les offenses, qui sont imposées par la société, qui n'aime pas être contredite. Or, au moment où Renée lui parle précisément de bouleverser ou d'ignorer ces codes, elle la querelle comme un enfant et lui fait la morale. Madame de Montreuil pourrait évoquer la solitude, la douleur de voir le monde d'une façon que tout le monde rejette, être seule et plongée dans la nuit, qui sont des arguments valables pour contredire Renée. Mais elle en est incapable, car Madame de Montreuil représente cette société qui ne peut penser en dehors des cases. Cela s'illustre de façon exemplaire dans toute la scène de dispute avec sa fille, où elle ne lui répond jamais que par poncifs moraux qui sont toujours hors-sujet. Elle ne la reprend jamais sur le fond du sujet qu'aborde Renée. Tout d'abord, elle lui interdit de médire de feu son époux puis d'elle, en prétextant le respect du père et de la mère. Elle lui fait des sermons sur le fait de ne pas gaspiller d'argent en humiliations, de ne pas ouvrir les portes de l'enfer ou la reprend sur sa vulgarité, avec une logique, il est vrai, à toute épreuve. Mais voilà où se trouve le cœur du problème : cela n'est logique que dans un certain système de pensée, celui-là même contre lequel Renée s'emporte. Après une bravade de la fille, qui prophétise la mort de sa mère en illustrant le mépris qu'elle a pour son comportement moralisateur et hypocrite, lorsque Madame de Montreuil lui rappelle qu'elle aussi mourra un jour, Renée lui rétorque⁵⁵ « Et moi, je ne veux pas mourir comme une putain rangée, après avoir mis de côté de

⁵³ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 91.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

quoi suffire à mes vieux jours ». L'image est outrancière, car Renée est dotée d'un tempérament idéaliste qui la pousse à l'excès dans ses propos. Ce que cela signifie surtout, c'est qu'elle-même préfère souffrir, être immolée sur la place publique métaphoriquement, plutôt que troquer ses valeurs, faire des compromis ou des concessions, comme une prostituée vend son corps. C'est là que réside le rôle de Renée et la raison pour laquelle elle reste avec Donatien. Il s'agit pour elle de rester intègre. Et comme elle le précisait en invoquant les figures du levraut et du crapaud, les choses n'ont une certaine connotation que dans un système de représentation précis. Elle-même a su dépasser ce jugement, déjouer l'hypocrisie. Elle affirmait à sa mère quelques années auparavant⁵⁶ :

Pour la plupart des gens Donatien est un homme qui a commis des crimes ; pour moi ses crimes et sa personne sont inséparables, tout de même que sa fureur et sa grâce, sa cruauté et sa gentillesse. Ses doigts qui ont brandi le fouet sur les corps de prostituées sont les mêmes que ceux qui faisaient glisser de mon épaule la soie de ma chemise de nuit.

Renée accepte son époux tel qu'il est, elle a fait la synthèse de sa personne. Elle va même plus loin en essayant de le comprendre, lorsqu'à la lumière des événements de Marseille, elle a refait le parcours des comportements de Sade. Ce qu'elle attribuait autrefois au « caprice » et à la « fantaisie » de son époux, Renée avoue que désormais⁵⁷ « [...] tout cela s'enchaîne dans un système qui ne manque nullement de cohérence ». Sa fidélité est conditionnée par la réalité de cette cohérence des agissements de Sade à travers le temps. Il n'est pas devenu fou ; lorsqu'elle est tombée amoureuse de lui, il était déjà ainsi. Sa certitude d'avoir atteint les secrets et l'âme de son mari est si grande qu'elle osera dire en réponse à sa mère offusquée par sa suggestion du plaisir qu'elle aurait si on la giflait⁵⁸ : « Donatien c'est moi ! ». Cette exclamation est la conclusion du deuxième acte de la pièce et offre un écho de Madame de Montreuil s'inquiétant pour la seconde fois de ce que sa fille parle comme Sade. La première fois⁵⁹ Renée s'effondre et promet de faire changer son mari ; six ans plus tard, elle assume pleinement. Renée a évolué, en corrélation avec sa compréhension du marquis marquée par le Noël 1774, où pour la première (et dernière) fois elle est victime des œuvres du marquis. Durant cet épisode, elle abandonne sa « fidélité courante⁶⁰ » qu'elle avoue avoir été motivée par l'arrogance, pour devenir sa « complice⁶¹ ». Le terme « complice » est employé péjorativement par Madame de Montreuil, et Renée le reprend, non sans en modifier légèrement la portée, puisqu'elle se dit complice⁶² de « la petite fleur blanche ». Or, dans l'esprit de la marquise, Donatien est tout à la fois cette petite fleur blanche et un lion. Ainsi, lorsque Madame de Sade parle de « complice », il s'agit bien plutôt de « compagne » dans l'esprit de Renée, dans un sens absolu, qui s'affranchit des lois morales, d'où une certaine adéquation avec la notion de

⁵⁶ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

⁶² *Ibid.*

culpabilité qu'implique la complicité : Renée est la compagne de Donatien à jamais, sans concession, qu'il soit pour elle ou pour les autres, la fleur ou la bête sauvage.

Grâce à cette saillie⁶³ « Donatien c'est moi ! », la pièce complète son propos révolutionnaire par celui de l'acceptation des différences de point de vue. Il s'agit d'une seconde solution, d'une alternative à la révolution aveugle qu'imposerait le marquis. Ici, il n'est pas question de complètement renier ses valeurs, mais de savoir saisir un autre point de vue et de se montrer humble et empathique, face à une société sectaire et tyrannique dans ses échelles de valeurs. Précisément, les valeurs *autres* du marquis de Sade, la marquise a décidé de les accepter, sans restriction. Se séparer de lui n'a donc aucun sens. Qu'elle ait affirmé par provocation « Donatien c'est moi ! » devant sa mère, ne cache pas pour autant la conviction profonde qu'elle a en disant cela. À ce moment, Renée n'affiche plus de masque social, elle ne joue plus la comédie, elle fait enfin entendre sa voix et entérine alors définitivement un discours qui ne fait plus de compromis sur la nature humaine ; le sadisme devient une possibilité d'existence comme une autre.

⁶³ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 94.

III. – La désillusion.

La marquise justifiait sa fidélité au marquis par une absence de jugement de valeurs sur sa personne et ses actions, qui dissimulait une volonté de s'affirmer dans cette existence du marquis, de le suivre, d'être quelque chose, n'importe quoi à ces yeux. Mais la marquise s'est fourvoyée. Elle n'a aucun moyen de s'imposer à ses côtés, quand bien même elle le désirait de toutes ses forces. Ses illusions sont chacune détruites et même la mise en scène se fera l'écho de la défaite de la marquise. Confrontée au réel, Renée choisit donc la fuite et l'exil au moment même où son mari se trouve finalement libre.

III.1. – L'admiration trahie.

Renée pensait que son engagement et sa dévotion auprès de son époux seraient suffisants pour qu'en retour lui-même lui démontrât le moindre signe de connivence ou de reconnaissance. Mais cette stratégie est un échec. La lecture de *Justine ou les Infortunes de la vertu* (la version de 1787⁶⁴) décille Renée sur la nature véritable de Sade et motive son départ au couvent. Le roman conte le sort de Justine, jeune orpheline innocente, tentant toujours de se tenir sur le droit chemin, mais qui est abusée à chacune des rencontres malheureuses qu'elle fera, systématiquement accusé à tort, battue, abusée et enfin, alors même qu'elle avait retrouvé une forme de bonheur, elle est littéralement foudroyée ; un événement qu'il est impossible de ne pas prendre comme un signe de Dieu, tant cette immolation paraît être le pinacle de son existence, en cohérence avec la suite de désastreuses de mésaventures qu'a vécues la jeune femme. C'est aussi pour cette raison que la sœur de la malheureuse, la Juliette du roman éponyme, qui elle a prospéré dans le vice, quittera sa vie de débauchée et entrera en religion, pour le motif que si Dieu peut se montrer si cruel avec une jeune femme si pure, que peut-elle attendre comme divine et terrible punition, elle qui a commis tant de crimes, s'est abandonnée tous les péchés et a succombé à tous les vices. Ce retournement soudain de situation n'est néanmoins pas très convaincant. De la même manière que la punition que subit la marquise de Merteuil dans les *Liaisons dangereuses* (1782) qui perd son procès et attrape la petite vérole paraît une manière un peu facile de se doter d'une moralité, la repentance véritablement miraculeuse de Juliette n'est pas suffisante pour compenser l'ensemble des propos immoraux qui parsèment le roman. Les différents personnages que Justine rencontre et qui auraient pu lui être amicaux si elle avait été moins rigide sur ses principes, s'en donnent à cœur joie pour lui démontrer raisonnablement, arguments philosophiques à l'appui, l'inexistence de Dieu ou encore l'inconséquence du meurtre. Tout particulièrement, les personnages lui expliquent que l'orgueil et la vanité de son comportement la mèneront à la ruine, ce qui s'avère invariablement vrai. La cruauté du roman réside effectivement dans le fait que Justine eût pu avoir une belle vie si elle avait cédé à

⁶⁴ Donatien Alphonse François de Sade, *Les infortunes de la vertu*, Paris, Flammarion, 1969.

la facilité, comme le prouve l'exemple de sa sœur. La fidélité de Renée à l'égard de son époux est remise en cause par l'ironie cruelle du roman, dont la fin grotesque ne prête évidemment pas à rire pour la marquise. Si le roman de Sade ne propose pas un reflet parfait de la vie de la marquise de Sade, la similarité des deux situations demeure néanmoins palpable. Dans les deux cas, une jeune femme innocente est confrontée au vice d'autrui et plus elle s'attache à ses vertueuses qualités, plus elle souffre. Au point que Renée se demande si, par malheur, le marquis n'aurait pas écrit ce récit à son attention⁶⁵. D'après le roman, la pauvre Justine a donc perdu la vie, et souffert, en vain. C'est également la conclusion que tire la marquise de tout cela. « Justine c'est moi » est la conclusion pathétique de Renée⁶⁶, dernière reprise sur le thème de « Donatien c'est moi », une formule que la marquise regrette amèrement. De fait, on peut interpréter cette déconvenue de la marquise comme la punition d'un *hybris*, au moment où Renée s'est crue l'égal de Sade, alors même qu'elle empruntait la formule de Madame de Saint-Fond « Donatien c'est moi ». En effet, Madame de Saint-Fond est une femme qui, à l'inverse de la marquise, a véritablement expérimenté un chemin similaire à celui de Donatien de Sade. Et n'est-il pas le *divin* marquis ? Se croire l'égal d'une divinité impose toujours une douloureuse punition. Renée est en tout cas durement remise à sa place par une sorte de justice immanente : elle ne peut affronter le monde de son époux. Pourtant, en réalité, jamais Renée n'a désiré être ou devenir Sade : elle ne souhaitait qu'être sa complice. Son crime est d'avoir seulement imaginé que ses sacrifices seraient récompensés, qu'il y aurait une forme de reconnaissance : qu'elle serait quelque chose pour le marquis, puisqu'elle l'avait si bien compris.

Or, précisément : Renée l'avait-elle réellement compris ? À l'évidence, elle avait développé une certaine admiration à l'égard de son époux et des forfaits (ou exploits) de celui-ci. C'est une didascalie qui renseigne pour la première fois le lecteur avec certitude sur l'attitude de la marquise à l'égard de son mari, lorsque Madame de Saint-Fond conte la messe noire qui l'a mené à penser qu'elle et Sade sont similaires⁶⁷ : « *Les trois auditrices sursautent ; Renée se met à trembler ; elle écoutera avec une attention passionnée la suite du discours.* » L'admiration est effectivement le seul motif qui aurait pu la faire autant agir en sa faveur, tout en subissant ce qu'elle a subi, et qui l'empêchait de le voir réellement tel qu'il était. Or, l'admiration est un sentiment qui est paradoxalement très éloigné de l'acceptation dont elle se vantait pourtant ; c'est cet orgueil qui précipite sa chute. D'autres éléments témoignent de la glorification générale du marquis, comme l'image idéale de son apparence auxquels les personnages reviennent incessamment : la blancheur de sa peau et la blondeur des cheveux. Cet angélisme physique apparent serait-il déjà un signe de cruauté ? Il semble en effet ironique que les vices aient choisi un ange pour s'incarner. On trouve une réponse à cette apparente contradiction dans le regard de Mishima. Dans le *Pavillon d'or*⁶⁸, le narrateur sonde le regard bleu clair d'un soldat américain sans parvenir à y trouver autre chose que

⁶⁵ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 123.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁸ Y. Mishima, *Le Pavillon d'or*, Paris, Gallimard, 1998, p. 128.

de la cruauté : « Les Occidentaux, dans leur chanson enfantine *Mother Goose*, disent qu'œil noir recèle malice et cruauté ; en fait, le réflexe ordinaire de qui se trouve confronté à des particularités étrangères n'est-il pas d'y déceler de la cruauté ? » Même le physique de Sade, sans doute saisissant puisque les protagonistes y font très régulièrement référence, est l'ambassadeur de sa cruauté intérieure. Dans les yeux de Mishima, cette singularité physique, presque un albinisme, annonce déjà la nature du marquis, car dans le théâtre japonais, dieux et démons ont des signes physiques distinctifs : des cheveux blancs ou rouges. Pour le regard occidental, son apparence est davantage un piège, une future trahison pour ceux qui se laisseront abuser par son air doux. Le marquis est idéalisé physiquement par les personnages, mais il l'est également pour le spectateur. En effet, en évoquant sa personne, en étudiant son comportement, sa logique et ses désirs, les personnages le désincarnent, faisant de lui presque une créature irréelle, ce que favorise également son absence. Néanmoins, régulièrement les personnages mentionnent cet air angélique qu'il possède et crée dans l'imaginaire du lecteur ou du spectateur une certaine idée du marquis : ainsi, la rupture entre l'idée et le réel, est d'autant plus percutante pour le spectateur lors de son retour. La quasi entrée en scène de Sade, rapportée par Charlotte, brise le fantasme et l'atmosphère onirique que Renée avait tissée autour de lui. La marquise fait la description d'un preux et beau chevalier auréolé de la gloire du Mal et la scène est rendue véritablement grotesque par le rapport de Charlotte. Comme à son habitude Renée porte sur le marquis un regard littéraire, poétique. Le portrait est flatteur : il ne cherche pas à diminuer les vices du marquis, à ce stade se serait inutile, mais au contraire les embrasse même dans leur dimension les plus terribles, en faisant également des associations qui saisissent par leur contradiction⁶⁹, comme les cornes de son casque « surgies des angoisses et des lamentations des hommes » qu'encadre « l'or de sa chevelure », ou encore « sa belle main, blanche comme celle d'une femme » qui tient son « épée glaciale ». Il est implicite que le marquis est terrible, empreint d'une grandeur sublime, d'autant que la description très picturale de Renée le fait baigner ultimement dans la lumière divine, dont il procède d'après elle. Ainsi, lorsque Charlotte fait la description de Sade, le lecteur a encore en mémoire celle de Renée, et c'est donc à celle-ci qu'il va se référer. D'où la surprise que suscite le décalage du récit de la domestique. Cette dernière annonce d'ores et déjà une scission avec la vision de Renée⁷⁰ : « Le marquis a tellement changé que je peinais à le reconnaître ». La transformation n'est pas à son avantage, au point que Charlotte s'excuse faussement « [...] je l'ai pris pour d'abord pour un vieux mendiant. » Il s'agit de la première humiliation du marquis à laquelle succèdent ensuite les remarques sur son obésité, redoublées par le commentaire cruel « je me demande même s'il parviendra à passer la porte ! », qui est évidemment un trait forcé pour ridiculiser Sade, par une Charlotte forçant l'ingénuité. Elle dépeint ensuite son comportement nerveux, et sa décrépitude, marquée par l'état déplorable de sa dentition, qui dégradent un peu plus l'image du marquis. La description de Charlotte montre toutefois qu'en dépit

⁶⁹ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 127.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 128.

de son apparence grotesque, Donatien n'a rien perdu de son caractère altier, puisqu'il se permet même de rappeler à Charlotte son nom et son titre. Cette assurance, qui fait rayonner sa personne, fait écho à l'aura qui entoure le personnage décrit par Renée peu avant. Mais ce halo de lumière est justifié dans le récit de la marquise, à l'inverse de l'attitude altière, voire arrogante du marquis, qui apparaît complètement déplacée dans ce contexte, ou du moins qui ne fait que ressortir par contraste la misère de sa situation. Plus rien dans le constat que fait Charlotte de l'homme qui a défait la vie de ces femmes pendant dix-huit ans n'évoque le chevalier élu de Dieu de Renée, fut-il maléfique. Ce décalage de traitement, presque une parodie burlesque de la description de Renée fait par Charlotte, n'est pas sans évoquer le *nô*. La structure de cette confrontation de deux récits sur un même sujet est tout particulièrement typique des *nô* dit « d'apparition » (*mugen nô*) qui présentent des démons, des dieux ou des fantômes. Parmi ceux qui traitent des spectres d'êtres humains, on retrouve une dimension onirique et irréelle, car l'aventure se passe souvent dans le rêve d'un moine. La pièce de *nô* *No no Miya*⁷¹ est l'exemple type de ces *nô* « oniriques⁷² » dont parle Sieffert, puisqu'il suit les étapes classiques de ce type de pièce : un moine en voyage rencontre le spectre d'un individu étant, pour une raison ou une autre, retourné sur Terre. Dans la pièce, le fantôme de la Dame de la Chambre dont le cœur fut brisé par un homme, le Genji, revient au Temple de la Lande, le lieu où elle renonça au monde. Le moine la rencontre d'abord sous la forme d'une villageoise, avant qu'elle ne lui révèle sa véritable nature. Suspicieux, il interroge plus tard, lors de l'interlude, un habitant des lieux qui lui raconte plus succinctement l'histoire que l'esprit lui a déjà contée, avant que le fantôme de la Dame dans tous ses atours ne réapparaisse pour revivre, ou plutôt se ressouvenir d'un moment de sa vie passé. Le villageois narre alors le récit sur un ton volontairement prosaïque. D'après Sieffert⁷³ : « [...] c'est la même histoire, racontée sur le ton monocorde et avec l'emphase frisant le ridicule du guide qui accueille le touriste : récit banal, sans relief ni subtilité, tissu de platitudes où n'apparaissent que le côté vulgaire des choses ». En effet, dans ces pièces, et notamment donc *No no Miya*, la dimension littéraire de la première intervention contraste avec celle qui est racontée ultérieurement, qui plus est, par un acteur de *kyôgen*. Dans les *nô*, les acteurs de *kyôgen* jouent des personnages secondaires, éventuellement des valets, ou bien n'interviennent que pendant l'interlude. Pour faire une comparaison grossière avec le théâtre occidental, les acteurs de *kyôgen* et de *nô* seraient des acteurs de comédie et des acteurs de tragédie qui ne pourraient jamais changer de registre et où seuls les acteurs de comédie pourraient interpréter ces scènes plus communes. La comparaison entre le rôle d'un acteur de *kyôgen* et le personnage de Charlotte s'avère pertinente : en effet, celle-ci est très silencieuse et des mots de Mishima lui-même⁷⁴ offre « les façons populaires ». La littérature d'analyse sur le théâtre japonais a dû excessivement gloser sur ces interludes, car Sieffert se sent obligé de défendre l'intérêt qu'il trouve à ces passages, qui

⁷¹ *Nô et Kyôgen automne-hiver*, trad. R. Sieffert, tome 2, Paris, Publication Orientaliste de France, 1979, p. 305.

⁷² R. Sieffert, M. Wasserman, *Théâtre classique*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*, p. 53-55.

⁷⁴ Y. Mishima, « Postface », *Madame de Sade*, p. 132

effectivement sont sans doute avant tout une astuce scénique permettant d'occuper le quart d'heure de changement de costume pour l'acteur jouant le spectre⁷⁵ : « L'on a dit et répété que c'était là une intervention inutile et parfaitement fastidieuse, mais il m'a toujours semblé à moi que, l'ait-on voulu ou non, l'interlude apporte dans les pièces du type onirique une dimension poétique supplémentaire ». De fait, à cause de leur effet très terre à terre, le récit augmente la poésie de la première intervention décousue de l'esprit, avant que celui-ci ne revienne et ne vive sur la scène un épisode de sa vie. Ce changement d'atmosphère entre les deux discours permet effectivement de quitter le monde des rêves pour la réalité. Dans le nô, le moine évoque à son interlocuteur le fait que le spectre lui a avoué son identité ; une révélation à laquelle l'habitant des lieux n'offre d'ailleurs aucune résistance. Par la suite, l'esprit revient pour clore la pièce, et par là, la sublime. Pour ce qui est de *Madame de Sade* en revanche, le marquis n'apparaîtra pas pour une troisième reprise de la figure du chevalier mystique. Objectivement, la conclusion n'est donc pas celle de Renée, mais celle, réaliste, de Charlotte : à savoir que Donatien de Sade est un vieillard pornographe, obèse et repoussant. La pièce se termine par le rejet de la marquise, l'absence de Sade et un vaste sentiment de vanité : à quoi bon tous ces sacrifices pour ce résultat ?

L'admiration est mauvaise conseillère, la marquise l'a appris à ses dépens, car elle l'a empêché de voir les choses telles qu'elles sont. La poésie par laquelle Renée entrevoit le monde aura en définitive été déçue. La conclusion de la pièce est particulièrement dure, car la vision idéaliste de Renée est vaincue. Elle est paradoxalement vaincue par une œuvre de fiction, mais c'est bien parce que cette dernière a confronté la marquise à la réalité. L'insistance de cette dernière pour entendre Charlotte briser son rêve semble par conséquent n'être qu'une manœuvre volontaire de sa part pour être définitivement dissuadée de re-succomber jamais au charme du marquis de Sade.

III.2. – L'enfermement.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser de prime abord, *Madame de Sade* n'est pas atteinte de bovarysme. Ce n'est pas la lecture des romans qui l'ont amené à s'illusionner à ce point sur le monde ; il s'agit même de l'inverse puisque c'est une œuvre de fiction qui l'extirpe de sa torpeur. Elle semble toutefois présenter une forme de pathologie intermédiaire. Elle poétise à l'extrême la vie qui l'entoure. Ainsi, lorsqu'elle entend parler de Venise, elle y pense avec nostalgie alors même qu'elle n'y a jamais été, ce sont les trésors mémoriels d'Anne, ce que cette dernière ne manque pas de lui rappeler. Ce réflexe de poétiser à outrance est sans doute pour la marquise de l'unique moyen de supporter l'absence de souvenirs heureux, ce qu'elle n'aura jamais. Ainsi, elle considère que les souvenirs de sa sœur ne sont⁷⁶ que des « ombres que l'eau reflète un instant », soient des reflets heureux peut-être, brillants mais éphémères et qui n'ont aucune réalité, aucun

⁷⁵ R. Sieffert, M. Wasserman, *Théâtre classique*, p. 53.

⁷⁶ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 103.

impact sur sa vie. Ingmar Bergman présente Anne dans son film comme une très belle femme, qui aime son apparence, au point d'être peut-être quelque peu superficielle. Mais si superficialité il y a chez Anne, dans la pièce elle semble plutôt, d'après Renée, être caractérisé par sa faculté de ne jamais regarder en arrière, de ne pas s'attarder sur ses souvenirs. À l'inverse, Renée cristallise ses petits riens, les moments douloureux, mélancoliques, en des instants poétiques intenses. Ces reliques d'évènements, rendues belles par le regard nostalgique que porte après coup Renée sur elles, deviennent des objets aussi insolites que des éclats d'ombres dont le noyau serait un étrange insecte. Il faut néanmoins admettre que Renée connaît sa propension à toujours interpréter par images et symboles. Elle l'admet à l'occasion, sa mère l'évoque aussi, mais c'est Anne qui en parle le mieux⁷⁷ : « Vous finissez toujours par enjoliver Donatien de vos comparaisons et de vos images poétiques. Vous comprenez tout à travers la poésie, ce qui est peut-être la seule façon d'accepter ce qui extrêmement sacré ou extrêmement profane ». Il y a donc une certaine contradiction à enjoliver le marquis et s'étonner qu'il la réduise à un roman, alors qu'elle-même l'a emprisonné dans une image idéalisée pour supporter les souffrances qu'il lui infligeait. Que cela fût un phénomène de protection pour survivre au marquis cela est possible. Pourtant, il paraît peu probable, bien que ce fût dans la nature de Renée d'idéaliser son entourage, que cette obsession l'ait complètement aveuglée sur la connaissance *effective* qu'elle avait de la nature du marquis.

Après tout, Renée ne renonce pas au monde et à Sade, parce que ce dernier est en réalité laid et méchant. Elle le savait. Même les dernières années, elle le voyait et allait le visiter en prison, de même qu'elle connaissait son comportement. Elle renonce à lui volontairement, pour une raison toute particulière. À travers *Justine*, elle comprend qu'il n'a pas d'empathie, ni à son égard ni à celui des autres, et qu'elle ne pourra jamais l'atteindre. La cruauté dont il fait preuve à l'égard d'une figure littéraire similaire à la sienne, n'est pas ce qui la choque le plus, ni même l'ingratitude ou l'injustice ; c'est douloureux certes, mais la marquise a déjà dépassé ces stades en réalité. Elle est bien plus terrifiée par l'insignifiance de son existence aux yeux du marquis et que le roman reflète. Elle explique son raisonnement à Madame de Simiane et à sa mère lorsqu'elle lui annonce vouloir entrer au couvent et renoncer au monde⁷⁸ :

À force de se concentrer en pensée et d'écrire page sur page, Donatien, dans sa prison, a fini par m'enfermer dans un récit. C'est nous, ceux du dehors, qui sont (sic) emprisonnés par lui. Nos vies, nos souffrances, nos efforts ont été vains. Nous avons vécu, agi, crié, pleuré uniquement pour lui donner matière à compléter son affreux roman.

La réplique de Renée contient un effet d'amplification produit par les deux énumérations successives auxquelles Renée procède qui sont celles de tous les tourments qui ont remplis dix-huit années de sa vie, celle de sa mère et de ses proches, et qui contrastent avec la conclusion, si décevante, accentuée par l'adverbe « uniquement », qu'est le fait de « compléter cet affreux roman ». La réduction de vingt ans de malheurs réels à un roman satirique dégage un extrême

⁷⁷ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 60.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 124.

sentiment de vide et de gâchis. Sans aucune empathie, Sade a objectifié leurs personnes et leur souffrance, ce qui est en soi la quintessence de la cruauté et du sadisme. Écrire est pour le marquis, enfermé à la Bastille et donc incapable d'agir physiquement, un moyen d'imprimer toujours sa marque sur autrui. Lorsque Renée précise par ailleurs le fait qu'il les a « enfermées » dans son roman, c'est parce qu'il a dépassé le stade de donner le fouet à des prostituées. Comme un ermite qui trouve Dieu dans l'exil et la solitude, cet état forcé d'ascèse que constituait pour lui la Bastille lui a donné la volonté de satisfaire ses pulsions autrement. Il a enfin pu donner un code, un ordre et un régime à ses vices⁷⁹ :

Donatien, plutôt que de rechercher la futilité du plaisir charnel évanoui sitôt que goûté, essayait de construire une impérissable cathédrale du vice. Il essayait de soumettre ce monde à un véritable code du mal au lieu d'y commettre simplement des crimes ou des mauvaises actions, car il aime moins les actes que les principes, moins les nuits voluptueuses qu'une nuit si vaste qu'elle puisse recouvrir l'éternité, moins les esclaves du fouet que le royaume de la fustigation. Sa manie de détruire est devenue passion de créer. Quelque chose d'indescriptible, mais qui est inné chez lui, a donné naissance à de transparentes formes du mal, à une pure cristallisation du mal.

À travers « la cathédrale du vice » et « les principes », Renée évoque ici la création de toute l'œuvre littéraire du marquis de Sade. Pas simplement *Justine*, mais toutes les autres œuvres dont il lui a déjà donné les manuscrits. Comme l'annonçait déjà Madame de Saint-Fond dix-huit ans auparavant⁸⁰ : « Les miracles du marquis de Sade ne se manifestent qu'après des accumulations de certitudes, fondées sur l'épuisement des sensations ». Ainsi, après avoir pendant plusieurs années satisfait physiquement ses désirs, il a souhaité entrer dans une nouvelle étape de sa perversion. Qu'il se mette à écrire des romans sur le sujet était donc à prévoir. Ils permettent en effet au marquis d'enfin donner une cohérence, un sens à ses actes, de rationaliser ses pratiques, ce qui lui procure une nouvelle source de joie, au moment où il s'est déjà essayé à tout, et où tout cela demeure pourtant trop ponctuel. Comme le déclare Renée⁸¹ : « [...] il aime moins les actes que les principes, moins les nuits voluptueuses qu'une nuit si vaste qu'elle puisse recouvrir l'éternité [...] ». Tout ce passage est caractérisé par l'alternance d'un évènement ponctuel avec un principe vaste et systématique. Le premier élément devenant le second en étant magnifié par l'action du marquis. On assiste donc à l'avènement du philosophe qui remplace le pervers sexuel. La littérature lui donne une autre dimension, et suggère également la future propagation de sa pensée, restreinte, pour le moment, à Renée. Pour elle, les romans du marquis sont explicitement un moyen de « soumettre le monde⁸² », au point qu'elle annonce qu'elles vivent dans un monde créé par Donatien de Sade⁸³. En pleine Terreur et du point de vue d'une aristocrate, il est légitime qu'elle ait ressenti une atmosphère de fin, si ce n'est *du* monde, mais au moins d'un monde. Sade retrouve à cette occasion son rôle d'antéchrist, puisqu'il semble ici réaliser sa mission sur Terre. D'ailleurs, Sade correspond aux

⁷⁹ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 124-125.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

⁸² *Ibid.*, p. 124.

⁸³ *Ibid.*, p. 125.

valeurs que prête Nietzsche à l'antéchrist (ou plutôt à l'anti-chrétien) de l'œuvre éponyme⁸⁴. Le renversement de la valeur principale du christianisme, que Nietzsche détermine comme étant la pitié, s'illustre chez Sade par son appétit pour l'exercice de sa force sur autrui, de sa puissance, et éventuellement aux dépens d'autrui. De plus la culpabilisation de soi et du monde qu'implique le dogme s'oppose à l'inconséquence du marquis de Sade qui est sans remords ni reproches, presque sans souvenirs et donc sans péchés, au sommeil lourd et paisible d'un enfant. On peut rajouter à ce parallèle inversé avec Jésus, le fait qu'il s'agisse dans les deux cas d'un homme qui bouleverse complètement les codes de son entourage, de sa société et même du monde : un homme qui, dans le cas du marquis, est capable de susciter terreur et révolution. C'est de là que provient la certitude de Renée de l'élection de Sade par Dieu. Il dispose d'une nouvelle sainteté et est explicitement invité à construire l'escalier dérobé vers le ciel. Sa création littéraire devient le vecteur permettant de transmettre ses idées, créer son monde et exercer sa force. D'ailleurs, la Révolution n'est pas à proprement parler le seul événement à travers lequel semble s'exprimer la volonté de Donatien de Sade. La nouvelle société qui émerge paraît avoir dépassé l'ancien système des convenances, comme le représente Charlotte, qui fait s'étonner⁸⁵ Madame de Montreuil sur « Les gens devenus fous de franchise », et donc sur un système qui ne repose plus sur l'hypocrisie qu'elle avait l'habitude de manipuler. Il s'agit également d'un monde qui se dote de ses propres martyrs magnifiques, telle Madame de Saint-Fond, tuée malencontreusement alors qu'elle communiait avec la joie et l'ire du peuple. Enfin, Madame de Montreuil elle-même a enfin des vues modifiées, relativisées⁸⁶ : « Fouetter cinq ou six filles de profession ignoble... Quelle importance ? Faire couler un peu de sang... (*Elle rit.*) Quelle importance ? Obliger des filles à manger des pastilles qui n'étaient même pas du poison... Quelle importance ? ». Face à l'instabilité de la situation actuelle, Madame de Montreuil prend fatalement du recul. Ainsi l'objet du délit, le fouet, faire couler le sang et les pastilles, sont systématiquement relativisés par la profession de toute façon amoralisée et dangereuse des prostituées, le « peu » de sang versé et la négation restrictive qui atténue l'usage des pastilles aphrodisiaques. L'anaphore de l'interrogation « Quelle importance ? » suggère une fois de plus dans ce troisième acte, la futilité de tout ce qui constituait autrefois des drames. Et surtout, face au manichéisme de Madame de Simiane, Madame de Montreuil en vient à penser que Donatien n'est pas fondamentalement mauvais, mais plutôt à la frontière entre les deux concepts de bien et de mal, ce qu'illustre sa métaphore de l'amateur de coquillage rouge, des objets inoffensifs mais qui évoquent néanmoins la couleur du sang. En parvenant à se mettre à sa place, Renée estime que sa mère parle comme Donatien, une remarque très significative pour elle, puisqu'elle implique que cette dernière a enfin su adopter un autre point de vue. En cela, le principe de révolution dont le marquis de Sade est l'ambassadeur est consommé. Quant à Renée, comme Madame de Simiane, elle choisit la voie du couvent, pour échapper au monde. En revanche, contrairement à Madame de

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist, anathème contre le christianisme*, Paris, B. Jacob, 2002.

⁸⁵ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 107.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

Simiane qui s'est rigidifiée sur ses positions, Renée éprouve encore des sentiments partagés à l'égard de son époux, et toujours de la tendresse. Toutefois, elle sait qu'elle ne peut définitivement plus atteindre le concepteur de ce nouveau monde. Elle sait que le fait qu'elle ait été mise en roman la prive d'une existence réelle aux yeux de son époux. Elle est devenue un principe parmi tant d'autres. Il tire les ficelles de ce nouvel univers et elle n'a plus sa place à ses côtés⁸⁷ :

J'aurais voulu accomplir tous ses vœux. J'aurais voulu être compagne de son âme et esclave de son corps. J'espérais demeurer avec lui toujours. Soudain, sa main m'a fauchée. Il a perdu son âme, ou bien une âme capable de pareil écrits a cessé d'être humaine. C'est un homme dépourvu de sentiments humains qui se plaît à clore de grilles le monde des hommes et à se promener à l'entour en jouant avec clés. Il est le gardien des clés, lui seul. Je ne peux plus l'atteindre. Je n'ai même plus assez de force pour tendre la main vers lui à travers les barreaux et pour demander grâce.

La métaphore de la prison illustre assez bien le sentiment qu'a Renée d'avoir été prise au piège, en particulier l'image de la main tendue du prisonnier suppliant vers un gardien dans une joyeuse indifférence, comme s'ils étaient sur des plans d'existence différents. Ce que décrit Renée est extrêmement touchant : il s'agit de la sensation d'être rejeté, incapable d'entrer en communication avec cet homme inaccessible qui n'a aucun sentiment envers ses semblables et ses proches et pour lequel elle a pourtant tout sacrifié. Lorsqu'elle parle de son âme inhumaine⁸⁸, à nouveau ce n'est pas parce qu'il est cruel, mais parce que la souffrance des autres n'implique rien pour lui ; voilà pourquoi il est sans remords vis-à-vis de ces méfaits et ce qui explique son détachement, son sommeil si lourd et amnésique. La femme qui avoue à sa mère n'avoir plus les forces de ne serait-ce que tendre les bras pour « demander grâce⁸⁹ » à son bourreau est une femme complètement vaincue. Si elle parvient néanmoins à accepter la situation, c'est uniquement parce qu'elle la vit comme une révélation : il s'agit de la fameuse source lumineuse dont parle Madame de Simiane qui aurait illuminé la marquise et lui aurait fait trouver la voie du couvent. En réalité, Renée admet bien que la lumière sacrée est toujours divine ; mais elle laisse également entendre qu'elle a été réfractée par l'œuvre de Sade. Ainsi, bien que reflétée par l'œuvre de Sade, si la source de la vérité est toujours Dieu, alors ce dernier ne peut être en tort, ce qui explique la résignation de Renée⁹⁰ : « [je prierai] Dieu que ce soit ainsi ».

Renée une fois de plus accepte son sort, mais préfère tout de même quitter le monde. La marquise qui voulait faire fi d'un monde hypocrite, celui de sa mère, se retrouve à nouveau à devoir supporter des règles qu'un autre impose, où son malheur ne sera jamais guère plus que de la matière à roman. Dans cette optique, il n'est d'ailleurs pas anodin que Mishima ait choisi le théâtre pour mettre en scène cette histoire. Au théâtre, au Japon comme en France d'ailleurs, la scène propose des modèles de comportements que la société approuve, mais qui ne parviennent pas nécessairement à se réaliser dans la réalité. Dans *L'École des Femmes* (1663) il est admis que les

⁸⁷ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 125.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 126.

hommes âgés épousant de jeunes filles sont des barbons ridicules, et l'union promise entre Agnès et Horace est perçue comme d'autant plus juste, que les deux jeunes gens s'aiment et s'accordent par l'âge et la beauté. Par ailleurs, Agnès ayant été élevée dans un couvent dans l'ignorance la plus complète, la relation qu'elle entretient avec Horace est motivée par un désir parfaitement naturel. Pourtant, cette façon de penser ne se répercutait pas de manière effective dans la société. Cette propension à mettre en scène des beaux sentiments sans les réaliser est également très vraie au Japon. Dans le chapitre « Caractéristiques fondamentales de la société » de *Cent ans de pensées au Japon*, Katô Sûichi s'interroge sur la raison de cette dualité. À ses yeux la société de guerriers qui constituait la caste dominante au Japon imposait des règles et des valeurs où les beaux sentiments (« la pitié, l'humanité, la compassion ») n'ont pas de sens fondamentalement vis-à-vis de l'idée « d'obligation⁹¹ », de faire son devoir. En réaction, la société bourgeoise, qui organisait les spectacles et pourtant demeurait prisonnière de ces valeurs imposées par le haut, extériorisait au théâtre leurs sentiments qui n'avaient néanmoins aucun moyen de se réaliser au-dehors. Le théâtre devient alors une soupape qui laissant entrevoir une possibilité de bonheur et de justice, qui ménage les sentiments personnels et non pas uniquement le devoir. C'est aussi valable dans le théâtre occidental que japonais, dans les deux cas le théâtre est une bulle, parfois le seul espace où peuvent se matérialiser les beaux sentiments humains. Or, une fois de plus Mishima prend le contrepied de cette situation, en présentant un personnage paradoxal vis-à-vis de ce phénomène de liberté. Cette fois-ci, le théâtre n'offre pas un cadre prônant les bonnes actions et l'honnêteté ; et si subversion par rapport aux codes normaux de la société il y a, Mishima n'omet ni le versant positif, ni le versant négatif. En effet, deux tendances évoluent en parallèle. Certes, le marquis est synonyme de révolution, de libération de tous les carcans, sociaux, moraux et religieux, sublimé en cela par ce qui s'apparente à de la pureté et de l'innocence. Mais c'est aussi un être amoral dont les crimes seraient justifiés prétendument par son absence de remords, alors que son attitude encourage l'indifférence et la déshumanisation d'autrui. D'ailleurs, le fait que la plupart des personnages fuient ou soient même morts lors de la libération du marquis est éloquent. Il est difficile de déterminer de quel côté penche le plus la vision de Mishima, qui essaie visiblement de dépeindre tous les enjeux de cette situation, dont le théâtre n'offre en général qu'un fragment positif. La solution qu'apporte l'auteur à travers Renée ne cache pas un certain pessimisme. La fuite au couvent de Renée, espace où elle espère enfin acquérir la liberté, n'est que la mise en scène de la fuite en avant des idéalistes perpétuellement déçus. Renée l'est d'abord par le monde que lui propose sa mère, puis par celui mis en place par son époux et elle ne trouve d'échappatoire que dans l'exil, qui consiste – ironiquement, puisque c'est ce qui l'a toujours motivée à se battre – à un nouvel enfermement. Il n'y a donc jamais de liberté complète ou totale. Il ne faut non plus se laisser abuser par le choix de Renée d'entrer au couvent : Dieu n'est évidemment pas une solution, car il est, ou le « chien paresseux⁹² » qu'évoque

⁹¹ Katô Suichi, « Caractéristiques fondamentales de la société », *Cent ans de pensée au Japon*, p. 363.

⁹² Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 64.

Saint-Fond, ou celui qui accepte l'avènement du marquis. Le couvent en tant que retraite mondaine et spirituel, est un semi-aveu d'échec, mais peut-être le seul moyen d'atteindre, loin du marquis et du monde, la sérénité.

Madame de Sade est une œuvre défaitiste, qui adopte le format des pièces de théâtre occidental afin de narrer efficacement le tourment des personnages ; mais cette pièce n'est pas sans puiser également ses influences et son registre dans la tradition des œuvres nippones. Le théâtre de la cruauté, comme on le célèbre si souvent au Japon, n'est pas ici à l'œuvre sous des geysers de sang. En revanche, il se lie au théâtre occidental, dont la nature est verbale (et même verbeuse) pour que sa parole devienne l'arme de la cruauté japonaise. Ainsi, lorsque la marquise de Sade défend avec passion et dans un langage poétique son époux, elle convainc son entourage et par extension le spectateur, d'une nature étrange mais généreuse chez son mari. Le spectateur est d'autant plus enclin à défendre Renée et par conséquent à adopter son point de vue, qu'elle est seule contre tous et contrairement à Madame de Saint-Fond, elle est un personnage auquel on peut s'identifier. Ce qu'elle défend et ce pourquoi elle défend son époux – la capacité de penser seul, accepter autrui dans son intégralité, se libérer des convenances – sont par ailleurs *a priori* des valeurs positives souvent portées par le théâtre. Mais cette mise en scène est un leurre, un piège que Mishima nous tend à travers l'éloquence de Renée. Les louanges de la marquise pour son époux annoncent sa perte. Non seulement toute la rhétorique qu'elle a construite s'effondre sur elle, mais elle est trahie alors qu'elle fait preuve des plus belles et nobles intentions. Ici, réside la cruauté de la pièce. En effet, Mishima a fait du personnage de Renée l'équivalent de ce que Sade a fait avec Justine : un pur exercice littéraire de sadisme. Comme Sade, il a donné vie à une poupée de chiffon dans le seul but de la jeter au feu et de la voir souffrir. Mais le dénouement de *Madame de Sade* n'est pas gratuit. S'il l'on se réfère à Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, la cruauté dans le théâtre est une absolue nécessité⁹³ : « Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps ». Ce que semble évoquer Artaud est que la cruauté, le spectacle du mal, est un moyen de quitter nos préoccupations immédiates et de voir, au-delà de ces considérations, la vérité quelle qu'elle soit. Il n'estime pas qu'il soit absolument nécessaire qu'il y ait du sang. La cruauté selon lui peut même n'être que la simple application d'un principe⁹⁴. Or, dans *Madame de Sade*, Mishima met en scène un théâtre de la cruauté à travers la figure du marquis de Sade qui est dans la pièce l'instrument de cette cruauté, mais également à travers la Révolution, un principe chaotique, que le marquis traîne dans son sillage. Enfin, Renée est la victime expiatoire de ce système, qui permet à Mishima d'affirmer la douloureuse réalité, celle qui passe subrepticement sous la fidélité de la marquise : on ne peut jamais quitter le rôle qu'on est destiné à jouer et la vie est une succession d'enfermements auxquels on est incapable d'échapper ; à moins bien sûr qu'on soit celui qui crée la prison.

Madame de Sade pourrait n'être que la malheureuse, mais somme toute banale histoire d'une femme rejetée, incapable de s'affirmer dans l'existence et qui est débordée psychologiquement par

⁹³ A. Artaud, « Le théâtre et la cruauté », *Le théâtre et son double*, p. 152.

⁹⁴ *Ibid.*, « Lettre sur la cruauté », p. 175-176.

un homme qui lui en est capable. Mais la puissance du marquis dépasse le cadre de sa relation de couple. Il a effectivement un puissant pouvoir de séduction sur ses contemporains, même sur ceux qu'il scandalise le plus, comme l'avoue Madame de Simiane des années plus tard⁹⁵ :

Revenons à ce jour-là (*À Mme de Montreuil*.) J'ai quelque embarras, madame, à rapporter que juste avant que vous ne fussiez entrée Mme de Saint-Fond – Dieu ait pitié de son âme ! – brandissait sa cravache en nous racontant ce que le marquis de Sade avait fait à Marseille. Fascinée que j'étais par la fantasmagorie de la terrible histoire et par un pouvoir de séduction proprement démoniaque, je ne cessais de me signer, mais, il faut bien le confesser, le charme opérait sur moi.

La façon dont les personnages sont attirés par lui évoque presque les papillons de nuit autour d'une lampe allumée. Sauf qu'à l'inverse des insectes nocturnes, les personnages savent que cette flamme est susceptible de les consumer. Mishima déclare que la pièce aurait pu avoir pour titre « Sade vu à travers le regard des femmes⁹⁶ ». La pièce témoigne en fait moins d'une vision des femmes sur Sade, qu'elle ne représente le pouvoir de fascination qu'il est capable d'exercer sur son entourage à travers son comportement destructeur. Néanmoins, les femmes illustraient sans doute mieux, aux yeux de Mishima, la fascination face à un homme si charismatique, car elles permettent de développer des réactions sur un plus large panel, la séduction, l'envie, l'admiration, la désapprobation, le respect. Il est toutefois légitime d'interroger le propre intérêt de Mishima pour Sade : au-delà même de la proximité intellectuelle, n'est-il pas lui-même de l'ordre de la fascination ? Dans *Confession d'un Masque*, un roman aux échos autobiographiques, Mishima ou en tout cas le narrateur, confie sa sensation d'enfermement lors d'un de ses monologues⁹⁷ : « Tu n'es pas humain. Tu es un être incapable de rapports sociaux. Tu n'es qu'une créature inhumaine et en un sens étrangement pathétique ». Ce que laisse entendre le narrateur dans le roman et en particulier dans cette scène où il participe à une soirée avec des amis, c'est qu'il agit comme sur une scène : il est toujours en représentation et quand il cesse de l'être, lorsqu'il cesse de présenter son masque humain, il se dégoûte. À l'inverse, la représentation de Sade est celle au contraire d'un monstre s'assumant, terrible et magnifique, sans aucun souci des autres, presque l'exorcisme de cette incapacité à s'affirmer présentée dans *Confession d'un masque*. Il s'agit d'un schéma que l'on retrouve dans *Madame de Sade*, mais également dans le *Pavillon d'Or*, où les personnages que propose Mishima sont toujours repliés sur eux-mêmes. Par ailleurs, l'auteur ne propose pas de solution à ce mal-être, dans aucun de ses romans. Il ne semble pas exister d'échappatoire, hormis une folie destructrice dont l'issue est plus qu'incertaine dans le *Pavillon d'Or*, ou la résignation – une acceptation au mieux, que l'on retrouve dans *Confession d'un masque* et *Madame de Sade*.

⁹⁵ Y. Mishima, *Madame de Sade*, p. 112.

⁹⁶ *Ibid.*, « Postface », p. 131.

⁹⁷ Y. Mishima, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, 2011, p.223.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES :

1 – Œuvre littéraire

MISHIMA Yukio, *Madame de Sade*, Paris, Gallimard, 1990.

2 – Filmographie

BERGMAN Ingmar, *Madame de Sade*, prod. Måns Reuterswärd et Katarina Sjöberg, téléfilm, Suède, 1992, 105 min.

ŒUVRES CRITIQUES :

1 – Critique littéraire

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Payot & Rivages, 2019.

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.

BOISSIEU Michel DE, « Madame de Sade : Mandiargues traduit Mishima », [CORE] (connecting repositories), mis en ligne en 2013, URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/12551098.pdf> , 30/08/2019.

DUCIS Jean-François, *Othello, ou le More à Venise*, [Gallica], mis en ligne en 2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k482604/f8.image> , 30/08/2019.

HÉNIN Emmanuelle, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures classiques*, n° 67, p. 13-32, [Cairn], mis en ligne en 2013, URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-3-page-13.htm> , 30/08/2019.

HENNION Catherine, *La Naissance du théâtre moderne à Tōkyō : du kabuki de la fin d'Edo au Petit Théâtre de Tsukiji (1842 - 1924)*, Montpellier, L'Entretiens, 2009.

LACHAUD François, « D'un procès l'autre, Sade au Japon », [Le Portique], mis en ligne en 2016, URL : <https://journals.openedition.org/leportique/2799> , consulté le 30/08/2019.

SADE Donatien Alphonse François DE, dir. Pierre François, *Anne-Prospère de Launay « L'amour de Sade »*, Paris, Gallimard, 2003.

SIEFFERT René, WASSERMAN Michael, *Théâtre classique*, Paris, Publication Orientaliste de France, 1997.

2 – Ouvrage ethnologique

GIARD Agnès, *L'imaginaire érotique du Japon*, Paris, Albin Michel, 2006.

KATŌ Shûichi, MARUYAMA Masao, ARIMASA Mori *et al.*, dir. Yves-Marie Allieux, *Cent ans de pensée au Japon*, tome 2, Arles, Philippe Picquier, 1998.

3 – Biographie

LÉLY Gilbert, *Vie du Marquis de Sade*, Paris, J.-J. Pauvert aux Éditions Garnier frères, 1982.

AUTRES ŒUVRES :

1 – Œuvre littéraire

CHODERLO DE LACLOS Pierre, dir. Maurice Allem, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

MOLIÈRE, *L'École des Femmes*, Paris, Flammarion, 2011.

MISHIMA Yukio, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, 2011.

MISHIMA Yukio, *Le Pavillon d'Or*, Paris, Gallimard, 1998.

Nô et Kyôgen, printemps-été, trad. René Sieffert, Tome 1, Paris, Publication Orientaliste de France, 1979.

Nô et Kyôgen, automne-hiver, trad. René Sieffert, Tome 2, Paris, Publication Orientaliste de France, 1979.

LOTI Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Flammarion, 1990.

RACINE, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2009.

SADE Donatien Alphonse François DE, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Paris, J.-J. Pauvert, 1968.

SADE Donatien Alphonse François DE, *Les infortunes de la vertu*, Paris, Flammarion, 1969.

VOLTAIRE, *Zaïre ; Le fanatisme ou Mahomet le prophète ; Nanine ou L'homme sans préjugé ; Le café ou L'Écossaise*, dir. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2019.

2 – Ouvrage ethnologique

BEILLEVAIRE Patrick, *Le Voyage au Japon, anthologie de textes français 1858-1908*, Paris, R. Laffont, 2001.

3 – Essai philosophique

ARISTOTE, *Poétique*, dir. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale française, 1994.

BLONDEL Éric, « La thématique protestante de l'antichristianisme de Nietzsche », [Le Portique], mis en ligne en 2005, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/167> , 25/08/2019.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gonthier, 1964.

NIETZSCHE Friedrich, *L'Antéchrist, anathème contre le christianisme*, Paris, B. Jacob, 2002.

TABLE DES MATIÈRES

Madame de Sade de Yukio Mishima,
dans le théâtre classique français et japonais

Introduction.....	1
I. – La convergence de Sade et Mishima.....	5
I.1. – Une esthétique commune.....	5
I.2. – La transgression au théâtre.....	7
I.3. – Le sacrilège, un principe révolutionnaire.....	13
II. – La voix de la marquise de Sade.....	17
II.1. – L'impossibilité de la naissance d'un conflit.....	17
II.2. – Une expression par la parole et par le geste ?.....	20
II.3. – Le non-dit et le discours contestataire.....	22
III. – La désillusion.....	29
III.1. – L'admiration trahie.....	29
III.2. – L'enfermement.....	33
Conclusion.....	40