



HAL
open science

Un autre Sade ? Réflexions sur l'œuvre dramatique du marquis de Sade

Alexandre Kayvan Graciet

► **To cite this version:**

Alexandre Kayvan Graciet. Un autre Sade ? Réflexions sur l'œuvre dramatique du marquis de Sade. Littératures. 2024. dumas-04639392

HAL Id: dumas-04639392

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04639392>

Submitted on 9 Jul 2024

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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UFR Arts et Médias
Institut d'Études Théâtrales

Mention Théâtre
« Théâtre : écritures et représentations »

Un autre Sade ? Réflexions sur l'œuvre dramatique du marquis de Sade

Mémoire en vue de l'obtention du Master 2 Études Théâtrales

présenté par
Alexandre Kayvan GRACIET

sous la direction de
Jeanne-Marie HOSTIOU.

Année universitaire 2023-2024



La critique a souvent été très sévère — lorsqu'elle n'était cruellement indifférente — à l'égard des œuvres dramatiques du marquis de Sade, en témoigne la formule de Gilbert Lély, les qualifiant de « rejets disgraciés¹ » dans sa fameuse biographie. Le principal reproche se situe en cette radicale différence avec la production romanesque : il s'agit d'un théâtre d'une bienséance exacerbée, qui ne comporte, en apparence, aucun trait subversif attendu.

L'état de l'art concernant le théâtre du marquis de Sade tendrait à nous plonger dans une certaine perplexité. Ce dernier n'a été redécouvert que très récemment par la critique universitaire ; la documentation sur la question semble de prime abord peu nombreuse, puisque concentrée sur ces dernières décennies et ne se limitant ainsi qu'à quelques chercheurs. La thèse de Sylvie Dangeville, publiée en 1999, se révèle un ouvrage d'une grande importance, puisqu'elle apparaît comme la première synthèse critique se proposant d'étudier cet objet précis avec exhaustivité.

Le premier constat qui mérite de susciter notre attention particulière est la profonde discordance entre l'importance primordiale accordée au monde théâtral par le marquis de Sade tout au long de son existence, et l'indifférence manifeste de la postérité à l'égard de son œuvre dramatique ainsi qu'à sa prédilection pour ce domaine-ci. En effet, loin de penser qu'il s'agit de tentatives manquées empreintes de dilettantisme opportuniste, il convient de remarquer que le théâtre a toujours été la grande passion de la vie de Sade — la thématique théâtrale revenant dans sa correspondance avec insistance — : il organisa des représentations en son château sous l'Ancien Régime, mais aussi, à son crépuscule, dans l'asile de Charenton ; il s'intéressa, de façon érudite, à l'architecture des théâtres tant lors de sa fuite en Italie que durant sa longue incarcération (comme il le déclara à sa femme dans une lettre de 1782, alors qu'il était emprisonné à Vincennes : « Je sais assez de l'architecture et j'ai assez étudié toutes les beautés de cet art en Italie, où j'ai passé tout mon temps rien qu'avec des gens de ce métier² »).

Ainsi, cette observation permettra de mettre en évidence le contraste entre la brutalité de ses fameux romans — qui firent la scandaleuse renommée de l'auteur — et le caractère en quelque sorte sublimatoire de l'œuvre dramatique, qui ne présente presque aucun des aspects obscènes auxquels nous pourrions nous attendre. La sobriété des pièces sadiennes a ainsi pu décontenancer la postérité, et expliquer la sévérité du jugement posthume. Néanmoins, cette profonde duplicité stylistique suscite une tension qu'il importera d'explorer : cette œuvre dramatique ne semble pas être en contradiction

1 Cité par WYNN Thomas, « Cet autel obscène qui le délecte », dans *Sade au théâtre : la scène et l'obscène*, éd. WYNN Thomas, GARAND Caroline, et al., *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n°41, 2007, p.11

2 Cité par WYNN, « Un théâtre démesuré et l'individu selon Sade », dans *Sade au théâtre : la scène et l'obscène*, p.33

pure avec celle romanesque, nous apparaissant de prime abord comme son versant *apollinien*, pour reprendre la terminologie nietzschéenne, c'est-à-dire comme sa version sublimée.

Dès lors, la volonté de Sade de s'affirmer comme un illustre dramaturge aux yeux de ses contemporains semble esquisser un sens : bien que privilégiant l'anonymisation pour les ouvrages romanesques (refusant de reconnaître publiquement qu'il est l'auteur des ouvrages scandaleux qu'on lui impute), il se présente au théâtre sous son identité propre, à visage *découvert*, pour le dire ainsi, et les publications de ses textes dramatiques (en l'occurrence *Oxtiern*) mentionnent un nom d'auteur rarement assumé. Il sera ainsi légitime de nous interroger sur le fait que Sade considère son théâtre comme l'une des cimes de son œuvre. Nous pouvons ébaucher cette hypothèse par le simple constat que la thématique de ses drames n'apparaît pas comme un reniement de celle de ses romans. Ils évoquent des sujets qu'il conviendrait de juger comme étant *tabous* : à savoir l'inceste (*Le Misanthrope par amour*), le libertinage (*Oxtiern*), l'assujettissement social de la femme (*Les Jumelles*) etc. Le sort réservé au théâtre sadien par la postérité rappelle la remarque de Stendhal concernant le caractère aléatoire du jugement posthume :

Nous écrivons au hasard chacun ce qui nous semble vrai, et chacun dément son voisin. Je vois dans nos livres autant de billets de loterie ; ils n'ont réellement pas plus de valeur. La postérité, en oubliant les uns, et réimprimant les autres, déclarera les billets gagnants¹.

Il semblerait que Sade n'ait effectivement pas obtenu un billet gagnant de la postérité concernant son œuvre dramatique.

La création sadienne, plutôt que de se diviser en deux pôles d'une binarité toute artificielle, présente un caractère malléable et différentes strates de lecture, comme le remarque Sylvie Dangeville : « ces juxtapositions témoignent de sa capacité à produire une œuvre organisée en réseaux de significations complexes² ». Nous pouvons dénombrer trois aspects de la maîtrise sadienne du genre dramatique : le premier est « sa parfaite connaissance de l'actualité des spectacles³ » qui s'appuie sur une « vaste culture littéraire » ; le second, son expérience pratique, « sa maîtrise “sur le terrain” du fonctionnement des théâtres⁴ » ; et enfin : « son sens profond et inné de la théâtralité⁵ », qui lui permet de jouer « sur les codes » du genre dramatique afin d'exprimer une « sensibilité toute personnelle⁶ ».

1 STENDHAL, *De l'Amour*, Tome Premier, Paris, Mongie, 1822, p.92

2 DANGEVILLE Sylvie, *Le théâtre change et représente (lecture critique des œuvres dramatiques du Marquis de Sade)*, Paris, H. Champion, 1999 p. 43.

3 *Ibid.*, p. 55.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 56.

L'intérêt de cette recherche serait de tenter de résoudre la problématique suivante : comment appréhender cet apparent hiatus entre le conformisme de la production dramatique du marquis de Sade et le caractère proprement scandaleux de l'existence de ce dernier, ainsi que du restant de son œuvre ? Comment s'avèrera-t-il possible d'articuler ce hiatus ?

La méthodologie d'enquête consistera à opérer, dans un premier temps, un travail de fouille au sein de la volumineuse correspondance du marquis de Sade, et à distinguer en son sein les mentions explicites faites au sujet du théâtre. En effet, afin de démontrer le constat biographique de l'importance prépondérante du théâtre dans la vie de Sade, il conviendra de mettre au jour, à l'aide d'indices extraits de sa propre correspondance, l'évolution spécifique de sa passion théâtrale. Celle-ci connaît des vicissitudes qui sont à proportion de ses propres tribulations personnelles ; à partir d'une certaine inclination d'amateur, qui se reflète dans le théâtre de société établi dans son château de La Coste, il tendra volontairement à une professionnalisation de son art jusqu'à risquer la ruine (son oncle, l'abbé de Sade, s'afflige de « la passion de [son] neveu pour la comédie qui, comme vous le voyez, est poussée à l'extrême et l'aurait bientôt ruiné si elle durait¹ ») : c'est un geste qu'il importera de prouver puis d'interroger, en établissant, en quelque sorte une histoire matérielle de son rapport au théâtre, qui ne se limiterait ainsi pas à ses seules compositions dramatiques, mais qui engloberait également, entre autres, sa vision en tant que spectateur (par exemple : ses références littéraires ou bien ses modèles), son goût pour l'architecture théâtrale ainsi que pour la scénographie (puisque'il supervisa lui-même les travaux dans son château de La Coste), ses démarches pour s'établir en tant que dramaturge (notamment à Paris, après la Révolution), ainsi que ses relations avec le monde des comédiens (il voue un respect aux comédiennes tout au long de sa longue existence, à rebours d'un caractère éminemment célèbre pour sa brutalité).

Une fois cette exigeante enquête de fond réalisée, il nous sera plus aisé d'avoir une vision biographique synthétique sur la passion sadienne pour le Théâtre, et ainsi de considérer avec précision *comment* Sade envisage l'art dramatique au sein de sa carrière. Cette enquête permettra alors de revenir à l'écriture dramatique de Sade et de repenser l'hiatus observé au départ. Notre travail de recherche aura ainsi une dimension sociologique, qui nous obligera à resituer la dramaturgie de Sade dans son époque, dans le but de mieux en saisir les contours et les spécificités.

Notre recherche comportera, comme synthèse conclusive, trois études de cas : *Oxtiern*, *Le Misanthrope par amour* et *L'Union des Arts*. Nous justifions ce choix par le fait que la première soit la seule pièce publiée de son vivant, et une réécriture de la nouvelle *Ernestine* incluse dans *Les Crimes*

1 Cité par LEVER Maurice, *Le Marquis de Sade 1740-1814*, Paris, Tallandier, 2021, p. 278

de l'amour : l'articulation entre l'œuvre romanesque et l'œuvre dramatique pourra ainsi être mise au jour. D'autre part, *Le Misanthrope par amour*, comédie à thématique incestueuse, aurait pu être un succès de prestige du théâtre sadien, puisque la pièce a été « reçue à la Comédie-Française d'une voix unanime le 16 septembre 1790 et avait valu cinq ans les entrées à l'auteur¹ ». Il en va de même pour *L'Union des Arts*, étrange pièce utilisant le procédé du théâtre dans le théâtre, dans laquelle un comédien noble et libertin (double idéalisé de l'auteur) se propose de dissuader un père de famille de marier sa fille à un barbon, en lui présentant trois variations dramatiques autour de ce même sujet.

Les sources primaires concernant l'œuvre dramaturgique du marquis de Sade consisteront principalement dans l'édition de 1970 par Jean-Jacques Pauvert, en quatre tomes ; ainsi que leur réédition en trois tomes, en 1991, supervisée par Annie Le Brun et ce même Jean-Jacques Pauvert. Concernant la correspondance, nous nous intéresserons aux différents tomes édités par Alice M. Laborde (aux éditions Slatkine), en nous concentrant sur les nombreuses redondances de la thématique théâtrale tout au long de son existence.



1 SADE Donatien Alphonse François (de), *Le Théâtre de Sade*, Préface de BROCHIER Jean-Jacques, vol. IV, Paris, Pauvert, 1970, p. 10.

Partie 1 — La quête d'une professionnalisation à travers le théâtre de société sous l'Ancien Régime

I) Théâtre et libertinage : une tentative pour synthétiser les deux inclinations sadiennes

A) Le commerce des comédiennes parisiennes en vogue

La passion de Sade pour le théâtre est indissociable de son libertinage. Le goût pour la duplicité propre au libertin trouve une raison d'être dans la création dramatique, ainsi que dans l'univers du théâtre dans son ensemble, puisqu'il en hérite toutes les fréquentations. La période la plus importante de la création sadienne sous l'Ancien Régime se situe à la suite de sa première incarcération. Il est alors âgé de vingt-quatre ans. Son premier théâtre de société ne se situe pas dans son domaine propre mais au sein de sa belle-famille au « au château d'Évry, à une trentaine de kilomètres de Paris, chez l'oncle de Mme de Sade¹ ». Il ne s'agit pas alors de créations originales de la part du marquis mais d'interprétations de pièces contemporaines. La troupe n'a pas encore une vocation professionnelle puisqu'elle est composée exclusivement de membres ou de proches de sa belle-famille, en l'occurrence sa femme (« Mme de Sade »), sa belle-mère (« Mme de Montreuil »), et la mère de cette dernière (« Mme de Plissay »)².

Bien que son domaine soit situé en province, Sade fréquente néanmoins Paris, et spécifiquement les théâtres parisiens. Ses liaisons avec les comédiennes impliquent les personnalités les plus en vue de l'époque, ou pour le dire ainsi, les vedettes en devenir. Le marquis présente alors des caractéristiques galantes qui ne se laissent pas deviner au premier abord. Comme le rappelle Maurice Lever, Sade, « le 15 juillet 1764, à l'issue d'une représentation à la Comédie-Italienne » est « présenté à Mlle Colet³ ». Les liaisons s'avèrent être, selon les mœurs de l'époque, courtoises, le marquis ne souhaite persévérer dans sa séduction que pour obtenir « la faveur de la raccompagner chez elle⁴ ». La compagnie d'une actrice en vogue était une forme de trophée selon les codes du libertin du XVIII^e siècle, nous rappelle en outre Jean-Jacques Brochier (« Il était honorifique de se montrer sur la promenade du Palais Royal avec une demi-mondaine en vogue⁵ »). Il fait preuve d'un

1 LEVER Maurice, *Le Marquis de Sade 1740-1814*, Tallandier, Paris, 2021, p. 182-183.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 185-186.

4 *Ibid.*

5 SADE, *Théâtre*, I, p. 12-13.

certain romantisme avant la lettre, bien que cette outrance apparaisse comme une feintise de convention (« “Il est difficile de vous voir sans vous aimer, et plus difficile encore de vous aimer sans vous le dire”¹ »). Sade apparaît ici comme jouant des conventions de l’amour-passion ; il en apprend le langage et les codes, et semble les accepter en tant que tels puisqu’il ne manifeste aucun désir de transgression. Ce sont des normes sociales dans lesquelles il consent de s’insérer pleinement.

B) Un goût des convenances à géométrie variable

Le respect par le libertin des convenances sociales représente un paradoxe dans la mesure où celui-ci revendique son goût de la transgression. Cependant, il s’agit d’une manière, pour le libertin, de sublimer son désir érotique en le rendant acceptable socialement, présentable sous son meilleur jour. Cette superficialité présente dès lors un aspect théâtral : chacun des protagonistes joue, de son plein gré, un rôle ; et, de même que pour *Le Paradoxe du Comédien* : moins le libertin éprouve ce qu’il dit, plus il tendra à apparaître crédible (« Ne dit-on pas dans le monde qu’un homme est un grand comédien ? On n’entend pas par là qu’il sent, mais au contraire qu’il excelle à simuler, bien qu’il ne sente rien² »). Ainsi, la formation théâtrale de Sade apparaît même dans ses conquêtes féminines parmi les comédiennes parisiennes les plus célèbres de l’époque ; puisqu’il se forge un rôle et un discours au sein de ce « théâtre du mensonge, où chacun triomphe et dont personne n’est dupe³ ». Ses lettres d’amour apparaissent comme des exercices littéraires ; Sade s’appliquera à les recycler pour les insérer dans une trame fictionnelle (« le cas qu’il faisait de ces lettres de circonstances, jusqu’à les faire recopier dans le manuscrit relié des *Œuvres de M. le M. de S.*⁴»). Le libertinage apparaît dès lors comme une sorte d’improvisation théâtrale ; où le *roué* — pour reprendre un terme du vocabulaire de l’époque — s’applique à user de la meilleure tirade possible. En somme, le goût de l’opéra n’est qu’un prétexte pour la satisfaction du libertinage, comme l’affirmera Sade dans une lettre à sa femme, lorsqu’il sera incarcéré à Vincennes : « Je n’ai jamais lu d’opéra de ma vie, et n’ai aimé de l’Opéra que les décorations et les filles⁵ ».

Son respect vis-à-vis des comédiennes considérées comme des courtisanes est à proportion de sa cruauté à l’égard des filles publiques, qu’il tend à déshumaniser. La duplicité du marquis de Sade tend à se retrouver dans son action même ; puisque de même façon qu’il traite les comédiennes avec

1 LEVER, p. 185-186.

2 DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, éd. J. ASSEZAT Jules et TOURNEUX Maurice, t. VIII, Paris, Garnier, 1875, p. 423.

3 *Ibid.*, p. 186

4 *Œuvres complètes du marquis de Sade*, vol. 15, p. 336.

5 SADE, *Sade au donjon de Vincennes : 1780*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007, p. 154.

beaucoup de révérence et de respect, dans le même temps il agit avec la plus grande cruauté avec les prostituées *anonymes*, pour ainsi dire — ce qui tend à déstabiliser ses compagnons de débauche même, tels que Marais, qui recommande à la « Présidente Brissault », patronne d'une maison de prostitution de Paris, « de ne pas lui fournir de filles pour l'accompagner en petites maisons, en raison des horreurs qu'il y commet¹ ».

Le libertinage de Sade oscille ainsi entre « filles d'Opéra et filles publiques² », et en raison de son caractère de *repris de justice*, en l'occurrence pour des affaires de mœurs, il attire l'attention des services de police. Néanmoins, « on n'enregistre aucune plainte contre lui³ » durant cette période ; ce qui nous amène à conclure comme Lever que cela ne signifie pas « qu'il ait renoncé à ses pratiques⁴ » mais simplement qu'il ne les applique pas indifféremment selon le statut social de la personne, ou la valeur morale qu'il lui attribue. Les comédiennes lui apparaissent ainsi comme appartenant à la même classe que la sienne ; ainsi elles seront préservées de ses déviances. Ses lettres d'amour à des comédiennes anonymes témoignent du fait qu'il considère ces dernières comme faisant partie de la noblesse, et se lamente de ne pouvoir proposer une dot aussi importante que ses rivaux :

Que n'ai-je une fortune à vous offrir, ainsi que lui ! Ah, que dis-je ? une fortune ! C'est un trône qu'il vous faudrait ; la reine des amours devrait l'être de l'univers entier. Ce n'est donc que la seconde place où j'aspire. Daignez me l'accorder, je vous en supplie. J'en suis digne par la vivacité de mon amour. J'ai moins de richesses que mon rival, mais plus de jeunesse et plus d'amour⁵.

Les tribulations économiques (comme nous le verrons plus loin) ne le perturberont pas le moins du monde dans son goût de synthétiser libertinage et théâtre. Tandis que son notaire conspire avec son oncle pour mettre fin à ses désirs de comédie, Sade adresse à ce premier une lettre où il traite d'une mise en scène originale qu'il souhaiterait élaborer afin d'impressionner sa belle-sœur. En effet, dans une lettre à Fage datant de la fin du mois de mai 1772, il affirme être « singulièrement jaloux de ce petit honneur » d'être raccompagné en « voiture avec deux bougies allumées⁶ ». Bien qu'il admette que ce caprice plein d'amour-propre soit « une faiblesse, une vétille, une misère si vous voulez », néanmoins il « le désire et désire infiniment (sic)⁷ ». Autrement dit, Sade souhaite bouleverser sa maîtresse par le moyen d'une scénographie spéciale, fondée sur des chandelles allumées le long de son passage.

1 LEVER, p. 189-190.

2 *Ibid.*, p. 212.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Œuvres complètes du marquis de Sade*, vol. 15, p. 340.

6 *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires*, LABORDE Alice M. (éd.), vol. V (oct. 1771-27 juin 1772) *Le marquis et la marquise de Sade au château de La Coste*, Slatkine, Genève, 1994, p. 271

7 *Ibid.*, p. 272.

Cette petite anecdote décelée dans la correspondance sadienne est instructive puisqu'elle nous permet, tout d'abord, de constater l'ampleur de la dénégation : Sade fuit les mises en garde pécuniaires, pourtant importantes, pour leur privilégier les sujets théâtraux qui, seuls, l'intéressent. Ainsi, cette anecdote permet d'approfondir le lien existant entre sa passion théâtrale et son libertinage. La mise en scène qu'il réclame à son notaire, « l'ovation aux chandelles », s'inscrit dans le genre des « mystifications » alors à la mode¹. Elle montre une imbrication entre érotisme (la finalité n'est pas tant esthétique que la motivation de plaire à sa belle-sœur) et art de la mise en scène, puisque Sade exige que ce spectacle soit réalisé avec naturel, uniquement si l'occasion se présente, et par conséquent d'y renoncer dans le cas contraire (« si ça ne prend pas il faut laisser tomber car avoir l'air de le solliciter serait affreux² »). Dès lors, même le scénographe apparaît comme un personnage du théâtre sadien à part entière ; il doit préparer le décor, et le faire venir au jour (ou non) selon la pertinence de la situation : il a ainsi un rôle d'interprétation.

C) Une passion théâtrale ancrée familialement

Mademoiselle Beauvoisin avait rejoint Sade à La Coste et Mazan « officiellement pour y jouer la comédie, officieusement pour y cacher sa grossesse³ », comme le remarque Alice M. Laborde. L'implication réciproque entre la passion théâtrale du marquis et son libertinage semble influencer sur le choix même des protagonistes féminins engagés parmi sa troupe. Sade, déjà connu à cette époque comme prédateur en raison de sa condamnation, s'avère être ici un protecteur : il offre un refuge pour une comédienne dont la réputation était mise en danger par une grossesse non désirée. Sa femme n'est pas complice de cette supercherie : elle ignore les liens qui unissent Sade et la Beauvoisin ; elle pense naïvement que « son mari s'amuse innocemment à jouer la comédie avec les nobles du voisinage⁴ ». Les divertissements théâtraux éloignent entièrement le marquis de son épouse, puisqu'il ne prend aucunement de ses nouvelles durant toute cette période (« Donatien ne lui a pas écrit depuis trois semaines »⁵) ; ce qui atteste de la hiérarchie des valeurs sadiennes — que nous pouvions pressentir —, qui privilégie les affaires liées à ses ambitions théâtrales par rapport à sa vie conjugale.

Sade fera passer la Beauvoisin — l'une de ses comédiennes avec qui il entretenait une relation — pour son épouse légitime. Ce fut le temps où il entreprit de vastes travaux de rénovation au sein de son château, afin de le rendre propice à l'accueil de représentations théâtrales. Non pas

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 39.

4 LEVER, p. 203.

5 *Ibid.*

seulement dans son château de La Coste, mais également dans celui de Mazan dont il est propriétaire. Le début de ces travaux conjoints semble être annonciateur de la volonté de Sade de professionnaliser sa passion théâtrale ; bien que pour l'heure encore, son auditoire se résume à sa famille la plus proche ; ses ambitions semblent en décalage avec la réalité de ce qui n'est encore qu'un amusement amateur. Bien qu'elle soit étrangère à toutes les intrigues amoureuses de son époux, Renée-Pélagie partage sa passion pour le théâtre, et prouve une véritable maîtrise à propos de cette discipline : elle se révèle être comédienne, et possède également une solide culture à propos des créations contemporaines (« on se rend compte des connaissances étendues et précises qu'elle avait des activités théâtrales parisiennes entre 1763 et 1790¹ »). Elle se révèle, de même, une étonnante spectatrice assidue ; ne se contentant pas de simplement connaître les auteurs en vogue et leurs ouvrages, mais aussi « pour avoir vu jouer, avec son époux, les œuvres classiques aussi bien que les œuvres d'auteurs contemporains² ».

Les commentateurs semblent unanimes sur le fait que ces années adonnées au théâtre de société représentent, pour Sade ainsi que sa femme, les moments « les plus heureux de leur vie³ ». Cette période représentait une accalmie judiciaire dans la vie du marquis ; et une existence tout entière vouée aux plaisirs de l'âme autant qu'à ceux de la chair, et ce, à travers un mutuel enrichissement. Pour citer la belle formule de Maurice Lever, « Sade a toujours préféré la fureur de jouir au simple bonheur d'être⁴ ».

Nous pouvons attester de la passion de Renée-Pélagie, l'épouse de Sade, pour le théâtre à travers la correspondance du marquis. Elle paraissait, en effet, être une tragédienne de talent si l'on en croit les compliments de ce dernier. Dans une lettre du 16 mai 1772, le marquis lui confie : « pour la première fois de ta vie tu t'es fait regretter dans les rôles de comédie⁵ » ; son jeu de prédilection, pouvons-nous inférer, était plutôt la tragédie ; néanmoins, elle se trouvait être acclamée par le public (« Enfin tout le monde a dit : où est Madame de Sade ?⁶ »). Le marquis semblait user de mensonge afin de rassurer sa femme absente sur le succès rencontré par ces mises en scène ; il prétend qu'une foule immense était présente, « six cents personnes, la meilleure audience du monde⁷ ». Les talents de comédienne de M^{me} de Sade étaient connus de Sade puisque cette dernière jouait le rôle de Sophie (une confidente) au sein du *Mariage du siècle*, comme le précise la distribution⁸.

1 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 55

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 LEVER, p. 275

5 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 269

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 SADE, *Théâtre*, I, p. 83.

II) Les ambitions démiurgiques de Sade pour sa professionnalisation

A) La construction de son propre théâtre

Le marquis se révèle être un inspecteur des travaux ; il visite régulièrement « le chantier de La Coste qu'il a mis en train¹ ». Ne se contentant pas simplement de financer ces chantiers, il les supervise également. Afin de donner un ordre d'idée précis concernant les ambitions démiurgiques de Sade, le théâtre « donnant sur la terrasse du château » a une superficie de « 100 mètres carrés », avec une « scène de 30 mètres carrés² ». Ce dernier souligne la scénographie spécifique de ce théâtre : un « décor fixe représente un salon », des toiles peintes dont deux qui représentent « une place publique et une prison », « soixante-cinq plaques de fer-blanc », « vingt-quatre lampions » ; enfin, « les fenêtres peuvent être obturées par des panneaux », et le rideau est « de couleur bleue³ ».

La mauvaise réputation du marquis au sein de la noblesse le conduit, en quelque sorte malgré lui, à jeter les bases d'une sorte de *théâtre populaire* où les bourgeois et les manants auraient droit de séjour, tant dans le public que sur scène : cela ne procède point d'un quelconque instinct démocratique, mais simplement d'un opportunisme bien compris, selon Maurice Lever (« Comme la noblesse des environs boude ostensiblement ses spectacles, il bat le rappel des bourgeois de sa connaissance⁴ »). Dédaigné par sa caste suite à sa condamnation, seuls les roturiers de la région semblent encore éprouver à son égard le respect dû à un seigneur. Il convient de remarquer ainsi que le théâtre de société représente une première tentative de réinsertion sociale chez Sade. De même, si nous suivons la définition de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval qui caractérise le théâtre de société « comme une expression libre, débarrassée de la censure, adaptée à un groupe qui partage les mêmes valeurs, dans un espace privé, en liaison avec l'actualité s'il le souhaite, régi par un système d'allusions réservées aux seuls initiés⁵ », il semble que cette forme de théâtre privé ait représenté un premier moyen de communication cryptique pour l'auteur.

Sade s'applique du mieux possible à inviter des hommes de qualité à ses représentations théâtrales. Il envoie des lettres personnalisées aux personnalités importantes de sa région dans l'espoir de susciter leur intérêt. Ses lettres sont instructives sur le fonctionnement du théâtre qu'il entend instituer. Dans une lettre à M. Girard de Lourmarin, Sade use de beaucoup de déférences afin de persuader le notable de venir :

1 LEVER, p. 210.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 276.

4 *Ibid.*, p. 277.

5 PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emanuelle & QUÉRO Dominique (dir.), *Les théâtres de société au XVIIIe siècle, Etudes sur le XVIIIe siècle*, n°33, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 261.

Je n'ai pas encore été assez heureux pour vous posséder chez moi ainsi que je le désire avec ardeur. Pourrai-je m'en flatter si l'occasion d'une comédie que j'ai faite et qui doit se représenter le lundi 20 du courant et pour laquelle je souhaite beaucoup votre jugement, pouvait enfin me procurer le plaisir que je désire depuis si longtemps de faire connaissance avec vous. Des spectateurs et des juges aussi éclairés que vous, Monsieur, sont précieux et je ne vous cache pas que vous me feriez vraiment peine de vous refuser à l'empressement que j'ai de vous posséder ce jour-là¹.

Puisque cette dernière lettre date du 15 janvier 1772, nous pouvons inférer, comme Alice M. Laborde, que « les premières représentations théâtrales à La Coste de la fin de l'année 1771² ». Sade témoigne du fait qu'il souhaite « beaucoup » le « jugement » du notable, jugeant qu'il fait partie « des spectateurs et des juges aussi éclairés » que ceux qu'il espère réunir. Sa volonté témoigne d'une certaine capacité autocritique ; sa volonté de professionnalisation souhaite s'accomplir grâce à une certaine expertise, à travers un parrainage. Sade n'a point encore la prétention de confondre sa passion théâtrale avec une quelconque maîtrise de ce domaine.

Néanmoins, l'autrice remarque que le libertinage ne disparaît jamais des motivations théâtrales de Sade, y compris dans les actions les moins soupçonnables. En l'occurrence, le marquis faisait la cour à « Mademoiselle de Lauris³ », qui résidait à Lourmarin, d'où provenait également le notable Girard ; ainsi, intéresser les gens du monde à son théâtre est une manière de développer les potentialités de son libertinage (« Cette invitation d'un notable de Lourmarin n'est peut-être pas étrangère à l'intérêt que le Marquis portait à Mademoiselle de Lauris⁴ »). La passion théâtrale apparaît comme un prétexte pour satisfaire son penchant pour le libertinage ; et réciproquement, celui-ci, comme le prouve sa liaison avec la Beauvoisin, ne s'accomplit parfaitement qu'au sein de l'univers théâtral.

Comme le précise Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, le théâtre de société apparaît comme étant « un lieu de transfert culturel⁵ ». Sade conçoit ses ambitions théâtrales comme un gigantesque festival. Chaque soirée présente deux pièces à l'affiche, et celles-ci sont jouées ensuite, alternativement, au théâtre de La Coste puis à celui de Mazan. Les pièces se réfèrent au répertoire le plus contemporain ; Sade ne semble pas vouloir faire de son festival un lieu d'expérimentations textuelles ou d'innovations dramatiques. Ses références théâtrales se révèlent être celles dans l'air du temps, puisqu'il ne joue que des auteurs à succès de son époque. Celui-ci s'avère être plutôt la vitrine de ses goûts esthétiques.

1 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 215.

2 *Ibid.*, p. 215.

3 *Ibid.*, p. 216.

4 *Ibid.*

5 PLAGNOL-DIÉVAL & QUÉRO (dir.), *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, p. 9.

Sade tente de professionnaliser son art en devenant une sorte de chef de troupe, mais le manque de succès commercial et les dissensions internes affaiblissent la portée de son entreprise. Sa démarche semble présenter les limites de la conciliation entre le théâtre de société et le théâtre professionnel : Sade a, semble-t-il, voulu dépasser le premier tout en le conservant ; mais cette pratique semble vouée à ne pas sortir du cadre intimiste auquel il était initialement destiné, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante.

B) Le recrutement des comédiens : une troupe sadienne ?

a) Une troupe émergente avec un statut semi-professionnel

La fonction de Sade en tant qu'auteur dramatique durant ses premières années demeure assez nébuleuse. Nous n'avons conservé qu'une seule pièce de sa composition, présente dans son *Théâtre* publié en 1970 par Jean-Jacques Pauvert : il s'agit du *Philosophe soi-disant. Le Mariage du siècle* n'a été conservé qu'au stade d'ébauche. En voulant remettre en état le théâtre de son château de Mazan, afin de servir de pendant à celui de La Coste, Sade varie également sur son choix concernant les comédiens. Tandis que ces derniers étaient amateurs, puisque composés majoritairement de ses proches ainsi que de lui-même, il entreprend désormais de recruter des comédiens professionnels afin d'améliorer la crédibilité de ses ambitions (« constituer une troupe régulière placée sous sa direction¹ »). Le recrutement des comédiens ne s'accomplit pas par Sade directement ; il missionne son valet secrétaire Carteron, surnommé « la Jeunesse » : ses archives présentent la facture « d'un voyage fait à Marseille, afin d'engager des comédiens² ». Le théâtre ne doit plus se limiter à un amusement ; il doit devenir économiquement une source d'enrichissement.

Sade ne se contente pas de rémunérer sa troupe de comédiens pour les seules représentations théâtrales ; il prend également en charge le logement et les dépenses liées à l'alimentation. Dès lors, les conséquences de cette démesure peuvent être aisément devinées, comme ironise Lever (« On imagine sans peine ce que coûte l'entretien d'une compagnie régulière de douze comédiens, jouant en alternance pendant six mois de l'année ! Mais Donatien est prêt à tous les sacrifices pour assouvir sa passion »³). La menace d'une ruine financière commence à poindre avant même que Sade ne débute le processus de professionnalisation. Le fait que ses ambitions théâtrales oscillent entre deux châteaux du Vaucluse, dans une région alors relativement dépeuplée compte-tenu de la topographie des lieux, étaient certainement des éléments qui ont été sous-estimés par son regard.

1 LEVER, p. 276-277

2 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 217

3 LEVER, p.277

Nous connaissons le nom des comédiens recrutés par Sade grâce à un « tableau des troupes », datant du début de l'année 1772, qui stipule les genres de prédilection de chacune des personnes. Chez les personnages masculins, nous trouvons certains comédiens capables d'interpréter indifféremment des rôles comiques ou tragiques ; d'autres, au contraire, ayant plus une vocation farcesque ou simplement liés à des rôles de commodités (« Du Tilleul, fort 1er rôle, tragédie et comédie » ; « Boudais, père noble. Régisseur » ; « Rostand, comédie, divertissement comique » ; « Bernet, amoureux » : « Achard, fort rôle, tyran, fourbe, hypocrite » ; « Gallot, valet et remplissages¹ »). La même diversité se retrouve parmi les personnages féminins ; avec toutefois une polyvalence moindre : les rôles se trouvant plus fermement attribués (« Madame du Tilleul, tragédie et comédie » ; « Madame Boudais, duègne » ; « Madame Aline, amoureuse » ; « Madame Claire, confidente et suivante » ; « Madame Nini Blazore, soubrette² »). Sade reçoit également des candidatures de la part de jeunes comédiens désirant faire partie de ses représentations. Dans une lettre datant du 2 avril 1772, Sautelle fils fait part au marquis de son vif désir de rejoindre sa troupe (« Si mes talents vous sont agréables dans le séjour de ma visite, j'aurai le plaisir singulier de vous les offrir³ »). Mis au courant de la programmation, il souhaiterait jouer « dans *Adélaïde Du Guesclin* et *Le Français à Londres* » de Voltaire et de Boissy (mais nous saurons plus tard que ces pièces ne seront finalement jamais jouées).

b) *Un répertoire de pièces méconnues*

Le programme des pièces à l'affiche du château de La Coste et de Mazan a été conservé. Il permet de nous apprendre que les représentations théâtrales de la compagnie de Sade étaient (sauf rares exceptions) prévues pour être hebdomadaires, durant une période de six mois, couvrant le mois de mai jusqu'à celui d'octobre 1772 (nous reproduisons ce programme au sein de l'annexe 1). Néanmoins, ce programme n'était pas celui qui se déroula effectivement ; puisque le Festival devra s'interrompre prématurément, en raison « de l'affaire de Marseille du 27 juin 1772⁴ », au procès de laquelle il sera condamné à mort (par contumace).

Une autre archive permet de nuancer la programmation, puisqu'il s'agit cette fois des pièces qui ont effectivement été représentées. Les dates y manquent malheureusement, mais nous pouvons remarquer une prédominance pour le théâtre de Destouches : « *Le Mariage de Ragonde et de Colin* »,

1 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 227-228

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 232-233

4 *Ibid.*, p. 224-225

« *L'Ambitieux et l'Indiscrète* », « *Le Glorieux* », « *Le Triomphe de l'automne ou le Poète campagnard* » ; ou bien encore de Palissot, avec « *Les Courtisanes ou l'École des mœurs* », ou « *Les Originaux* »¹. Les œuvres de Saurin ou de Sedaine initialement prévues ont disparu de la programmation, et nous ne retrouvons ni Voltaire ni Diderot non plus.

Alice M. Laborde explique ce changement de programme en considérant que « les comédiens recrutés par la Jeunesse à Marseille n'étaient pas prêts à attaquer Diderot ou Voltaire² » ; ces derniers apparaissant comme des auteurs trop exigeants pour des comédiens débutants. Néanmoins, nous pourrions nous interroger s'il ne s'agit pas là d'une préférence de Sade lui-même ; puisque Destouches, oublié aujourd'hui autant qu'il fut célèbre en son temps, annonçait la comédie larmoyante à travers son œuvre, et cette esthétique se retrouvera dans la dramaturgie sadienne elle-même. Lors de notre analyse du corpus dramatique sadien, nous nous interrogerons sur le fait de savoir si l'occultation du théâtre de Sade n'est pas liée à l'oubli de ses sources et modèles littéraires eux-mêmes, qui, à certains égards, étaient déjà *inactuels* (pour reprendre une terminologie nietzschéenne) au moment de leur représentation.

C) L'ambitieux projet d'un cabaret désenclavé

Sade nourrit le projet ambitieux de construire un cabaret qui jouxterait ses théâtres afin d'attirer un plus nombreux public en lui promettant d'être nourri et bien logé à proximité. Comme nous l'avons remarqué plus haut, la demeure du marquis de Sade se trouve être relativement isolée ; dans une région campagnarde et vallonnée peu dense, mais qui connaît néanmoins beaucoup de passages étant donné qu'elle se situe sur une voie de communication importante. Il semblerait qu'il ait voulu résoudre ce problème indépendamment de sa volonté en rendant la région plus attrayante, en la *désenclavant* (pour reprendre une formule contemporaine).

Dans un projet annoté (sans doute de sa main), datant du début de l'année 1772, Sade remarque « qu'il n'y a point de cabaret ni auberge dans la ville de Mazan pour loger les étrangers qui abordent fréquemment³ ». Puisque les locaux se détournent de son théâtre, le marquis paraît nourrir l'ambition secrète d'intéresser les personnes de passage, dans une visée touristique, en quelque sorte.

Cependant, son projet ne se présente évidemment pas comme égoïste : la construction de cette auberge à Mazan, à proximité de son château, aura une utilité économique pour les habitants

1 *Ibid.*, p. 227

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 219.

puisqu'ils pourront désormais faire du commerce avec les étrangers de passage dans la région, tandis que jusqu'alors ce moyen était insuffisant. Nous reproduisons ici la note indiquant le projet :

Personne n'ignore qu'il n'y a point de cabaret ni auberge dans la ville de Mazan pour loger les étrangers qui abordent fréquemment. La dite ville est située sur la grande route du haut Dauphiné depuis Briançon et toute la vallée de Saulx pour aller à Carpentras et Avignon, dans la basse Provence et dans le Languedoc, ce qui est d'un très grand préjudice aux étrangers et même aux habitants qui vendent moins leurs denrées et qui, le plus souvent, se trouvent dans le cas de loger des personnes que la nécessité les obligent à cela, faute de cabaret à pouvoir se loger décemment¹.

Les habitants versaient jusqu'alors dans le bénévolat, ou la charité, puisqu'ils hébergeaient gratuitement « des personnes que la nécessité les obligent à cela, faute de cabaret à pouvoir se loger décemment² ». Les aménagements autour du théâtre de Sade auraient donc vocation à être d'utilité publique. Toutefois, qui financerait un tel projet ? Le projet n'offre pas d'ambiguïté sur la réponse : « Monsieur le marquis de Sade, Seigneur dudit Mazan, offre à la dite communauté de faire construire à ses frais et dans le local de son jardin qui borde le grand chemin allant dans le susdit lieu³ ». Les dimensions de ce cabaret seraient assez conséquentes : il pourrait accueillir « de six à huit charrettes ou voitures, plus des écuries pour contenir de 20 à 25 chevaux⁴ ». Déjà en difficulté financière en raison de l'investissement à perte qu'il fait dans son théâtre, Sade souhaite y remédier par de gigantesques travaux supplémentaires qui dépasseraient cette fois-ci son seul intérêt particulier. Ses dettes s'accroissant, ce projet n'aboutira finalement jamais.

III) Les problèmes financiers découlant de ces ambitions

A) Une accumulation de dettes insolvables

Le tempérament dépensier de Sade provient du fait qu'il s'appuie financièrement sur le soutien de la Présidente de Montreuil, mère de sa femme, — qui le hait, mais qui, par solidarité vis-à-vis de sa fille, consent à lui venir le plus souvent en aide. Néanmoins, elle se révèle particulièrement hostile, et spécifiquement à l'encontre des ambitions théâtrales de Sade qu'elle juge déraisonnables : afin d'obtenir l'aide financière qu'il réclame, Sade doit renoncer à ses ambitions théâtrales (« la Présidente se refuse-t-elle résolument à venir en aide à son gendre, malgré les pressants appels qu'il lui a lancés, tant qu'il n'aura pas donné la ferme assurance de mettre ordre à ses affaires⁵ »). Le marquis semble

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 LEVER, p. 278-279.

ainsi se trouver dans une situation inextricable, puisque la condition pour pouvoir persévérer dans sa passion théâtrale serait d'y renoncer.

Les finances de Sade sont gérées par le notaire Fage, qui ne s'avère pas complaisant à son égard, puisqu'il lui annonce (quelques mois après le début de son entreprise de professionnalisation) « son incapacité de produire les fonds nécessaires aux dépenses engagées¹ ».

Le marquis se révèle, au sein de sa correspondance, particulièrement agressif à son encontre. Les lettres de Sade à Fage nous sont fort utiles pour saisir la psychologie de ce chef d'entreprise improvisé, pour le dire ainsi. Elles révèlent un homme particulièrement inquiet par l'idée de faillite ; à rebours de l'insouciance dont il fait preuve avec ses nombreuses dépenses. En effet, dans sa lettre du 2 janvier 1772, il ordonne — avec beaucoup d'hyperboles — à son notaire de faire tout ce qui est en ses moyens pour trouver de l'argent :

Votre dernière lettre à laquelle la comédie et tout son train m'a empêché de répondre m'afflige infiniment. Comment point d'argent au 2 janvier, ma foi si cela est, vous allez me mettre dans le dernier des embarras. Arrangez-vous tout comme vous voudrez, empruntez, tirez si vous envoyez un exprès à M. Lions [fermier du Marquis au Mas de Cabanne]. Faites, en un mot, comme vous l'entendez mais souvenez-vous que je suis ce qui s'appelle sans un sol chez moi et que samedi tout mon monde meurt de faim, si je n'ai pas de quoi payer la semaine. Il m'en faut donc, quelque prise que ce soit, vendredi soir².

La faillite signifie pour Sade le risque de famine : puisqu'il loge et nourrit les comédiens qu'il a embauchés, tels ses intendants, il y a un risque que les problèmes financiers se répercutent sur les besoins alimentaires les plus immédiats. Quelques mois plus tard, mécontent de ne recevoir que « le quart³ » de la somme qu'il espérait, il multiplie à nouveau les invectives en implorant « de l'argent, de l'argent, de l'argent⁴ ».

Par un étonnant transfert de culpabilité, il accuse son notaire d'être responsable de sa ruine, et lui ordonne de procurer des denrées alimentaires à défaut de donner de l'argent :

Il est cruel, Monsieur, que vous m'exposiez tous les jours à de nouveau train de la part de mes gens en me refusant ce qu'il faut pour les nourrir, hier encore une scène affreuse. Eh ! ma foi c'est trop fort. Si un louis par semaine ne peut pas suffire pour avoir un malheureux sac de pois, quelques légumes, quelques fèves, ma foi c'est singulier. Il y a quinze jours que l'Abbé [Gardiol] vous demande un sac de quelques légumes communs pour nourrir les gens, le soir à souper. Depuis ce temps ils meurent de faim et font des trains infâmes. Remédiez à cela tout de suite en envoyant, dans l'instant, sans le moindre délai, un sac de légumes ne voulant pas m'exposer à tuer tous les jours ces domestiques pour vos gentilles petites économies⁵.

1 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 213.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 222.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 222-223.

Il nous est difficile de savoir jusqu'à quel point cette exagération est fondée dans les faits ; néanmoins, nous pouvons inférer à la verve exacerbée du marquis que les conditions devaient être réellement pénibles à vivre. De même, Sade fuit le sujet du théâtre, qui est la cause de cette faillite ; il esquive cette issue en faisant appel à la menace contre son notaire par l'intermédiaire de ses imprécations, ou bien à sa pitié, en lui faisant accroire que de sa générosité dépend le sort d'une famille tout entière et de ses nombreux domestiques.

B) D'irréremédiables dissensions internes

a) Une professionnalisation manquée

Cette mise en garde de son notaire ne le perturbe pas le moins du monde dans ses affaires. Il continue de signer des contrats avec des comédiens ; comme en témoigne celui signé le 25 février 1772 « en faveur du comédien Bourdais » et de « son épouse¹ ». Le contrat s'avère tout aussi généreux qu'en période faste : il prend en charge, pour le couple, « logement, nourriture et voyages », auquel s'ajoute un paiement de « huit cents livres² ». Il en va de même pour le contrat signé le 31 mars 1772 avec la comédienne Dutilleul qui se voit « défrayée de tout généralement³ », ainsi que « pour le temps des dits six mois, la somme de six cent soixante livres » pour l'ensemble des représentations théâtrales.

Les frais relatifs aux comédies jouées s'avèrent importants puisqu'ils prennent en compte l'intégralité des éléments nécessaires à leur bon fonctionnement, tant pour le ravitaillement en nourriture (« ce qu'il en sera nécessaire pour une douzaine de personnes⁴ ») que pour le chauffage (« de fournir du feu au foyer⁵ ») ou encore la sécurité et le maintien de l'ordre (« d'avoir deux cavaliers de la maréchaussée pour empêcher les tumultes⁶ »). Le total s'élevant à plus de « soixante dix livres monnaie de France à peine de tous dépens, dommages et intérêts⁷ », somme qui doit être payée par Sade à chaque représentation.

En raison de l'aggravation de la situation et de l'obstination dont fait preuve Sade pour mener à bien ses projets théâtraux, ses proches entreprennent de se liguer contre lui, afin de le contraindre à raisonnablement mettre un terme à toutes ces dépenses. Nous apprenons, dans une lettre du 11 mai 1772, que l'abbé de Sade, oncle du marquis, a été mis au courant par le notaire Fage de la situation

1 *Ibid.*, p. 229.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 231.

4 *Ibid.*, p. 231-232.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

financière désastreuse de l'apprenti dramaturge (« je pense comme vous sur la passion de mon neveu pour la comédie qui, comme vous voyez, est poussée à l'extrême et l'aurait bientôt ruiné si elle durait¹ »). Il relève ainsi les trois causes qui entraîneront la chute de ses ambitions : les dissensions internes à la troupe des comédiens, insatisfaits de leur condition (« l'embarras de concilier les comédiens entre eux et leurs tracasseries perpétuelles² »), les dettes qui deviennent insolvables (« la difficulté de trouver de l'argent³ »), et enfin, la lassitude de sa femme qui risque de ne plus le soutenir dans ses projets (« si elle avait moins de complaisance pour les fantaisies de son mari⁴ »). L'entourage de Sade souhaite profiter de ces difficultés rencontrées pour le libérer de sa passion.

Les désagréments financiers occasionnés par cette professionnalisation manquée continueront de le hanter après la Révolution, puisque l'un des comédiens, Bourdais, réclamera de nouveau son dû plus de vingt ans après les événements (« Ce Bourdais réclamera encore, vingt-cinq ans après, le solde des émoluments promis⁵ »). Cette réclamation pour le moins tardive témoigne que Sade aurait de toute façon été, indépendamment de son incarcération et des pressions de son entourage immédiat, dans l'impossibilité économique de poursuivre ses représentations théâtrales plus longtemps, les comédiens recrutés n'obtenant plus leur salaire.

b) L'ingérence décisive de la Présidente de Montreuil

La Présidente de Montreuil, belle-mère de Sade, se montre très critique vis-à-vis de la passion théâtrale de son gendre. Elle ne voit dans le théâtre qu'un divertissement, auquel d'ailleurs, elle s'est initialement prêtée puisqu'elle était comédienne lors de la première troupe de Sade. Il ne s'agit pas d'un reniement de sa part, puisqu'elle accorde un intérêt au théâtre, tant que celui-ci reste *de société* (« Ces spectacles fort simples en soi, quand on s'en occupe dans l'intérieur de sa société avec ses égaux⁶ »). Cette position n'est ainsi pas théâtraphobe, mais plutôt révélatrice d'une morgue de classe : la noblesse ne doit pas s'abaisser à professionnaliser un genre qui n'a pour seul intérêt que le divertissement. Néanmoins, la Présidente reconnaît la sincérité de la passion de son gendre pour le théâtre, qui confine à la « folie » (« telle a toujours été sa passion dominante, pour ne pas dire sa folie »⁷). « Lasse d'être dupe », elle refuse de venir en aide financièrement à son gendre, puisqu'elle

1 *Ibid.*, p. 266.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 SADE, *Théâtre*, I, p. 16.

6 *Correspondances*, vol. V (oct. 1771-27 juin 1772), p. 280-281.

7 *Ibid.*

n'approuve pas la vocation théâtrale du marquis, qu'elle juge nocive pour sa fille (« On se sacrifie pour des choses honnêtes et raisonnables mais non pour perpétuer des extravagances¹ »).

Elle juge cette dernière comme victime de la passion théâtrale du marquis (« elle est d'autant plus à plaindre que ce n'est pas sa faute² »). Ainsi la légende noire de Sade semble le poursuivre même au sein d'une vocation irréprochable ; les souffrances causées par les difficultés financières inhérentes à ses échecs apparaissent comme une forme de violence envers son entourage immédiat.

En somme, l'étude du théâtre de société sadien se révèle instructive pour notre recherche : malgré la brièveté de cette première tentative de professionnalisation, nous voyons émerger toutes les facettes de l'auteur dramatique qui se présentera en tant que tel après sa libération, durant la Révolution Française. Sade apparaît déjà comme un homme maîtrisant toutes les dimensions de l'art dramatique : il compose des pièces et les met en scène, délègue le recrutement mais finance de lui-même les comédiens, inspecte les décors dont il commande les travaux, ou bien encore programme les pièces qui seront à l'affiche de son festival organisé parmi ses deux châteaux. La passion théâtrale de Sade confine à l'abnégation, en quelque sorte, dans la mesure où il sacrifie ses ressources économiques dans l'espoir de lui donner réalité ; ses gains économiques se révèlent bien moindres que ses pertes. L'union entre son libertinage et son goût pour le jeu dramatique semble déjà s'esquisser à travers les frasques de cette aventure : il s'applique à fréquenter les comédiennes parisiennes les plus en vue afin d'acquérir une certaine réputation dans le monde, et ce, en parallèle de ses liaisons scandaleuses qui finiront par lui valoir une nouvelle arrestation ; ou bien encore, il fait passer l'une de ses comédiennes préférées pour sa femme légitime, lors de l'absence de son épouse, au sein de son château de La Coste. Ce goût pour la superficialité raffinée tend à insérer le théâtre au sein de la vie réelle : chaque personne réelle joue consciemment un rôle, non pas tant pour tromper autrui que pour recréer autour de soi une atmosphère dramatique. La passion théâtrale se nourrit ainsi mutuellement avec la jouissance existentielle.



1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

Partie 2 — La démarche entrepreneuriale de Sade durant la Révolution Française

I) Le monde théâtral conçu par Sade comme une forme de réinsertion sociale

A) Le rôle déterminant de Marie-Constance Quesnet, comédienne

L'une des rencontres les plus déterminantes de Sade à sa sortie après sa longue détention (en 1789) sera Marie Constance Quesnet (née Renelle), « comédienne abandonnée avec un enfant¹ » qui restera fidèle au marquis jusqu'à la fin de ses jours, y compris lorsqu'il sera interné à Charenton puisqu'elle logera à ses côtés, suite à la dérogation qu'il parviendra à obtenir. Quesnet est l'une des premières personnes rencontrées par Sade après sa sortie de prison, avec la présidente de Fleurieu : toutes deux ont pour point commun d'appartenir au monde théâtral (« Après un essai, qui ne réussit pas, avec la présidente de Fleurieu, il se met en ménage avec Quesnet² »). La présidente de Fleurieu entretient des relations avec les théâtres les plus renommés de Paris ; tandis que Quesnet est une comédienne qui a, semble-t-il, cessé de jouer (« une ancienne comédienne qui a roulé tous les théâtres de Paris et de la province³ »). Paul Bourdin considère qu'elle représente « le dernier amour du marquis » et que « c'est peut-être le seul » qu'il connut durant sa vie, bien qu'« il jure bien haut que ce n'est qu'une amie⁴ ». Quesnet est « âgée de 33 ans, divorcée et élevant un fils de 6 ans⁵ » ; nous connaissons la date précise de leur rencontre, relatée par Sade dans son testament près d'une vingtaine d'années plus tard, mais nous en ignorons les circonstances précises. Faisait-elle encore partie d'une troupe à laquelle Sade proposa ses pièces ? Nous sommes réduits à n'en formuler qu'une hypothèse, bien qu'elle puisse paraître probable.

Sade, par-delà les jeux de langage qu'il chérissait durant sa jeunesse libertine, usera de mots tendres à l'égard de Marie-Constance Quesnet qu'il surnommera « Sensible ». Il lui dédiera sa *Justine ou les malheurs de la vertu* ; dédicace nominale qui rendra périlleuses ses dénégations successives concernant son ouvrage. En effet, la préface de la première édition de *Justine* datant de 1791 (date relativement proche de sa rencontre avec Constance, par conséquent) a pour titre « à ma bonne amie⁶ ». Il lui accorde le seul rôle d'arbitre légitime pour trancher la querelle dont il sait que son

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 15.

2 *Id.*, *Correspondance inédite du marquis de Sade de ses proches et de ses familiers publiée avec une introduction, des annales et des notes*, éd. BOURDIN Paul, Paris, Librairie de France, 1929, p. XLVII

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 GENAND Stéphanie, *Sade*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2018, p. 214.

6 *Justine ou les malheurs de la vertu*, En Hollande, Les Librairies Associés, 1791, p. 3.

ouvrage ne manquera pas de provoquer : « ce n'est qu'à toi qu'il appartient de connaître la douceur des larmes qu'arrache la vertu malheureuse¹ ». En outre, ils emménagent ensemble à partir du 1^{er} novembre 1790 à Paris, dans « une petite maison située au 20, rue Neuve-des-Mathurins, dans le quartier de la Chaussée-d'Antin² ».

La description faite par Sade de son ménage avec Quesnet lui offre l'occasion d'aborder sa conception du monde théâtral. Dans une lettre citée par Gilbert Lely, il évoque son aversion du monde des « coulisses », autrement dit des relations galantes avec les comédiennes, en réponse aux invitations à la prudence de la part de l'avocat Reinaud, son interlocuteur (« me méfier des coulisses... moi ? Ah ! Je vous en réponds que je m'en méfierai ! Il suffit de connaître cette engeance pour apprendre à la mépriser comme elle doit l'être³ »). Cependant, il place sa relation avec la comédienne Quesnet comme étant en opposition avec ce microcosme théâtral : sa relation est vantée comme étant un petit îlot de vertu (« nous sommes loin des coulisses, et rien de si vertueux que notre petit ménage »⁴). Cette relation apparaît davantage comme une amitié intime plutôt que comme une relation amoureuse, puisque « pas un mot d'amour » n'est échangé selon le marquis⁵. Le rôle initial de Quesnet était celle d'une gouvernante : cette dernière « a bien voulu se charger » de sa « petite maison⁶ » ; Sade en échange lui offre le gîte et le couvert (« je la loge et la nourris⁷ »). La fidélité sans faille dont Quesnet fait preuve vis-à-vis de Sade sera reconnue à sa juste valeur par ce dernier dans ses dernières années ; il parlera de sa compagne comme d'un « ange » venu le sauver, avec des termes d'une surprenante rhétorique religieuse : « En vérité, cette femme est un ange que le Ciel m'a envoyé⁸ ». Ces propos ne peuvent être soupçonnés d'ironie, puisque la sollicitude de Sade à l'égard de Quesnet est également vérifiée à travers ses actions. En effet, son testament rédigé à Charenton au soir de sa vie lui offre un vibrant hommage : il lui témoigne de son « extrême reconnaissance des soins et de la sincère amitié⁹ », et se souvient de la date exacte de leur rencontre (seule information disponible à ce sujet) : « depuis le vingt-cinq août mil-sept-cent-quatre-vingt-dix jusqu'au jour de mon décès¹⁰ ». Il lui rend grâce d'avoir œuvré à le sauver de la guillotine en pleine Terreur, de « la faux révolutionnaire trop certainement suspendue sur [sa] tête, ainsi que chacun sait¹¹ ». Son testament fait de Marie-Constance la principale bénéficiaire de son héritage : il lui léguera « la somme

1 *Ibid.*

2 GENAND, *Sade*, p. 216.

3 LELY Gilbert, *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 444.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 445.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Œuvres complètes du marquis de Sade*, vol. 11, p. 157.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

de vingt-quatre mille livres tournois en espèces monnayées¹ », afin de lui assurer un train de vie convenable après son décès (« un revenu suffisant à ses aliments et son entretien² ») ; son testament n'oublie pas le fils de Marie-Constance, puisqu'il en fait un de ses légataires également « mais seulement à l'époque du décès de sa respectable mère³ ». Marie-Constance est également désignée par Sade comme étant la seule légataire « des livres ou papiers qui seront trouvés⁴ » à sa mort ; ce qui est un détail intéressant pour notre devoir, puisque l'ensemble de sa production théâtrale, rappelons-le, était (à l'exception d'*Oxtiern*) à l'état de manuscrit au moment de la rédaction de son testament le « trente janvier mil huit cent six⁵ » et le sera encore au moment de sa mort. Les manuscrits de ses pièces dramatiques que Sade continuera de remanier jusqu'à sa mort lors de son internement à Charenton avaient ainsi vocation à être sauvegardés par Quesnet, dans l'espoir probablement de connaître une certaine vengeance posthume, et de connaître enfin une édition.

B) *Le Divin Arétin* dramaturge, modèle du *Divin Marquis* ?

a) L'ignorance de Sade au sujet de la passion théâtrale de L'Arétin

Comme le rappelle Jean-Jacques Brochier, la période la plus décisive pour le théâtre sadien est l'époque révolutionnaire (« L'époque importante pour le théâtre de Sade fut celle de la Révolution⁶ »). En effet, la *carrière*, si l'on peut la nommer ainsi, de dramaturge du marquis ne se déroule que sur une période très restreinte de sa vie ; la professionnalisation voulue sous l'Ancien Régime ayant été interrompue par sa fuite puis par son incarcération qui ne prit fin qu'avec la Révolution (et contrairement à une opinion répandue, il ne fut pas présent lors de la prise de la Bastille du 14 juillet 1789, ayant déjà été transféré préventivement à Charenton dont il ne sort qu'en avril de l'année suivante). La motivation principale de Sade en tant que dramaturge est financière : la Révolution, ayant aboli les privilèges, le contraint à trouver une nouvelle *condition* ; ce sera celle d'*homme de lettres* dont il se targue désormais d'être, bien qu'il n'ait encore jamais rien publié.

Néanmoins, le théâtre ne sert pas simplement de prétexte opportuniste à Sade ; l'emprisonnement n'a pas affadi sa passion théâtrale, bien au contraire : l'essentiel de ses pièces de théâtre aura été rédigé durant cette incarcération (« Le théâtre est une manière pour lui de gagner de l'argent. D'autant qu'il y tient, à son théâtre⁷ »). En 1782, il confesse à son précepteur l'abbé

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 158.

5 *Ibid.*, p. 159.

6 SADE, *Théâtre*, I, p. 21.

7 *Ibid.*

d'Amblet : « Ce sera avec une bien vive satisfaction que, me relivr[ant] à mon seul génie, je quitterai les pinceaux de L'Arétin pour ceux de Molière¹ » ; opérant de ce fait une hiérarchisation des genres : ses écrits dramatiques correspondent à son « seul génie » véritable, le seul qu'il jugera digne de lui apporter la gloire. Sade oppose son tempérament enclin à la littérature romanesque à celui né de sa passion théâtrale à travers deux figures L'Arétin et Molière. Toutefois, et c'est une remarque assez peu soulignée par les critiques que nous esquisserons : L'Arétin lui-même fut un dramaturge remarquable de son époque, dont le répertoire est composé de six comédies et d'une tragédie (Julie Paquette pose ainsi la question « Que doit-on tirer de cet extrait sachant que l'Arétin est aussi auteur de théâtre? ² »). Le théâtre de L'Arétin peut s'apparenter à bien des égards au théâtre de Sade, puisque reprenant certaines thématiques de ses œuvres libertines en les rendant plus *bienséantes* et présentables à la scène ; bien que dans le cas de L'Arétin, l'hiatus est beaucoup moins prononcé puisque la même verve faisant la renommée des œuvres luxurieuses se retrouve au sein des comédies *galantes* telles que *La Courtisane*, par exemple, et ce dès le prologue. En effet, celui-ci (dans la première rédaction datant de 1525) fait discuter deux « histrions », et des vulgarités ainsi que des saillies blasphématoires sont échangées dans le même registre que les œuvres romanesques, et qui rappellent à bien des égards *La Philosophie dans le boudoir* de Sade (« Je vais te contenter, et ceux qui y trouveront à redire n'auront qu'à se gratter le c...³ » ; « Bon Dieu de bon Dieu ! Si vous ne faites pas silence, je vais lâcher la bonde et raconter qu'Untel est un pédéraste actif, Untel passif⁴ » etc.). Il semblerait que Sade ignorât ce versant de l'œuvre du *Divin Arétin* puisque nous n'y trouvons, à notre connaissance, aucune référence, malgré son voyage en Italie lors de sa cavale ; bien qu'à sa différence, L'Arétin ne reniait pas ses écrits lascifs et les assumait en son nom propre ; en témoigne l'édition de la première partie des *Ragionamenti* en 1534 où l'épithète « Divin⁵ » lui est déjà attribué de son vivant. Bien loin d'une simple concession à l'air du temps qui exigeait de la bienséance, nous pouvons formuler l'hypothèse d'une certaine *pudeur* aristocratique de la part de Sade : ne voulant pas voir son nom directement attaché aux ouvrages licencieux, il n'y consentait qu'à travers le médium purificateur, en quelque sorte, des principes de la bienséance. Le théâtre doit permettre pour Sade une forme de réinsertion sociale ; ayant purgé une longue peine, le marquis souhaite prouver une certaine rédemption en ne se présentant que sous un masque respectant les convenances sociales, comme il le précise dans une lettre à l'abbé d'Amblet en 1784 :

Au reste mon cher ami, il m'est absolument impossible de résister à mon génie ; il m'entraîne dans cette carrière-là [de dramaturge] malgré moi, et quelque chose qu'on puisse faire on ne m'en

1 *Ibid.*

2 PAQUETTE Julie, « Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes », *L'Annuaire théâtral*, n°52, 2012, p. 136.

3 L'ARÉTIN, *La Comédie courtisane : La Cortigiana*, éd. LARIVAILLE Paul, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p.3

4 *Ibid.*, p.4

5 L'ARÉTIN, *Ragionamento Della Nanna, Et Della Antonia*, Mazola, s.l., 1534.

détournera pas. J'ai dans mon portefeuille plus de pièces que n'en ont fait une grande partie des auteurs vantés de nos jours, et des canevas préparés pour plus du double de ce que j'ai fait. Si on m'avait laissé en repos j'aurais quinze comédies de prêtes en sortant de prison¹.

b) *Sade tiraillé entre L'Arétin et Molière ?*

Le théâtre de L'Arétin souffre de la même occultation que celui de Sade ; de rares traductions ont été effectuées au XIXe siècle, révélant « leur statut ambigu de première et dernière tentative de compréhension et réhabilitation globale d'une œuvre théâtrale² ». Bien que Luciana Zampolli l'explique par la difficulté de la langue (« le théâtre comique de l'Arétin – comme le reste de son œuvre – est caractérisé par un tissu linguistique d'une complexité extraordinaire³ ») qui mêle différents dialectes de l'italien et varient les niveaux de langage avec une liberté baroque, il semblerait que la postérité ne puisse s'accommoder qu'un auteur érotique réinvestisse au sein de son œuvre des délimitations conventionnelles une fois qu'elles ont été brisées par son pendant scandaleux. Toutefois, ce sera là notre dernier point concernant l'opposition sadienne entre L'Arétin et Molière : l'œuvre théâtrale du premier, bien que méconnue, n'a pas été *inconnue* : elle a possiblement eu une influence sur le théâtre français à travers l'importation permise par les Comédiens Italiens. En effet, Louis Morand, au sein de son ouvrage *Molière et la comédie italienne*, dresse une étonnante analogie entre *Tartuffe* et *L'Hypocrite* de l'Arétin (*Lo Ipocrito*) : « Nous apercevons distinctement, en effet, ce personnage dans la pièce de l'Arétin, intitulée *Lo Ipocrito*. Ses traits y sont déjà bien arrêtés, quoique accusés avec moins d'énergie ; le cadre où il se meut est à peu près le même⁴ ». Une même satire hardie de l'hypocrisie religieuse s'ébauche chez L'Arétin dans la mesure où il « emploie les mêmes moyens pour conquérir son prestige et son influence : simagrées pieuses, humilité feinte, jargon de la dévotion⁵ ». Néanmoins, Morand ne prétend aucunement un plagiat de la part de Molière, puisqu'il juge sa pièce infiniment supérieure à celle de L'Arétin : celui-ci se cantonne à la comédie farcesque tandis que Molière éleva au sujet au rang de la dignité tragique (« Molière touche au drame, et produit un effet immense qui traverse les siècles sans s'amoindrir⁶ »). Cette possible source d'inspiration nous invita, cependant, à nuancer l'opposition établie par Sade entre ces deux autres, puisque des influences soupçonnées ont pu être mises au jour.

1_ SADE, *Sade à la Bastille : 29.2.1784-31.12.1786*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007, p. 45-46.

2_ ZAMPOLLI Luciana, « L'Arétin en France au XIX^e siècle ou la réhabilitation critique d'un écrivain maudit » ; dans *Voyages des textes de théâtre. Italie-France-Italie* [en ligne], Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1998. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <https://books.openedition.org/puv/6991?lang=fr>

3 *Ibid.*

4 MOLAND Louis, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, p. 210.

5 *Ibid.*, p. 222.

6 *Ibid.*

c) La limite de l'argument financier comme motivation de l'œuvre dramatique sadienne

L'intérêt financier pour le théâtre peut être nuancé par le fait que les romans scandaleux suscitaient également un gain économique plutôt important pour Sade. Le caractère conventionnel des pièces de théâtre pourrait nous laisser penser que les œuvres dramatiques soient – sinon des commandes – tout au moins des concessions faites à la mode ; or, sa correspondance nous invite à penser le contraire : le théâtre apparaît comme sa création lyrique, où son intimité d'auteur souhaite se laisser deviner, tandis que dans ses romans licencieux, *je est un autre*, pour ainsi dire, et exacerbé par des impératifs pécuniaires afin de *choquer le bourgeois* le plus possible : plus l'onde de choc sera importante, plus les rentrées financières seront appréciables. En effet, dans la lettre à son avocat Reinaud, datée du 12 juin 1792, parlant de *Justine ou les malheurs de la vertu*, il avoue que son « besoin d'argent », l'invita à se rapprocher de son imprimeur qui lui commanda un roman « bien poivré », ce à quoi il répondit par un ouvrage « capable d'empester le diable¹ ». Cette surenchère n'est pas assumée (« je le renie² ») ; Sade préférant alors revendiquer son *roman philosophique* en cours de publication, *Aline et Valcour*.

De même, alors qu'il était emprisonné, Sade confessait encore à l'abbé d'Amblet que le théâtre ne lui avait jamais apporté autre chose qu'une reconnaissance symbolique (« un peu de vent dans la capitale de Guyenne³ ») tandis que ses ouvrages libertins lui permirent de se payer « six mois » ses « menus plaisirs », ainsi que de voyager « deux mois en Hollande sans y dépenser un sol⁴ » de sa fortune personnelle. Ainsi, sa démarche opportuniste correspondrait davantage à l'édition de ses ouvrages scandaleux, puisque motivé par un pur intérêt financier ; tandis que le théâtre lui offre la possibilité de se présenter en tant que véritable auteur.

C) Un dramaturge en réalité peu isolé

a) Fréquentation des plus importantes structures théâtrales de la capitale

Nous aurions pu être amenés à imaginer que l'échec de Sade au théâtre s'expliquerait par un isolement social rationnellement causé par un enfermement pour des motifs infamants pendant plus d'une décennie. Nous aurions pu l'imaginer comme une sorte de *poète maudit*, un paria errant sans

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 27

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 21-22

4 *Ibid.*

aucune attache dans une capitale qui lui est hostile, tel un Oscar Wilde déchu, obligé d'utiliser un pseudonyme une fois libéré des geôles de Reading. Or, l'étude de sa démarche entrepreneuriale nous conduit à battre en brèche ce préjugé ; Sade entrera en relation avec les plus importants théâtres de la capitale, et sera l'un de leurs familiers.

Parmi les noms célèbres que côtoient Sade dès sa sortie de prison, nous pouvons citer « Molé, Mlle Dugazon, Mlle de Raucourt, plus tard Talma¹ ». Les théâtres parisiens qu'il contactera principalement sont, en plus de la « Comédie-Française », le « théâtre de la rue de Bondy », le « théâtre de la rue Feydeau », ou encore le « théâtre de la Porte-Saint-Martin² ». Cette pluralité s'explique par le fait que la Comédie-Française ait perdu son « monopole » depuis la loi du « 13 janvier 1791 » ; désormais, l'ouverture de nouveaux théâtres au sein de Paris est possible ; la Comédie-Française n'a plus le privilège exclusif de représenter des pièces de théâtre en langue française³. En effet, l'« article 1 » du décret stipule que « tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres⁴ ». Cette libéralisation des théâtres a été conçue dans le but d'un « perfectionnement de l'art » qui « tient à la concurrence » ; celle-ci « excite l'émulation », « développe le talent », « entretient des idées de gloire », et « réunit l'intérêt à l'amour-propre⁵ ». L'essor de la production dramatique durant la Révolution accélère ainsi ce processus ; cette libéralisation étant prônée afin d'étendre l'abolition des privilèges à toutes les sphères de la vie sociale : l'égalité concerne désormais les auteurs dramatiques et les comédiens eux-mêmes, et il n'existe plus de hiérarchie entre les comédiens, en dehors de celle qu'introduit avec légitimité la renommée (avec légitimité, puisque causée par « l'émulation »).

Malgré cette pluralité de nouveaux lieux dramatiques, seulement deux pièces de Sade seront jouées : *Oxtiern ou les effets du libertinage*, « au théâtre Molière de la Porte-Saint-Martin », puis à Versailles, et *Le Suborneur*, qui tombe « à la première représentation⁶ ». Les échecs successifs connus au sein de la capitale ne découragent pas Sade pour autant, qui se propose alors de décentraliser son œuvre en la proposant « à plusieurs directeurs de théâtre de province⁷ ». Dès le 27 février 1791, Sade « donne procuration à l'agent général des auteurs dramatiques » l'ensemble de son œuvre afin de pouvoir toucher ses droits d'auteur « dans toute l'étendue de la France⁸ ». Au sein de cette analyse,

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 GENAND, *Sade*, p. 219.

4 BOURDIN Philippe, « Liberté pour le théâtre, citoyenneté pour les comédiens (1789-1792) », *La Révolution française* [En ligne], 21 | 2021, p. 8. Mis en ligne le 25 octobre 2021, consulté le 28 juin 2024 :

<http://journals.openedition.org/lrf/5809>

5 *Ibid.*, p. 8-9.

6 SADE, *Théâtre*, I, p. 22.

7 *Ibid.*, p. 23.

8 LELY, *Vie de Sade*, p. 446.

nous nous concentrerons uniquement sur les pièces de Sade qui ont pu connaître la scène, ou bien celles qui s'apprêtaient à l'être, afin de mieux cerner sa place d'auteur dramatique durant la décennie révolutionnaire. Nous constaterons que la démarche entrepreneuriale de Sade n'exclut pas les passions et les agitations que son versant romanesque ne manquera pas de provoquer à son tour.

b) Une décentralisation manquée

Nous avons conservé un brouillon de lettre à destination d'un théâtre de Nantes, où Sade se plaint de ne pas avoir eu de réponse : il n'attribue ce retard qu'à un problème d'affranchissement des lettres (« je n'attribue ce retard qu'à la faute que j'ai sans doute commise en n'affranchissant pas mes lettres¹ »).

Une réponse datée du « quinze thermidor » (dont on ignore l'année, mais qui doit nécessairement être ultérieure au 5 octobre 1793, date d'adoption du calendrier républicain²) témoigne d'un refus de la part de Granger, qui ne faisait pas partie de la direction du théâtre de Nantes, puisqu'il déclare qu'il aurait souhaité faire jouer Sade si tel était le cas (« si j'étais pour quelque chose dans la direction de ce spectacle, je ferais tout au monde pour jouer de quelques-uns de vos ouvrages cet hiver³ »). La cause du refus est le caractère ambulancier de la troupe nantaise (« n'étant pas à demeure dans cette ville⁴ ») qui refuse de jouer des pièces « qui n'ont point été jouées à Paris et qui deviendraient peut-être inutiles pour eux d'ailleurs⁵ ». La décentralisation espérée par Sade aboutit à un échec dans la mesure où les théâtres de province se proposent de reprendre le répertoire de la capitale ; le manque de notoriété dont pâtit Sade lui est donc préjudiciable. Il espérait pourtant séduire ces directeurs en mettant en lumière ses capacités multiples dans le domaine théâtral. Son ambition est de signer un contrat pour l'ensemble de son œuvre dramatique (« douze pièces, représentant un total de trente-cinq actes⁶ »), afin de pouvoir les représenter de manière bimensuelle, comme il l'espérait déjà durant ses tentatives professionnelles à La Coste et Mazan (afin de toucher « un à-valoir de cent écus pour représentation (à raison de deux par mois), et encore cent écus à son retour à Paris⁷ »). Afin de limiter les coûts dans le recrutement de l'équipe technique, il se proposait de se charger lui-même du rôle de metteur en scène, l'ayant déjà pratiqué, comme nous l'avons vu, dans sa

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 24-25.

2 PINGUÉ Danièle, « La réception du calendrier républicain dans les campagnes du Haut-Doubs. Quels enseignements ? », dans *Annales historiques de la Révolution française*, 349 | 2007, p. 81.

3 SADE, *Théâtre*, I, p. 23-24.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 LEVER, p. 817.

7 *Ibid.*

jeunesse (« pour ce prix, il se charge de la mise en scène des ouvrages¹ »). Maurice Lever rappelait, en outre, les compétences plurielles de Sade qui le rendent compétent sur tous les domaines inhérents au genre théâtral – bien que cette compétence ne soit reconnue à sa juste valeur (« Tour à tour ou simultanément comédien, metteur en scène, auteur, décorateur, il serait capable de monter un spectacle à lui seul² »). Ses attaches en province étaient néanmoins trop minces pour espérer susciter un quelconque engouement soudain ; et nous pouvons remarquer que Sade ne tenta pas de ressusciter son théâtre de société dans la région de Marseille, considérant sans doute que sa réputation y était à jamais perdue (à raison, puisque son château finira pillé quelques mois plus tard).

II) D'étonnantes querelles : la carrière tumultueuse de Sade durant la Révolution Française

Pour contester l'idée de théâtre conventionnel, il conviendra de remarquer que la démarche sadienne a été perturbée par tout un faisceau de querelles qui s'étendait du « tumulte » lors de ses trois représentations (que ce soit d'*Oxtiern* ou bien du *Suborneur*) au procès politique lors de la Terreur, où il n'échappa à la guillotine que par l'intercession de sa compagne comédienne. Nous nous intéresserons pour notre sujet uniquement aux querelles dramatiques, et tenterons de cerner leurs spécificités afin de comprendre les enjeux de la démarche entrepreneuriale sadienne. Nous nous pencherons ainsi sur le devenir de quatre pièces qui ont la particularité de présenter quatre aspects différents de ce que peut être une querelle dramatique : *Jeanne Laisné*, tragédie jamais jouée, ne cessa d'être, jusqu'à la mort de Sade, l'objet de débats esthétiques et scientifiques, quant à sa forme mélodramatique, ou bien quant à la véracité des recherches historiographiques que Sade prétend avoir réalisé en la rédigeant ; *Le Misanthrope par amour*, comédie unanimement acceptée par la Comédie-Française, mais qui ne fut jamais jouée en raison de brouilles irréconciliables entre la troupe et Sade ; *Oxtiern*, drame inspiré d'une de ses nouvelles, provoqua de furieuses réactions dans la salle durant ses deux représentations, ce qui effaroucha Sade qui préféra la retirer de l'affiche ; et enfin *Le Suborneur*, dont la représentation ne put aller à son terme en raison d'un envahissement de scène opéré par des révolutionnaires sans-culottes.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 584.

A) La persévérance sadienne mal récompensée : l'exemple de la tragédie de *Jeanne Laisné*

a) Une pièce malaimée de ses pairs

Jeanne Laisné est certainement la pièce favorite de Sade, puisqu'il se dévoua sans cesse à la faire représenter, jusqu'à son dernier souffle (nous possédons un manuscrit remaniant la pièce, daté de 1813, l'année précédant sa mort ; ainsi qu'une ultime tentative infructueuse de faire représenter cette pièce à la Comédie-Française). Cette pièce a été écrite, selon les informations données par Sade lui-même, en « 1783 », « à la 43^e année de [son] âge¹ ». Le dernier manuscrit indique que « deux lectures de la tragédie furent faites » : l'une « chez la présidente de Fleurieu, en 1790 sans doute, l'autre à la Comédie-Française le 24 novembre 1791, grâce à l'appui de trois acteurs Saint-Fal, Saint-Prix, et Mlle de Raucourt ». La pièce fut refusée pour « huit voix contre cinq² ». Il semble que la lecture de 1790 fut perturbée par la maladie des différents acteurs qui s'excusèrent de leur indisponibilité dans des billets adressés à Sade. Saint-Fal déclare être « très enrhumé depuis plusieurs jours et au point de pouvoir à peine jouer la comédie » dans un billet daté du 25 novembre 1790³. Le mal fut apparemment contagieux (« j'étais malade depuis une semaine et que je gardais le lit⁴ »), puisque Mlle de Raucourt présente pareilles excuses à Sade qui doutait de l'authenticité du motif invoqué (« j'apprends par votre lettre que vous avez pensé que c'était volontairement que j'avais manqué à votre lecture⁵ »). Néanmoins, les critiques qui ressortent des examens de *Jeanne Laisné* concernent le caractère, en quelque sorte, inachevé de la tragédie, puisqu'elle souffre de corrections manquantes. Mlle Vestris, favorable à Sade, considère que cette pièce mérite d'être jouée, mais seulement une fois que les corrections auront été réalisées (« Il m'est impossible, Monsieur, de pouvoir vous assurer que la pièce comme elle est, non corrigée, soit reçue à la lecture générale de la Comédie⁶ »). La décision revenait à M. Saint-Prix, puisque Sade en fit « l'examineur » de sa pièce ; étant donné son hostilité vis-à-vis de la tragédie, il semblerait que ce soit un choix malencontreux comme le lui rappelle Mlle Vestris (« c'est M. Saint-Prix que vous avez le premier choisi pour être l'examineur de votre ouvrage⁷ »). Insatisfait de ces recommandations, Sade choisit alors de privilégier les salles concurrentes, et se tourne ainsi vers Dorfeuille qui se présente lui-même comme

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 115.

2 *Ibid.*, p. 117

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 119

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 119-120

7 *Ibid.*, p. 121.

« l'un des propriétaires du Théâtre de la rue de Richelieu¹ ». Cependant, le refus est d'autant plus ferme, puisque Dorfeuille reproche à l'ouvrage un certain manque de goût et d'originalité. Sa ligne de conduite l'incite à « n'adopter d'ouvrages nouveaux que ceux qui peuvent honorer le jugement et le goût, que ceux qui peuvent parer la scène² » ; et à valoriser les œuvres injustement oubliées « dont on ne connaît que le titre et qu'on n'a que dans les bibliothèques³ ». Sade pouvait imaginer qu'il s'agirait d'un compliment de bon augure ; or, la suite de la lettre s'avère cruelle puisqu'elle justifie l'indifférence qu'a témoigné Dorfeuille à l'égard de Sade (« toutes les raisons de ne pas me mêler un peu de vos intérêts⁴ »).

b) *Les ambitions historiographiques de cette œuvre dramatique*

Sade tente de valoriser sa pièce de théâtre dans *le Journal de Paris* du 21 juillet 1798, en montrant tout le travail de recherche archéologique sous-jacent à la rédaction de sa tragédie ; et les découvertes qu'il parvint à mettre au jour (« Ayant traité ce sujet dans une comédie lue au Théâtre-Français le 24 novembre 1791, j'ai été prendre les plus exactes précautions pour éclairer les faits historiques qui la concernent⁵ »). Il se proposa « pour rendre à l'immortalité le véritable nom de cette héroïne » de révéler que son nom n'était pas « *Hachette* » mais « *Laisné* » ; vérité historique qu'il dit découvrir en lisant les « lettres patentes » écrites par le roi Louis XI⁶. La tragédie devait ainsi se présenter à la publication comme une somme théorique, où tout un pan documentaire en prose devait compléter la lecture des cinq actes en vers de la tragédie (« je les transcrivis, et elles seront un jour littéralement imprimées à côté de ma pièce⁷ »). Néanmoins, cette publication fut condamnée elle aussi à ne jamais voir le jour ; Sade semblait conditionner, selon les usages traditionnels, la publication à la représentation, et ne pas vouloir que son théâtre soit lu avant d'être vu. Nous pouvons appuyer cette hypothèse sur le fait que nous n'avons pas, à notre connaissance, de lettres du marquis proposant ses ouvrages à la publication, non plus pour l'entreprendre à compte d'auteur ; la seule pièce publiée de son vivant sera *Oxtiern*, chez un éditeur de Versailles, où la pièce venait d'être reprise.

Sade souhaite inscrire sa tragédie dans le mouvement des pièces engagées qui agite alors la Révolution. Dans une lettre à Goupilleau de Montaigu, datant du 1^{er} octobre 1799, il justifie son

1 *Ibid.*, p. 122.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p.124

5 *Journal de Paris*, 21 juillet 1798. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <https://www.retronews.fr/journal/journal-de-paris/21-juillet-1798/2969/4664188/3>

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

esthétique engagée en présentant sa tragédie de *Jeanne Laisné*, « l'ouvrage le plus capable d'échauffer dans tous les cœurs l'amour de la patrie¹ ». Nous pourrions nous étonner du moment choisi par Sade pour valoriser le caractère patriotique de sa tragédie, puisque la Révolution datant alors d'une dizaine d'années, la mode des pièces à propagande révolutionnaire s'était tarie, et le Directoire n'était pas reconnue comme une période particulièrement ardente d'idéaux républicains, mais bien au contraire de « *décadence de la République* » pour citer Pierre Larousse : « Ce régime est encore la république ; en réalité, il n'est plus la *Révolution*² ». Sade propose ainsi, grâce à sa tragédie, de réactiver l'instinct patriotique qui commençait à décliner fortement (« il faut rallumer le feu presque éteint de l'amour que tout Français doit à son pays³ »). Sa pièce a une visée didactique revendiquée, elle doit instruire les Français au sujet de leur propre Histoire à travers l'histoire de Jeanne Laisné, épisode méconnu du règne de Louis XI. Cette dernière était célébrée sous l'Ancien Régime pour s'être « illustrée dans la défense de la ville, lors du siège de Beauvais, en 1472, par Charles le Téméraire, duc de Bourgogne⁴ », comme le rappelle Edith Thomas. Jeanne Laisné était ainsi considérée comme une équivalente de Jeanne d'Arc, et faisait partie « du trio des jeunes filles héroïnes célébrées pour leur résistance à l'invasion ennemie⁵ » dans les enseignements de l'école « communale », comme le précisent Françoise et Claude Lelièvre ; en outre, « c'est le seul personnage féminin magnifié une arme à la main⁶ », en l'occurrence « la hache », d'où lui vient son surnom de Hachette. Voulant s'inscrire dans le sillon de Marie-Joseph Chénier, il suppose sa tragédie radicalement patriotique dans la mesure où elle offre une unité de sujet purement politique (« mon ouvrage devient par-là l'école du patriotisme le plus pur et le plus désintéressé⁷ »).

À la différence toutefois des dramaturges républicains qui furent en vogue au début du siècle, Sade se propose d'entreprendre une étonnante réconciliation entre ceux qui étaient encore des ennemis politiques acharnés : « Le républicain, le royaliste, tous n'y verront que cela, tous diront : le patriotisme a toujours été la première vertu des Français⁸ ». Il s'agit ainsi d'une pièce qui ne peut créer de querelle, selon lui, puisqu'elle satisfera toutes les sensibilités politiques : sa pièce est « utile sous tous les rapports à tous les individus⁹ ». De même, Sade cherche un protecteur en la personne de

1 APOLLINAIRE Guillaume, « Introduction » dans *L'Œuvre du Marquis de Sade*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1909, p. 46.

2 LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 13, part. 3, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1875, p. 1118.

3 APOLLINAIRE, p. 46.

4 THOMAS Édith, *Les « Pétoleuses »*, Paris, Gallimard, 2021, p. 145 (note 6).

5 LELIÈVRE Françoise & LELIÈVRE Claude, *L'histoire des femmes publiques contée aux enfants*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 112.

6 *Ibid.*

7 APOLLINAIRE, p. 47.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

Goupilleau de Montaigu, qui n'est pas un homme de théâtre, mais un homme politique, plusieurs fois député, et qui siégeait alors au Conseil des Cinq-Cents. Ce désir d'intéresser un homme politique à sa cause s'explique par la thématique exclusivement patriotique de sa pièce, mais également par le désir qu'éprouve le dramaturge de connaître un certain *lobbying*, une influence décisive de la part d'un représentant de l'État qui obligerait les Comédiens à représenter sa pièce (selon un schéma habituel à l'époque). Ce désir est assumé par Sade dans sa lettre puisqu'il implore Goupilleau de « faire ordonner par qui de droit, au Théâtre-Français, de l'apprendre et de la jouer tout de suite » ; cette démarche autoritaire se justifie, à ses yeux, par « les longueurs des comédiens » qui « désespèrent l'auteur par leurs insoutenables délais¹ ». Le message fut pris en compte par Goupilleau, puisque Sade lui demanda quand il sera possible de réunir les comédiens chez lui afin qu'il fasse une lecture de la pièce, condition requise pour que la pièce soit représentée (« il faut que la pièce soit lue par l'auteur lui-même² »). Sade enjoint Goupilleau à inviter ses pairs à la lecture afin que l'autorité politique en soit d'autant plus renforcée, en quelque sorte (« quelques personnes aussi en état d'en juger que le citoyen représentant³ »). Ainsi, la démarche entrepreneuriale connaît des mutations ; partant d'une volonté insatisfaite d'intégrer les illustres de théâtre de Paris, il décida dès lors de privilégier les contacts politiques afin de dévier la question de la reconnaissance. À défaut d'être reconnu sur des critères esthétiques, il préfère désormais l'être sur des critères d'utilité publique, pour le dire ainsi. L'homme politique représente l'interlocuteur privilégié puisqu'il est le plus à même de savoir quel ouvrage dramatique représente le mieux les idéaux patriotiques, étant donné que sa fonction est supposée en être l'incarnation même. Néanmoins cette démarche, bien qu'ayant eu le mérite de susciter l'intérêt amical du député Goupilleau, n'aboutira pas non plus à une représentation théâtrale. L'influence politique du député n'a pas été suffisante pour compenser les lacunes du texte dénoncées quelques années auparavant par les Comédiens Français.

c) *Un mélodrame versifié qui ne trouve pas son théâtre*

L'ultime tentative de Sade pour faire représenter sa pièce aura lieu alors qu'il est interné à Charenton. Gilbert Lely a révélé un brouillon d'une lettre adressée à nouveau à la Comédie-Française au sujet de *Jeanne Laisné* en 1813. Il semblerait que cette lettre n'ait pas été signée, puisqu'au regard de sa condition d'interné, l'anonymat devait prévaloir (le roman *La Marquise de Gange* sera publié sans nom la même année). Cette fois, il révèle, près de vingt-deux ans après sa réception à la Comédie-

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 48.

3 *Ibid.*

Française, avoir accepté les « corrections » exigées par « Mlle Raucourt, MM. Saint-Prix et Saint-Fal » ; ces derniers, pense-t-il, « doivent se rappeler cet ouvrage dont, avant de le lire au Comité, [il] leur [avait] fait quelques lectures particulières¹ ». Un compte-rendu argumenté permet de mieux comprendre le refus que devra subir Sade : par-delà les questions stylistiques que nous serons amenés à approfondir ultérieurement dans notre mémoire, les Comédiens indiquent que la pièce est « inexécutable² », puisqu'elle exige des besoins techniques qui sont irréalisables au sein du Théâtre-Français. Prenant des libertés romantiques avant l'heure, la pièce de Sade envisage de « faire tomber des bombes au milieu des figurantes qui représenteraient les femmes de Beauvais³ » ; ces effets spectaculaires ne sont pas du goût de la Comédie-Française, et celle-ci, invite, ironiquement quoiqu'avec pertinence, de présenter cet ouvrage « à l'Ambigu où il ne manquerait pas d'être reçu⁴ » puisqu'il tient davantage du mélodrame que de la tragédie – le théâtre de l'Ambigu-Comique étant spécialisé alors dans les pièces à machines et à acrobaties. Ces effets grandioses sont, en effet, indiqués par des didascalies, comme par exemple dans la scène 6 de l'Acte IV : « *Quelques bombes endommagent les bâtiments de la place. Les femmes s'émeuvent, s'enflamment ; la fureur est peinte dans leurs yeux*⁵ », et plus loin lorsque Jeanne Laisné

s'élançait sur les remparts, à la tête des femmes, au milieu du fracas le plus terrible de l'artillerie, et d'une nouvelle nuée de bombes dont quelques-unes éclatent sur le bataillon. Plusieurs femmes sont renversées ; les autres leur passent sur le corps, et rien n'arrête l'élan de leur marche⁶.

Ainsi, un paradoxe émerge : Sade semble avoir rédigé une pièce pour la lecture, un *spectacle dans un fauteuil*, puisqu'impossible à monter en raison de ses extravagances techniques, mais ne se décida néanmoins jamais à la publier. Il en résulte ainsi une double peine.

B) Un théâtre malgré lui sulfureux : les cas d'*Oxtiern* et du *Boudoir*

a) Le Théâtre Molière considéré comme le meilleur allié de Sade dramaturge

Contrairement à la plupart de ses autres ouvrages dramatiques que nous pourrions dater la rédaction durant son incarcération à la Bastille, il semblerait qu'*Oxtiern* ait été rédigé pendant la Révolution, probablement « écrite rapidement au printemps 1791⁷ ». Cette date peut s'inférer du fait que la pièce n'est pas mentionnée « dans la liste des ouvrages confiés à l'agent général des auteurs

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 132-133.

2 *Ibid.*, p. 134

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 135

5 *Ibid.*, p. 219

6 *Ibid.*, p. 219

7 *Ibid.*, p. 136.

dramatiques le 27 février 1791 », mais elle l'est dans une lettre du directeur du théâtre de la rue Feydeau, Miramond, « du 25 juillet ¹ » redécouverte par Jean-Jacques Brochier. Il s'agit, paradoxalement, d'une lettre de refus, et le motif peut paraître surprenant au vu de l'image édulcorée que nous avons du théâtre sadien : « Le comité n'a pas cru qu'on put représenter avec succès une pièce fondée sur la plus odieuse atrocité² ». Rappelons que cette pièce s'inspire de l'une des nouvelles (*Ernestine*) qui sera publiée en au sein du recueil *Les Crimes de l'amour* en 1799 – l'un des rares ouvrages que Sade publiera en son nom propre. L'hiatus entre l'œuvre romanesque et l'œuvre dramatique semble ainsi comblé ; Sade mettant en scène sa propre production aux thématiques libertines (attestées par le sous-titre final « *les malheurs du libertinage* »). Néanmoins, quelques limites conviennent d'être posées. Comme le remarque justement Michel Delon, Sade, au sein des *Crimes de l'amour*, se mue en « romancier exotérique » qui « se contente d'effacer les traces trop visibles de ce qui fait le scandale d'œuvres ésotériques³ » comme *Justine*. Ces œuvres résultent d'un effort du marquis « pour se soumettre à la décence minimale requise pour une publication non clandestine⁴ ». Mais cette première édulcoration sera suivie par une seconde, puisque Sade réadapte l'intrigue au sein de son drame ; « une intrigue peut donner lieu à deux versions et à deux dénouements⁵ ». Contrairement à la version romancée, le drame se conclut de manière heureuse : « Oxtiern, le libertin, n'a pu faire exécuter l'amant de la jeune fille, ni mener à bien son projet de meurtre de la fille par le père⁶ ». L'œuvre dramatique subit ainsi une édulcoration, pour ne pas dire un affadissement, en deux temps, mais persiste néanmoins à susciter le scandale chez les lecteurs du théâtre de la rue Feydeau. Le théâtre Molière dirigé par Boursault, réputé davantage familier aux audaces littéraires et idéologiques, acceptera, sans émettre de réserves, cette pièce. Cette audace suscitait des scandales à son époque, si l'on en croit l'*Almanach général des spectacles de Paris et de la province pour l'année 1792*. Boursault se fait attaquer pour son théâtre qui « usurpe⁷ » le nom de Molière, où « les derniers vestiges de la décence et du goût⁸ » sont enterrés, à force « de prêcher sans cesse le désordre, la licence, le meurtre, la haine et la fureur, sous le faux prétexte de la liberté, qui n'en impose plus à personne⁹ ». Le théâtre où Sade sera reçu est ainsi l'antithèse d'un lieu conventionnel comme nous le prouve les témoignages contemporains ; c'est un lieu propre à toutes les extravagances révolutionnaires les plus radicales : le directeur des lieux apparaît comme un ami

1 *Id.*, *Théâtre*, II, p. 11.

2 *Ibid.*

3 SADE, *Les Crimes de l'Amour*, éd. DELON Michel, Paris, Gallimard, 1987, p. 9.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 14.

6 *Ibid.*, p. 15.

7 *Almanach général des spectacles de Paris et de la province pour l'année 1792*, Paris, Froullé, 1792, p. 251.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 253.

des fauteurs de troubles (« les factieux qui vous égaraient pour prolonger l'Anarchie par l'influence de votre Spectacle¹ »).

b) *L'éphémère querelle d'Oxtiern*

La première représentation eut lieu le 22 octobre 1791 ; les édulcorations successives et l'esprit révolutionnaire propre au théâtre de Boursault-Malherbe ne laissaient pas présager d'une querelle, et pourtant, comme le note Apollinaire, « le nom de l'auteur souleva dès la seconde représentation assez de tempête pour qu'on ne redonnât plus la pièce, à Paris du moins² ». Cette mystérieuse querelle est relativement bien documentée par les périodiques de l'époque. Nous pouvons nous référer à un article publié le 6 novembre 1791 dans le *Moniteur*, important journal de l'époque ; l'intérêt de ce dernier pour *Oxtiern* témoigne, en l'étayant, de la valeur de ce tumulte --- abordé en première page du journal. Celui-ci remarque tout d'abord que le drame « a été représenté avec succès³ » ; l'échec intégral que la critique prête au théâtre sadien semble déjà réfuté ; si l'intérêt de tout dramaturge est de parvenir à susciter l'exaltation parmi son audience, nous pouvons alors affirmer que Sade parvint à cet objectif lors de sa première représentation publique même (en exceptant, évidemment, la spécificité de son théâtre de société). En outre, il reconnaît lui-même avoir connu « le succès, grâce aux cabales, aux trains, aux femmes dont je disais du mal », mais qui, en raison de cette querelle, « a été fort balancé⁴ ». Le premier motif de cette querelle s'explique par le cynisme du personnage principal Oxtiern : il est peint avec un tel réalisme, semble-t-il, que les spectateurs, frappés par l'illusion dramatique, sont enclins à y voir un personnage détestable existant factuellement (« Il y a de l'intérêt et de l'énergie dans cette pièce ; mais le rôle d'Oxtiern est d'une atrocité révoltante⁵ »). Un incident entre spectateurs a aggravé l'atmosphère pesante de la représentation, relate *Le Moniteur* ; « un spectateur mécontent ou malveillant » a exigé que l'on baisse le rideau ; ordre qui a été maladroitement suivi à moitié par « le garçon de théâtre » ; Sade se voyant néanmoins défendu par l'assistance puisque « beaucoup de spectateurs, après l'avoir fait relever, ont crié : « *À la porte !* » sur le turbulent motionnaire », ce qui causa quelques remous parmi les spectateurs déçus de la pièce. Des sifflets se firent entendre jusqu'à la fin de la pièce, mais « l'auteur a été bien dédommagé par les applaudissements nombreux de la majorité » et s'est fait réclamer : le

1 *Ibid.*, p. 252.

2 APOLLINAIRE, p. 41.

3 *Le Moniteur*, 6 novembre 1791. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/06-novembre-1791/149/1301909/1>

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

journal le nomme ainsi « c'est M. de Sade¹ ». Cependant, cette querelle qui semblait de bon augure pour un début de carrière d'auteur dramatique semble avoir déstabilisé Sade ; dès le lendemain il décida de remodeler entièrement sa pièce, ce qui ne satisfait évidemment guère Boursault, comme en témoigne une lettre de ce dernier datée du surlendemain de la première représentation. Nous y apprenons que Sade voulait changer la liste des personnages (« retirer des rôles d'employés aux acteurs² »), ainsi que les « costumes ». Le directeur du théâtre décline ces demandes de changement, en répondant par des critères purement économiques : de tels changements occasionneraient des pertes financières, alors que sa vocation est de « faire de l'argent » (« mon intérêt étant de faire de l'argent je suis plus jaloux que vous de faire réussir un ouvrage qui pourrait m'en rapporter³ »). Une fois encore, il semblerait que cette anecdote prouve que Sade ne fit preuve d'avarice concernant sa passion théâtrale ; comme au temps de son théâtre de La Coste et de Mazan, il tend à ne pas faire dépendre ses directives scénographiques d'exigences économiques. La seconde représentation aggrava la querelle selon les dires de Sade, qui use d'hyperboles à son notaire Gaufridy : « On s'y égorgeait⁴ ». Il semblerait que des *troubles à l'ordre public* aient effectivement été signalés puisque « la garde et le commissaire étaient obligés d'être toujours sur pied chaque fois qu'on le donnait⁵ ». Plutôt que de profiter de l'effet publicitaire de ce tumulte, Sade fait preuve d'une surprenante pusillanimité et retire de son propre chef sa pièce de l'affiche, en espérant la reprendre une fois que la fureur générale se serait calmée lors du changement de saison (« J'ai mieux aimé suspendre. Nous allons le reprendre cet hiver⁶ »), mais cette reprise ne surviendra finalement jamais au sein du théâtre Molière.

La troisième représentation d'*Oxtiern* aura lieu huit ans plus tard, « le 13 décembre 1799 (19 frimaire an VIII)⁷ » à Versailles. Une nouvelle fois, Sade se vantera d'avoir connu « le plus grand succès⁸ » grâce à ce drame (qu'il nomme d'ailleurs « comédie » dans sa correspondance) ; nous apprenons grâce à une lettre du 30 janvier 1800 qu'il faisait partie de la distribution des rôles (« je remplissais moi-même dedans le rôle de Fabrice⁹ »). Le théâtre de Versailles, cependant, présente une particularité : il semble à la jonction entre le théâtre amateur et celui professionnel ; fondée « en l'an III de la Révolution », cette « Société dramatique de Versailles » correspond à une « réunion de citoyens qui jouent pour leur délassement » sur « le petit théâtre servant jadis aux plaisirs du tiran

1 *Ibid.*

2 SADE, *Théâtre*, II, p. 15.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 19.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 APOLLINAIRE, p. 43.

9 *Ibid.*

(sic) et de sa famille¹ », comme nous l’enseigne Vincent Pruchnicki dans un article consacré aux métamorphoses du théâtre versaillais. Loin d’évoquer toute la magnificence que Versailles a pu connaître durant le Grand Siècle et son âge d’or, ce théâtre se rapprochait davantage d’une association de bienfaisance visant à secourir les miséreux (Sade était alors, en cette fin de Directoire, réduit à la mendicité). Ce n’était donc pas un théâtre à vocation commerciale à proprement parler, mais bien plutôt à but caritatif ; « le onzième de la recette devait être versé au Bureau de Bienfaisance, et les bénéfices à la municipalité pour les pauvres² » en échange de l’utilisation gratuite des locaux. La majeure partie des bénéfices a été procurée à Sade, puisque se trouvant dans la misère au moment de ces représentations (« La Société représenta d’ailleurs au profit et avec le marquis de Sade son *Oxtiern*, alors qu’il était dans la gêne³ »). Sade travaillait en outre dans ce théâtre en tant que « souffleur » ; c’était son unique source de revenus, insuffisante au demeurant pour rembourser ses importantes dettes qui menacent de le renvoyer en prison (« n’ayant, pour toute ressource, que les quarante sols par jour qu’il gagne comme souffleur au théâtre de la ville⁴ »). Nous n’avons aucune trace d’un quelconque tumulte durant cette reprise ; les lieux entièrement dévoués à la solidarité publique et les changements politiques ne semblant plus propices à l’agitation en aucune façon. La querelle entourant *Oxtiern* se signale ainsi par son caractère extrêmement éphémère ; elle n’aura duré qu’une semaine, dans le laps de temps qui sépara les deux représentations. Elle semblait (comme il le sera souvent avec l’auteur) plus liée à des facteurs contextuels qu’à la pièce en elle-même.

c) *Un théâtre anachronique comme moteur de la querelle ?*

Une tentative d’expliquer les raisons des micro-querelles entourant les rares représentations de Sade est esquissée avec pertinence par sa biographe Stéphanie Genand. Le premier paradoxe du théâtre sadien qui favorisera les incompréhensions, et dès lors, les querelles, est le fait qu’il se prétende *d’actualité* alors qu’il a été composé pour sa très large partie, en prison, sous *l’Ancien Régime* (« le théâtre sadien, composé dix ans plus tôt, autrement dit sous l’Ancien Régime, ne risque-t-il pas de paraître dangereusement anachronique ?⁵ »). L’auteur apparaît d’emblée comme suspect par le fait d’être un *ci-devant* marquis ; et que ses sujets d’inspiration peuvent sembler se rattacher aux valeurs d’un ancien monde qu’il s’agit désormais de combattre idéologiquement sous tous ses

1 PRUCHNICKI Vincent, « Un théâtre au château de Versailles : la comédie de la cour des Princes », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, 2009, p. 18. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://journals.openedition.org/crcv/10909>

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 LEVER, p. 821.

5 GENAND, *op. cit.*

aspects. En effet, les pièces, en dénonçant des travers du régime monarchique, apparaissent désormais comme étant caduques ; le fait de réactualiser un monde disparu peut déstabiliser le spectateur contemporain, encore témoin de la comparaison entre les deux régimes. Les pièces seraient ainsi victimes, en quelque sorte, de la Révolution ; telles certaines d'entre elles, comme *Le Prévaricateur*, qui ont été écrites pour dénoncer des travers des figures ridicules de l'Ancien Régime, et qui ne renvoient plus à une réalité existante. L'apparence *conventionnelle* de son œuvre dramatique refusé par les différents théâtres de Paris résulterait ainsi du fait qu'elles n'ont pas eu droit à la lumière au moment où elles étaient politiquement valables ; une fois les travers de l'Ancien Régime enterrés, elles apparaissent comme un faux combat, dérisoire puisque périmé (« la plupart de ses pièces, poussées par une formidable énergie négative, perdent l'hostilité paradoxalement motrice qui les a engendrées¹ »). Le théâtre sadien serait ainsi marqué par un certain anachronisme ; bien que renvoyant à une Histoire très récente, le changement de paradigme occasionné par la Révolution Française a rendu subitement caduques des sujets idéologiques. La propagande révolutionnaire accomplie par un ci-devant devient très vite suspecte aux yeux du public sans-culotte, pour ainsi dire. En effet, l'anticléricisme (étonnamment absent de l'œuvre dramatique sadienne) est une thématique majeure du théâtre révolutionnaire, comme le précise Marie-Laurence Netter : « l'anticléricisme si présent en France dès le XVIII^e siècle, prend pendant la Révolution un tour violent² ». L'autrice cite notamment l'exemple de *La France régénérée* de Jean-Baptiste Chaussard, qui « met en scène plusieurs personnages non individualisés dont un curé et un prélat³ », qui s'accusent mutuellement sur la cause de la « dépravation des mœurs⁴ » avant d'en accuser la diffusion de l'écrit ; cette pièce voltairienne en un acte est contemporaine d'*Oxtiern*, et a été jouée « 17 fois » après sa première le « 14 septembre 1791⁵ ».

Cependant, et c'est ici le second paradoxe, le caractère conventionnel du théâtre sadien, marqué par l'anachronisme comme nous venons de le souligner, a pu néanmoins apparaître comme subversif pour les contemporains, et ce pour des raisons historiques : la Révolution étant encore chancelante, l'Ancien Régime « menace donc de ressurgir à chaque instant⁶ ». Le théâtre sadien impose ainsi, en quelque sorte, au public de la Révolution d'effectuer un travail de souvenir qu'il ne désire pas accomplir. De même, afin de ne pas se mettre en danger politiquement et d'apparaître comme un satiriste des valeurs révolutionnaires, il s'oblige à la justification de son œuvre. Par

1 *Ibid.*

2 NETTER Marie-Laurence, « La Révolution Française et le théâtre : Essai de pédagogie politique », dans *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, Paris, L'Harmattan, n°8, 1998, p. 300.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

exemple, en mettant en scène un *prévaricateur*, il rappelle dès lors, en un sous-titre, qu'il fait référence à un *magistrat du temps passé*, afin que les tartufferies dénoncées n'apparaissent pas comme ciblant quelque protagoniste de la Révolution.

d) *De surprenants reproches d'immoralité*

Le Boudoir est une comédie en un acte et en vers libres que Sade propose à la Comédie-Française (la pièce s'intitule alors *Le Mari Crédule*) ; elle est refusée par Naudet sans justifications le « 25 août 1790¹ ». Il la proposa deux fois au théâtre de la Rue Feydeau et connâtra deux refus, l'un en 1794 (« 22 Prairial an III ») puis en 1799 (« 25 Vendémiaire an VIII² »). Le titre de la comédie rappelle irrévocablement le scandaleux ouvrage dialogué *La Philosophie dans le boudoir* ; il s'agit d'ailleurs probablement de la seule œuvre dramatique sadienne à avoir connu une représentation depuis sa mort ; en effet, elle fut « mise en scène par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris et au Festival d'Avignon en 1995³ ». Bien que la comédie ne présente aucune des lascivités que nous pourrions imaginer, elle parut néanmoins suffisamment scandaleuse à ses contemporains, si l'on en croit la lettre justificative de refus de la part de Miramond, directeur de la rue Feydeau : celui-ci lui affirme que son théâtre « ne pouvait accepter cette pièce dont le fond n'est point conforme aux règles de la bienséance » ; les personnages eux-mêmes apparaissent comme trop subversifs pour pouvoir être portés à la scène, puisque leurs « caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis des bonnes mœurs⁴ ». Ce jugement semble corroboré par d'autres personnages du monde théâtral parisien, puisqu'une actrice, Julie Candaille, dans un billet adressé à Sade, affirme douter « que le sujet, libre en lui-même, puisse être sans danger développé à la scène », et « le cours de morale » de l'une des personnages nommé Dolcourt ne lui semble pas tolérable⁵. *Le Boudoir* apparaît ainsi comme une version affadie de *La Philosophie dans le Boudoir* ; et nous pouvons appuyer notre intuition – que nous défendrons dans notre seconde partie dédiée à l'analyse dramaturgique du théâtre sadien – que le nom de la protagoniste à la morale douteuse est *Dolcourt*, ce qui nous évoque le libertin *Dolmancé* des fameux dialogues. Ces rapprochements des noms entre l'œuvre dramatique et celle romanesque semblent récurrents chez Sade ; Jean-Jacques Brochier le remarqua déjà concernant *Verceuil* – héros de *L'Union des Arts* – et *Verneuil* (« le comte de Verceuil est le double

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 88.

2 *Ibid.*, p. 89.

3 PAQUETTE, « Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes », p. 134.

4 SADE, *Théâtre*, II, p. 90.

5 *Ibid.*, p. 91.

de ce Verneuil qui torture Justine¹ »). Sade semblait particulièrement attaché à la représentation de cette « bagatelle » du *Boudoir* : il annonce dans une lettre datant du 12 avril an II de la République adressée à Delaporte, acteur de la Comédie-Française, être prêt à renoncer à ses droits d'auteur et d'adresser tous les bénéfices que sa pièce récoltera aux frais de la guerre (« j'abandonne pour les frais de la guerre ce que cette bagatelle produira; mais je supplie qu'on la représente² »). Bien que cette posture républicaine apparaisse trop opportuniste pour être sincère, elle témoigne néanmoins que Sade privilégie la renommée à la richesse ; acquérir une notoriété lui semble plus important que de récolter les bénéfices financiers qu'il pourrait en retirer. Néanmoins, il n'obtiendra pas de réponse, et déclare s'étonner, dans une nouvelle lettre, qu'il faille « être soumis aux mêmes délais pour ce que l'on *donne* et pour ce que l'on *vend*³ ».

C) Le théâtre sadien victime des soubresauts révolutionnaires

Le cas du *Suborneur* offre un nouvel exemple de la porosité entre les représentations dramatiques et les soubresauts révolutionnaires, occasionnant des petites querelles sporadiques qui s'interrompent avant de véritablement se constituer en tant que telles. *Le Suborneur* est une comédie en un acte et en vers qui fut acceptée « au Théâtre-Italien en 1792 ». Peu de lettres au sujet de cette acceptation ont été conservées ; les relations de Sade avec la troupe du Théâtre Favart (Théâtre-Italien) restent énigmatiques. Néanmoins, cela atteste du fait que Sade dramaturge n'est absolument pas l'auteur isolé que nous aurions pu croire à première vue ; les grands théâtres de Paris auront su lui témoigner une forme de reconnaissance en acceptant chacun l'une des pièces de son *portefeuille*. Le *Journal des Théâtres* du 10 mars 1792, exhumé par Gilbert Lely, est le document le plus précieux concernant le tumulte qui a eu court cinq jours avant au sein du Théâtre-Italien. La représentation fut interrompue dès la quatrième scène en raison d'un vacarme montant *crescendo* parmi la salle (« À la seconde scène le bruit a augmenté; à la troisième il était au comble; à la quatrième les acteurs se sont retirés⁴ »). Cela ne pouvait pas s'expliquer par la médiocrité de la pièce, qui aurait occasionné progressivement des sifflets, puisque le bruit a débuté avant même la représentation (« l'on causait au parterre comme si le rideau n'eut pas été levé⁵ »). Les critiques présents dans la salle n'ont pas eu le temps même de saisir l'intérêt de l'ouvrage, en raison du caractère parasitaire du tumulte, et de l'interruption précoce de la représentation (« Quel était le but

1 *Ibid.*, I, p. 28.

2 *Ibid.*, II, p. 95.

3 LELY, *Vie de Sade*, p. 475.

4 *Ibid.*, p. 459.

5 *Ibid.*

de l'ouvrage? Nous n'en savons rien¹ »). Dès lors, parler de querelle serait peut-être abusif ; puisque la pièce en question n'entre aucunement en compte lors des protestations ; seule la figure de l'auteur semble avoir été visée dans une sorte de tumulte *ad hominem*. En effet, lors de l'entracte, la scène a été envahie par des activistes coiffés « d'un bonnet rouge, dont la pointe se recourbe en avant, à la manière du Corno phrygien² » ; il semblerait que ce soit à cette occasion que les sans-culottes se vêtirent pour la première fois de leur bonnet phrygien qui deviendra paradigmatique : c'est ce que croit Sade lui-même dans une lettre du 7 avril 1792 relatant les événements (« c'était la première fois que l'on voyait pareille chose³ »). Un message militant fut délivré, semble-t-il, afin de justifier cette action politique ; le sans-culotte affirmant que le théâtre constitue un lieu privilégié de la lutte révolutionnaire, non pas seulement pour défendre ses idéaux, mais également pour empêcher des auteurs appartenant à la noblesse de pouvoir s'y produire (« surtout dans les spectacles, où l'aristocratie serait sans cesse combattue par les amis de la liberté⁴ »). Sade s'estimera ainsi victime de « la faction jacobite⁵ ». Cette manière de procéder de la part des militants peut rappeler (toutes proportions gardées) certaines polémiques contemporaines récentes, où la querelle trouve son origine dans la personne de l'artiste, plutôt que dans sa production même. Nous pouvons penser à la récente querelle concernant Wadji Mouawad, incluant Bertrand Cantat dans sa distribution au Théâtre de la Colline en 2021 ; des associations féministes tentèrent d'empêcher la représentation (toutefois, dans le cas du *Suborneur*, les sans-culottes ne reprochèrent pas à Sade les crimes qui lui valurent sa longue incarcération mais plutôt son statut social et ses convictions politiques). L'intervention des sans-culottes fut fructueuse, puisque la pièce de Sade n'a jamais été reprise : elle n'aura ainsi connu qu'une seule représentation avortée dès la quatrième scène (« la pièce n'eut pas d'autre représentation⁶ »).

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 BOURDIN, *Correspondance inédite*, p. 313.

4 LELY, p. 459.

5 BOURDIN, *Correspondance inédite*, p. 313.

6 SADE, *Théâtre*, III, p. 107.

D) Des inimitiés entre Sade et la Comédie-Française

a) Un malheureux quiproquo ?

La pièce de Sade qui avait vocation à devenir son succès le plus glorieux, ou plutôt qui s'apprêtait à l'être, était la comédie *Le Misanthrope par amour* : en effet, cette pièce fut « reçue à l'unanimité » par la Comédie-Française, et Sade, en guise de récompense, obtint « des entrées gratuites pendant cinq ans¹ » au sein de ce théâtre. Cependant, malgré cet honneur pour le moins remarquable, la pièce ne fut jamais jouée. Le fait que ce succès unanime ne fût suivi d'aucune représentation suscita peu l'interrogation des critiques ; les découvertes épistolaires de Maurice Lever permirent d'éclairer ce mystère. Nous apprenons que Sade connut des inimitiés au sein de la Comédie-Française. La carrière dramatique sadienne, en plus d'avoir enduré les tumultes liés aux troubles politiques, dut également pâtir de querelles internes, inhérentes aux troupes théâtrales. L'absence de représentation malgré le vote à l'unanimité interloqua Sade lui-même qui chercha à comprendre les raisons de ce silence inexplicable depuis « trois mois² ». Ses réclamations n'obtiennent pas de réponse non plus (« Que se passe-t-il ? Il écrit. Pas de réponse. Il se fâche, réclame, proteste³ »). La Comédie-Française lui répond de manière hostile, lui déclarant que le vote à l'unanimité pour l'acceptation de sa pièce n'impliquait pas pour autant qu'elle soit nécessairement jouée ; elle annonce attendre une nouvelle pièce qui soit plus conforme à son répertoire : les changements d'effectifs liés à la dislocation entre les *rouges* révolutionnaires et les *noirs* conservateurs sont également supposés expliquer *officiellement* ce brutal changement d'avis (« cet ouvrage ne fut reçu à l'ancienne Comédie-Française que pour procurer à l'auteur ses entrées et dans l'espérance qu'il en substituerait un autre⁴ »). La *nouvelle* Comédie-Française veut déjuger l'avis de l'ancienne ; et considère désormais la comédie du *Misanthrope par amour* comme un ouvrage « douteux » et qui ne saurait dès lors connaître la scène (« L'administration du Théâtre-Français ne peut se permettre de faire représenter aucun ouvrage douteux⁵ »). Il convient de rappeler que l'intrigue du *Misanthrope par amour* tourne « autour du tabou de l'inceste », « la passion qui lie Sophie et Desfrancs ne s'éteint pas quand ils se découvrent père et fille⁶ » ; thématique hardie que nous aurons loisir de rattacher au restant de son œuvre dans notre seconde partie, mais pour l'heure, nous nous contenterons de nous étonner que la Comédie-Française

1 LEVER, p. 592.

2 *Ibid.*, p. 597.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 598. (Nous soulignons.)

5 *Ibid.*

6 SILVER Marie-France, « L'Étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », dans *Man and Nature/L'Homme et la nature*, GRAHAM Kenneth W. & JOHNSON Neal (éd.), Edmonton, Academic Printing & Publishing, 1987 (XIV, 267), p. 217.

revienne sur son jugement et dénigre moralement un ouvrage accepté à l'unanimité.

b) *La rupture définitive*

Les raisons de cette soudaine hostilité demeurent dans ce que les Comédiens considèrent comme un acte de déloyauté de la part de Sade : une signature de sa part sur un procès-verbal émanant de la Société des auteurs invitant à réduire « l'indemnité journalière » qui était accordée au Théâtre-Français (« les uns fixèrent la somme à 800 livres; d'autres estimèrent que 700 devaient suffire¹ »). Sade s'estime victime d'une erreur de signature ; et fait amende honorable, et semble parvenir à persuader la Comédie de son innocence (qui lui déclare « qu'elle ne veut point d'autre garant que [sa] parole, et qu'elle ne peut douter [qu'il a] défendu ses intérêts avec la plus grande chaleur² »). Il s'applique à démentir publiquement cette accusation, en insérant une lettre ouverte dans le *Supplément des Petites Affiches* du 24 septembre 1791 : « Je certifie n'avoir signé que l'article de la délibération qui, par des considérations particulières, accordait au contraire huit cents livres de frais par jour à la Comédie³ ». Néanmoins, en croyant bien faire, Sade ne fit, hélas, qu'aggraver l'amertume des Comédiens-Français à son égard, étant donné qu'en réalité les deux alternatives financières leur paraissaient également mauvaises, comme lui rappelle Sedaine qu'il espérait gagner à sa cause (« huit cents livres ou sept cents livres à une compagnie qui ne veut ni de l'un ni de l'autre accord »⁴). Le refus de représenter *Le Misanthrope par amour* tiendrait donc d'une vengeance de la Comédie-Française, vexée ; les relations entre Sade et la troupe ne s'améliorèrent pas par la suite puisque nous ne trouverons plus d'échanges épistolaires entre eux qui laisseraient présager à une réconciliation : seules subsisteront les entrées gratuites pendant cinq ans. Selon notre hypothèse personnelle, nous ne pensons pas que Sade fut très assidu en tant que spectateur durant ces cinq années, puisque accaparé par ses obligations politiques à la Section des Piques, et les exactions de la Terreur qui ruinèrent ses biens provençaux (le saccage de son château de La Coste), sa famille (l'horrible lynchage de son cousin Stanislas de Clermont-Tonnerre), et qui faillirent l'envoyer lui-même à l'échafaud.

1 LEVER, p. 598.

2 *Ibid.*, p. 598-599.

3 *Ibid.*, p. 600.

4 *Ibid.*, p. 599.

III) Un continuum idéologique entre œuvre dramatique et œuvre romanesque

A) La question féminine

Marie-France Silver remarque que Sade fait partie, aux côtés de Condorcet, des rares « penseurs libéraux qui ont dénoncé l'oppression de la femme¹ » en cette fin de XVIII^e siècle. En raison de la cruauté de son œuvre romanesque, sa défense de l'émancipation féminine fait l'objet d'une controverse de longue date dans la critique féministe. Nous pouvons songer à l'article de Simone de Beauvoir « *Faut-il brûler Sade ?* » paru en 1951, dans lequel l'auteur déclare que « c'est trahir Sade que de lui vouer une sympathie trop facile ; car c'est mon malheur qu'il veut, ma sujétion et ma mort² ». Toutefois, cette question sociologique concernant la place de la femme n'en demeure pas absente de son œuvre dramatique oubliée par cette même critique.

En effet, sa pièce *Les Jumelles* offre un pathétique tableau de la triple aliénation féminine tout au long de la vie – « à sa famille dans son enfance », « à son mari dans sa vie adulte » et puis « à ses enfants³ » durant la vieillesse – prouvant, par la même occasion, que son constat vis-à-vis de la société patriarcale ne se limite pas au domaine de la sexualité.

De même, le théâtre de Sade met en scène des figures féminines à la personnalité puissante qui réfutent l'idée de *faiblesse* accordée par lui à ce sexe. Dans *Le Capricieux*, la baronne de Florange, dans une démarche machiavélique, entreprend d'être plus cynique que le libertin Fonrose afin qu'il ne nuise pas à la candide Céline « qui en est aveuglément amoureuse⁴ ». *Oxtiern* met en scène Ernestine qui, loin de choisir d'épouser le comte cynique, lui déclare son désir de vengeance à l'acte II scène 8 : « Non, non Oxtiern, ce n'est pas ta main que je veux, c'est ta mort ». Ces réflexions n'ont pas attendu la Révolution pour advenir, puisque dans l'une de ses premières pièces (*Le Mariage du siècle*) conservée dans un état fragmentaire, nous voyons que l'Acte V prévoyait de montrer Mlle Destournelle empoisonner sa rivale et conduire son amant à la folie. Nous pouvons donc nous interroger, à la suite de Marie-France Silver, sur le fait de savoir si l'effacement du théâtre sadien n'est pas concomitant à celui des femmes dans l'espace public révolutionnaire, puisque « dans la part qu'il faisait aux femmes, tout comme dans ses conceptions de la nature, Sade allait en effet à contre-courant de son temps »⁵. Toutefois, comme le souligne Dominique Godineau, les femmes « ne sont pas absentes » du « bouillonnement » de la Révolution Française : « leur participation n'est pas

1 SILVER, « L'étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 218.

2 BEAUVOIR Simone (de), « Faut-il brûler Sade », dans *Privilèges*, Paris, Gallimard, 1955, p. 86.

3 SILVER, « L'étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 218.

4 *Ibid.*, p. 219.

5 *Ibid.*, p. 220.

ponctuelle mais bien structurelle, même si elle reste secondaire¹ ». Elles avèrent néanmoins effacées durant cette période, puisqu'elles subissent une « exclusion des droits qui définissent la citoyenneté : voter et servir dans la garde nationale² ». Sous cet aspect, les œuvres politiques du théâtre sadien pouvaient apparaître inactuelles lors des effluves révolutionnaires. Bien que la forme de son théâtre soit conventionnelle, il convient de remarquer que les positions idéologiques qu'il recèle n'étaient pas des lieux communs au moment de sa démarche entrepreneuriale.

Le théâtre apparaît comme un outil privilégié pour l'émancipation féminine au sein de l'œuvre romanesque sadienne, et notamment dans son grand roman épistolaire *Aline et Valcour*. Celui-ci, pour reprendre les analyses de Sophie Delahaye, met en parallèle deux figures féminines opposées : Aline, « objet d'échange au sens communicatif et marchand³ », qui représente une figure d'aliénation, prisonnière d'une société patriarcale la contraignant à un mariage qu'elle n'aura pas choisi ; et Léonore, comédienne, dont l'indépendance d'esprit se manifeste dans la conduite.

Aline et Valcour peut être classé comme faisant partie des romans *non-scandaleux* du marquis ; bien que publié anonymement, sous-titré « écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France », Sade le revendiquera ultérieurement pour tirer profit de son honorable succès. Selon une mode de l'époque, le roman met en scène une société exotique fictive, la « société de Tamoé », qui sert de prétexte à l'auteur pour développer une vision utopique. Le théâtre se révèle être un important rouage de cette étrange société : Sade défend paradoxalement la thèse classique théâtrophile, selon laquelle le théâtre est un vecteur de moralisation du public (« La société de Tamoé compte en partie sur la moralité de ses spectacles pour parfaire celle de ses citoyens⁴ »). Le caractère moralisateur du théâtre sadien n'est ainsi pas un fait isolé dans son œuvre, puisqu'il existe un versant romanesque non-scandaleux qui semble appuyer l'esthétique de sa dramaturgie. Léonore acquiert son indépendance grâce à son statut de comédienne : cette position se révèle inactuelle à l'époque, puisque ce métier ne représente pas, même en la République naissante, « une position avantageuse ou moralement acceptable⁵ ». Cette émancipation est permise par le statut de comédienne, mais également par « la liste des rôles joués par l'héroïne⁶ » : la qualité des pièces proposées est une condition de cette autonomisation. Le caractère conventionnel du théâtre sadien peut ainsi découler de la nécessité, selon l'auteur, de se référer à un certain canon : de même qu'une comédienne a besoin de modèles littéraires

1 GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 226.

2 *Ibid.*, p. 227.

3 DELAHAYE Sophie, « La fonction émancipatrice du théâtre dans *Aline et Valcour* », dans *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages, 2013, Vol. 53, n°3, p. 308.

4 *Ibid.*, p. 309

5 *Ibid.*, p. 314

6 *Ibid.*

qui l'aideront à s'élever sur scène comme dans la société, de même l'auteur a besoin d'une « série de modèles littéraires¹ » afin de connaître un progrès.

Dans le roman, le théâtre est perçu comme une « force de changements », une institution progressive qui permet aux individus de lier « mémoire et imagination », tandis que la forme épistolaire est conçue « comme véhicule des idées conventionnelles² ». Ainsi, aux critiques qui seront formulées contre le caractère conformiste de son théâtre, Sade oppose en amont l'idée que le théâtre est par essence voué à demeurer une institution émancipatrice en tant que spectacle vivant : dans *Aline et Valcour*, « Léonore apprend de ses modèles, des rôles qu'elle incarne sur scène³ ». Le jeu théâtral implique une démarche active qui est un préalable à une authentique émancipation.

B) Un polissage didactique de la philosophie sadienne

L'œuvre dramatique tend en quelque sorte à polir les pensées philosophiques de l'auteur : l'athéisme y est toujours présent, mais sous un jour serein. La versification ne privait pas Sade d'une certaine « violence éblouissante⁴ » pour reprendre les termes de Marc Hersant dans *Genèse de l'impur*. Le poème *La Vérité* (« texte qui semble avoir été écrit à la Bastille la même année que *Les Infortunes de la vertu* : 1787⁵ », selon Marc Hersant) présente, en effet, une profession d'« athéisme » qui montre le paradoxe entre la négation d'un Dieu et le besoin de postuler son existence afin de pouvoir « mieux insulter » cette entité :

Content et glorieux de mon épicurisme,
Je prétends expirer au sein de l'athéisme
Et que l'infâme Dieu dont on veut m'alarmer
Ne soit conçu par moi que pour le blasphémer.
Oui, vaine illusion, mon âme te déteste,
Et pour t'en mieux convaincre ici je le proteste,
Je voudrais qu'un moment tu pusses exister
Pour jouir du plaisir de te mieux insulter⁶.

Cette question de l'athéisme sadien, toutefois, n'est pas aussi évidente que la fureur de ses sentences blasphématoires pourrait le laisser croire, et continue d'être l'objet de controverses. Albert Camus, dans *L'Homme révolté*, aborde cette question (« Sade est-il athée ? ») et remarque que Saint-Fond, personnage de *l'Histoire de Juliette*, « ne nie nullement Dieu » mais défend plutôt « une théorie

1 *Ibid.*, p. 315

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 HERSANT Marc, *Genèse de l'impur*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 40.

5 *Ibid.*

6 SADE, *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. LÉLY Gilbert, vol. 13, Paris, Têtes de Feuilles, 1973, p. 81.

gnostique du méchant démiurge¹ », un Dieu « tantôt méchant et tantôt débonnaire² » (pour citer un vers de *La Vérité*). En effet, l'existence du mal sert de preuve de l'inexistence de Dieu dans l'œuvre romanesque sadienne, puisque « son existence supposerait chez lui indifférence, méchanceté ou cruauté³ ». L'athéisme sadien prend ainsi des formes d'hérésie chrétienne plutôt que de théorie matérialiste hostile au christianisme. Dans l'Acte IV scène 5 du *Capricieux*, nous pouvons lire une tirade présentant l'épicurisme de l'auteur avec sobriété :

Contemplez la nature,
Offre-t-elle à vos yeux sous une règle sûre
Le fatigant tableau de l'uniformité ?
Tout en elle est changeant, tout est variété⁴.

Il convient de comparer ces quatre derniers alexandrins à la conclusion de *La Vérité* qui semble étrangement les paraphraser :

Là tout se reproduit, là tout se régénère ;
Des grands et des petits la putain est la mère,
Et nous sommes toujours aussi chers à ses yeux,
Monstres et scélérats que bons et vertueux⁵.

Fonrose, débattant dans la même scène au sujet du libertinage, affirme d'ailleurs plus haut : « L'homme est né pour jouir⁶ ». La facilité d'une vision binaire entre une œuvre romanesque entièrement antireligieuse et une œuvre dramatique conformiste présentant la religion (quand bien même celle-ci serait *naturelle*, pour employer les termes d'alors) sous un jour plus respectable s'estompe si nous considérons les ambiguïtés de l'athéisme sadien.

De même que les œuvres romanesques où la philosophie scandaleuse de l'auteur est exposée s'accompagnent de sa défense des déviances criminelles, de même les œuvres dramatiques où cette philosophie matérialiste de Sade⁷ est mise au jour s'appuient sur une intrigue mettant en scène le tabou de l'inceste : *Henriette et Saint-Clair* et *Le Misanthrope par amour*. La relation incestueuse entre les personnages principaux, amoureux l'un de l'autre (Henriette et Saint-Clair ; et Sophie et Desfrancs), est initialement ignorée de toute part. Les amoureux ignorent leurs liens fraternels (Henriette et Saint-Clair) ou bien filiaux (Sophie et Desfrancs). La perspective criminelle est ainsi renversée : les protagonistes, loin de vouloir bafouer les lois de la société ou celles de la nature, les subissent à leur dépens, pour ainsi dire ; il ne découle pas d'un désir d'outrager une instance extérieure.

1 CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 58.

2 SADE, *Œuvres complètes*, vol. 13, Têtes de Feuilles, p. 81.

3 CAMUS, *L'homme révolté*, p. 58.

4 SADE, *Théâtre*, III, p. 435.

5 *Id.*, *Œuvres complètes*, vol. 13, Têtes de Feuilles, p. 84.

6 *Id.*, *Théâtre*, III, p. 435.

7 SILVER, « L'Étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 217.

Toutefois — et c'est le point où le caractère subversif de l'auteur semble poindre à nouveau —, la relation incestueuse, une fois apprise par les personnages, n'est pas reniée : les amoureux souhaitent faire perdurer leur amour ; et nous pouvons ainsi entendre des tirades de personnages interrogeant la Nature sur le bienfait de l'interdiction morale de l'inceste, comme Henriette à l'Acte II scène 3 :

Malheureuse victime du devoir et de l'oppression, il ne t'est donc plus permis de balancer sans crime ; il ne t'est donc plus permis de balancer sans crime ; ô nature, sont-ce là ces inspirations auxquelles on nous dit que le cœur ne peut se tromper ! Si je t'outrageais en aimant Saint-Clair, pourquoi me le laissais-tu donc aimer sans remords ?... Et si je peux l'aimer encore sans t'outrager, quel est donc ce devoir cruel que les hommes osent dire être émané de toi... Fatale passion, où m'égarer-tu ? Lois sacrées, pardonnez-moi d'avoir osé douter de votre empire... mon erreur est le fruit de cette voix secrète qu'on prétend qu'il faut prendre pour vous... eh pourquoi donc, lorsque je m'y livre, n'entends-je parler que mon amour¹ !

Les libertins des œuvres romanesques s'appuient sur la Nature pour justifier leur cruauté (c'est la Nature qui leur dicte ces instincts qui les dépassent) ; les inoffensifs personnages romantiques de l'œuvre dramatique se réclament également de la Nature, mais cette fois-ci pour justifier leur moralité, leur *innocence*, comme Henriette dans ce passage (« Si je t'outrageais en aimant Saint-Clair, pourquoi me le laissais-tu donc aimer sans remords ? »). Plutôt que de reculer d'horreur devant le constat du lien familial qui les unit, les personnages préfèrent persister au nom de leur amour. En effet, de son côté, Saint-Clair, bien que n'étant pas un libertin, utilise le même argument (à l'Acte III scène 3) selon lequel tous les instincts émanent de la Nature, et il ne peut, par conséquent, en exister de mauvais ou d'illégitimes :

Qui ? Moi, Madame ? Offenser la nature !... Et qui m'a donc donné ce sentiment qui me dévore si ce n'est elle ? De qui tiens-je ces mouvements impétueux qui m'entraînent malgré moi vers cet objet chéri dont je n'abandonnerai l'idée qu'à la mort ? Ah, si j'outrageais la nature, ce cœur, ouvrage de ses mains, serait-il enflammé de cet amour que jamais rien ne vaincra dans lui... À côté des plus saintes inspirations de ce cœur, y trouverais-je celle d'adorer Henriette ? En vain m'alléguerez-vous tous les sophismes dont on combat les penchants de la nature, ce que je sais, ce que je sens, c'est qu'elle est juste, c'est qu'elle est la seule lumière qui nous soit donnée dans ce chaos d'événements où la fortune nous jette, et que ce n'est jamais son premier mouvement qui nous trompe².

Néanmoins, nous pouvons mettre ce monologue de Saint-Clair en parallèle avec celui de Dolmancé dans le Septième Dialogue de *La philosophie dans le boudoir*, où le libertin semble étonnamment paraphraser les arguments concernant l'amoralité de la Nature :

Où, diable voit-il dans tout ce que nous faisons le moindre outrage à la nature, au ciel et à l'humanité ? Mon ami, c'est de la nature dont les roués tiennent les principes qu'ils mettent en action ; je t'ai déjà dit mille fois que la nature, qui, pour le parfait maintient des lois de son équilibre, a tantôt besoin de vices, et tantôt besoin de vertus, nous inspire tour-à-tour le mouvement qui lui est nécessaire ; nous ne faisons donc aucune espèce de mal en nous livrant à ces mouvements, de telle sorte que l'on puisse les supposer ; à l'égard du ciel, mon cher chevalier, cesse donc, je te prie, d'en craindre les effets, un seul moteur agit dans l'univers, et ce moteur est la nature³.

1 SADE, *Théâtre*, IV, p. 190-191.

2 *Ibid.*, p. 212-213.

3 SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, 10/18, 2014, p. 244-245.

Les pièces incestueuses de Sade « peuvent être considérées comme les plus romantiques¹ » de son répertoire, au vu de la prééminence accordée au sentiment amoureux désintéressé. Paradoxalement, nous pouvons constater que le même argument naturaliste peut à la fois servir pour justifier son cynisme éhontément dans l'œuvre romanesque, et attester de sa moralité irréprochable dans l'œuvre dramatique. Comme le précisait Sade, la nature est amoral ; les inclinations qu'elle peut causer ne peuvent faire l'objet de remises en cause éthiques : « il est impossible qu'une chose conseillée par la nature, puisse n'être pas légitime, et il est absurde de dire qu'une chose légitime puisse être infâme² ».

C) Le rôle déterminant de la Nature

Le cynisme assumé du libertin procède d'une volonté de détruire la morale établie par la société, en s'appuyant sur une nature en apparence neutre axiologiquement ; les personnages de l'œuvre dramatique cherchent plutôt à se rattacher à cette morale sociale, et ce en prouvant que leur marginalité consentie ne nuit pas à la société, et que celle-ci devrait par conséquent les accepter dans leur étrangeté, puisqu'ils ne représentent pas une menace à son égard.

Néanmoins, le caractère subversif de cette défense de l'inceste diminue par le fait qu'un coup de théâtre vient révéler, dans chacune de ces deux pièces, qu'il s'agissait d'une méprise, et qu'aucun lien familial n'unit ces deux personnages amoureux. En effet, dans la scène dernière du *Misanthrope par amour*, Sophie apprend l'identité de son véritable père (Anselme) ; le mariage avec Desfrancs semble ainsi réalisable :

DESFRANCS

Quant à nos nœuds il faut absolument
Les soumettre aux délais où la décence oblige,
J'aimais en père et je dois maintenant
Apprendre à vos genoux à n'aimer qu'en amant ;
Mais bientôt sous les lois que votre culte exige
Rendu par la nature à mon premier état
L'amour va réparer les torts qu'elle inspirait.

SOPHIE

Ah ! Pendant ces délais dus à la bienséance
Puissé-je devenir plus digne encor de vous³ !

1 SILVER, « L'Étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 217.

2 SADE, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur*, Tome Cinquième, En Hollande, 1797, p. 153.

3 SADE, *Théâtre*, IV, p. 139-140.

Par prudence, Sade semble vouloir atténuer la dimension subversive de cette étrange fin heureuse, en faisant une ode à la « bienséance », et en laissant ses personnages appeler à des « délais » de « décence » en dépit de leurs transports amoureux. En effet, pour sauvegarder la bienséance, il convient que les personnages prennent conscience de leur méprise pendant un certain laps de temps. Cependant, comme le remarque Marie-France Silver, jusqu'à ce « miracle final », « les quatre personnages ne vivent que par leur amour incestueux¹ ». Cette révélation finale peut ainsi apparaître comme un artifice rhétorique ironique, supposé rassurer la censure, de pareille façon que le *Dom Juan* de Molière châtie à l'acte final un personnage ayant été scandaleux durant toute la pièce. En effet, les personnages ne souffrent aucunement du fait de bafouer les lois non-écrites de la Cité, pour ainsi dire, ils sont « loin de se repentir ou d'être honteux d'un tel amour² ». L'hiatus entre les deux pans de l'œuvre sadienne se résorbe de nouveau ; l'œuvre dramatique, de fait, présente ces deux cas de figure où un amour interdit, pour l'appeler ainsi, ferait l'objet d'un consentement de la part des deux parties engagées. De même que la philosophie matérialiste de l'auteur se fait plus polie, son cynisme se pare dès lors d'un étrange souci de l'autre. Se référant aux œuvres romanesques, Camus affirme que « la liberté illimitée du désir signifie la négation de l'autre, et la suppression de la pitié³ ». Dans le cas de nos deux pièces, nous observons au contraire que Sade, pour sauver cette *liberté illimitée du désir*, use des ressorts du pathétique : la société ne pourrait légitimement séparer deux êtres innocents qui s'aiment et qui veulent continuer à s'aimer une fois qu'ils apprennent à leur dépens qu'ils sont unis par des liens familiaux.

D) Une perspective relativiste

Concernant la fameuse règle des trois unités, Sade critique également celle de la durée de vingt-quatre heures qu'il considère comme trop contraignante « pour développer un caractère⁴ ». La préface du *Capricieux* s'avère intéressante pour comprendre le rapport méthodologique, pour ainsi dire, entre le Sade dramaturge et le Sade romancier. Désireux de respecter la contrainte des vingt-quatre heures, l'auteur remarque que les caractères dessinés subissent une déperdition de qualités, et « ne sont pas à beaucoup près aussi saillants qu'ils pourraient l'être sous les nuances étendues du romancier ; tout gêne l'un, tout sert l'autre⁵ ». Cette règle s'avère être une « entrave terrible⁶ ».

1 SILVER, « L'Étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 217.

2 *Ibid.*

3 CAMUS, *L'homme révolté*, p. 65.

4 SADE, *Théâtre*, III, p. 334.

5 *Ibid.*, p. 335.

6 *Ibid.*

Plutôt que de se défaire de cette règle, Sade décide plutôt « d'en déplacer les mécanismes¹ », comme le remarque Pierre Frantz. Ainsi, la pluralité des points de vue qui semble caractériser le théâtre sadien trouve une explication ; à défaut de pouvoir broser en détails la psychologie des personnages (contraint par la règle des vingt-quatre heures), Sade entreprend alors de démultiplier les points de vue, dans une sorte de perspective multifocale (« il a fallu resserrer, rapetisser, rapprocher le point de vue de l'optique² »). Ce qui est gagné par le romancier en termes de nuances est perdu par le dramaturge, et réciproquement.

Le caractère affadi de ses personnages immoraux est reconnu par Sade lui-même. En effet, dans la préface du *Prévaricateur (Un magistrat du temps passé)*, le personnage de Philoquet est défini comme un « scélérat couleur de rose³ ». Cette sorte d'antinomie entre la noirceur supposée du personnage et le rose symbolisant la candeur peut s'expliquer par une prudence de l'auteur sur la réception de sa pièce, capable d'apparaître comme suspecte et contre-révolutionnaire, à une époque où les avocats et juges exercent les plus hautes fonctions de l'État. Mais sa défense le rend d'autant plus soupçonnable, puisque loin de dénoncer la corruption de l'Ancien Régime, il refuse de s'en prendre « au corps entier de l'ancienne magistrature⁴ » dont beaucoup d'éléments font partie du corps judiciaire pendant la Révolution. En outre, les références dramatiques de Sade sont relativement oubliées à notre époque : elles concernent le genre de la « comédie nouvelle, romanesque⁵ » instituée par Destouches et La Chaussée.

Toutefois, contre l'idée d'affadissement, nous pouvons nous rapporter à une citation contradictoire, extraite également de la préface du *Prévaricateur*, qui tend à prouver que Sade entreprend de heurter le public dans une visée de *catharsis* :

Ce n'est pas le joli côté du vice qu'il faut offrir pour corriger, c'est son horreur parce que de cette horreur seule découle naturellement toutes les situations pathétiques, qui peuvent servir à faire voir les dangers d'une mauvaise conduite⁶.

L'indignation et les querelles naissantes laissent présager qu'il existe une version initiale de ces textes dramatiques, plus subversive que les manuscrits conservés, souvent issus de réécritures tardives. Le cas d'*Oxtiern* est exemplaire, puisqu'elle constitue l'une des deux pièces de Sade qui connaîtront la scène ; adaptation d'une nouvelle nommée *Ernestine*, elle sera l'objet d'une querelle troublant

1 FRANTZ Pierre, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », dans *L'Annuaire Théâtral*, n°41, 2007, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), p. 25.

2 SADE, *Théâtre*, III, p. 335

3 *Ibid.*, IV, p.279

4 *Ibid.*, p.274

5 FRANTZ, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », p. 26.

6 SADE, *Théâtre*, IV, p. 280.

vivement la représentation lors de sa première au Théâtre Molière, comme nous l'avons vu précédemment. Elle fut l'objet d'une réécriture rapide entre la première et la seconde représentation en 1791 (comme le précise une note manuscrite retrouvée par Jean-Jacques Brochier : « d'heureux changements sont venus à l'appui¹ ») ; et la publication de la pièce n'aura lieu que neuf ans après la représentation. Le texte initial, objet de scandales, semble perdu. En effet, David Yvon formule l'hypothèse que les nombreuses accusations d'immoralité ont conduit Sade « à estomper, à atténuer les traits les plus saillants² » de son œuvre dramatique. L'affadissement apparent de l'œuvre dramatique sadienne semble ainsi avoir été impulsée par une autocensure contrainte par des querelles contrecarrant les ambitions littéraires de l'auteur. Tandis que l'œuvre romanesque clandestine (par son anonymat même) pousse volontairement les limites du scandale et de l'indicible, l'œuvre dramatique (assumée en son nom propre) connaît de son côté un mouvement inverse, de mutilations et d'appréhensions.



1 SADE, *Théâtre*, III, p. 25.

2 YVON David, « 'Le grand art est de se contrefaire' : les comédies de l'aveu dans le théâtre du Marquis de Sade », dans *Symbolon*, vol. 16, n°2 (29), 2015, p. 37.

Partie 3 — La Controverse de Charenton : le jeu dramatique considéré comme une thérapie

L'internement final au sein de la Maison de Charenton et une vieille moribonde ne détournèrent pas Sade de sa passion théâtrale, celle-ci fut, au contraire, « un adoucissement à sa captivité¹ ». Il s'agit d'un épisode très mystérieux de la biographie sadienne, qui donna lieu à de multiples interprétations, tant philosophiques (telle que l'analyse de Michel Foucault au sein de sa thèse de doctorat consacré à l'histoire de la folie à l'âge classique) ou bien en création théâtrale (tel *Marat-Sade* de Peter Weiss, qui imagina une sorte de mise en abîme de cette séquence historique, en imaginant un théâtre dans le théâtre²).

Nous apprenons qu'à défaut de susciter l'intérêt du public lorsqu'il était encore libre ; les représentations de Charenton intéresseront au contraire les spectateurs, qui afflueront en nombre à l'asile pour les voir, jusqu'à leur interdiction (« ces représentations qui étaient d'ailleurs fort suivies³ »). Le public était composé de gens de toutes origines sociales ; mais il semblerait que des personnalités issues de la noblesse ou bien de la haute bourgeoisie aient éprouvé une particulière curiosité vis-à-vis de ces représentations. En témoigne une invitation de la part de Sade à Mme Cochelet, dame de la Reine de Hollande, le 23 mai 1810. En effet, le marquis invite cette dernière, en raison de son assiduité, aux futures représentations des « pensionnaires » de sa « maison » (« L'intérêt que vous avez paru prendre aux récréations dramatiques des pensionnaires de ma maison me fait une loi de vous offrir des billets à chacune de leur représentation⁴ »). Sade parle ainsi en tant que directeur de troupe, de théâtre, tel qu'il a toujours voulu être sans y parvenir ; il ne semblerait pas qu'il considère ces représentations simplement comme un amusement, un divertissement pascalien qui invite à faire oublier aux hôtes de l'asile la rudesse de leur condition.

Un même ton *professionnel* se retrouve dans les lettres adressées à Coulmier, directeur de l'asile de Charenton, où il se propose de « lui envoyer le répertoire tel que nous l'avons arrêté entre nous⁵ » dans laquelle il précise le nombre de places réservées pour les spectacles, tant pour le public que pour les locataires de l'asile.

1 APOLLINAIRE, p. 49

2 Le titre intégral de la pièce est : *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade.*

3 APOLLINAIRE, p. 49

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 50

I) Une controverse épistémologique et morale : la scientification de la haine du théâtre

A) La critique du médecin en chef de l'asile, Royer-Collard

a) Le théâtre considéré comme un facteur d'aliénation mentale

Une des plus célèbres critiques de ces représentations théâtrales à l'asile de Charenton nous vient du Docteur Royer-Collard (Antoine-Athanase) ; nommé en 1806 « médecin en chef de l'hospice de Charenton ». Cette lettre date du 2 août 1808, et est adressée au « Ministre de la Police générale de l'Empire¹ ». Elle s'avère être une charge à l'encontre de Sade, qui est jugé de pervertir les lieux avec sa présence illégitime (« dont la présence dans cet hospice entraîne les inconvénients les plus graves² »). Sa place n'est pas dans un établissement de santé – dans un hôpital psychiatrique, dirions-nous aujourd'hui –, puisqu'il « n'est pas aliéné », « son seul délire est celui du vice³ ». Le lieu dans lequel il serait supposé se trouver est une prison (« soumis à la séquestration la plus sévère⁴ »), afin de protéger la société (« mettre les autres à l'abri de ses fureurs⁵ ») ainsi que lui-même. Le médecin en chef exige ainsi plus de rigueur de la part de la police (« M. de Sade y jouit d'une liberté trop grande⁶ ») : sa détention s'avère être trop laxiste à son goût, puisqu'il peut accomplir absolument tout ce qu'il souhaite, et continuer de recevoir du public extérieur, *hommes* mais aussi *femmes* (« un assez grand nombre de personnes des deux sexes⁷ »), de même qu'il ne cesse de faire du prosélytisme à propos de sa philosophie (« il prêche son horrible doctrine à quelques-uns⁸ »), comme le ferait un châtelain dans sa demeure.

La présence de sa compagne comédienne (Mme Quesnet) au sein de l'asile est également dénoncée, bien que la remarque soit ponctuée d'une calomnie ; puisque la différence d'âge entre les deux amants passe pour un rapport incestueux (« le bruit général dans la maison est qu'il vit avec une femme qui passe pour sa fille⁹ »). Nous apprenons, en effet, que Sade et sa compagne Mme Quesnet avaient chacun « 7 » places réservées ; le nombre d'invités extérieurs correspondait à « 90 places » ; les « employés de la maison » en représentaient « 36 » et les « malades », quant à eux, « 90 » : ce qui donnait au total « 186 places » : ce qui paraît un chiffre important, au regard de la troupe théâtrale en

1 *Ibid.*, p. 52

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 53

question qui n'a, initialement, aucune prétention à la publicité¹. Il est intéressant de remarquer que Sade n'est pas répertorié comme étant « malade » au sein de la « liste rectifiée par M. le Directeur » : il apparaît dans la liste des invités extérieurs. Et ne semble pas partager le sort des autres internés².

L'acmé de l'attaque repose ainsi sur le théâtre : instaurer un jeu dramatique au sein d'une asile semble être une faute grave aux yeux du médecin-chef, puisque cela contribuerait à aggraver le mal psychique des pensionnaires (« sans réfléchir aux funestes effets qu'un appareil aussi tumultueux devait nécessairement reproduire sur leur imagination³ »). L'assise d'une nouvelle critique du théâtre semble se dessiner sous la plume de Royer-Collard ; la théâtrophobie qui fut jusqu'alors l'apanage de l'Église devient, depuis la Révolution, celui du domaine médical. La critique ne repose pas sur des critères moraux, mais prétend à une certaine scientificité, puisqu'il se rapporte à l'état de santé des protagonistes. Le théâtre tendrait à aggraver une *maladie* ; il ne s'agit pas d'un jugement normatif mais d'une description étiologique qui prétend à l'objectivité.

La lettre s'avère également instructive sur le rôle joué par Sade au sein de ce théâtre. Royer-Collard confirme le statut prépondérant du marquis, puisque « c'est lui qui indique les pièces, distribue les rôles et préside aux répétitions » : Sade est un directeur de théâtre doublé d'un metteur en scène, et également d'un auteur (« est même auteur dans les grandes occasions⁴ ») ; il s'occupe de l'intégralité du processus de jeu dramatique, en tant que « maître de déclamation des acteurs et des actrices⁵ ». Rappelant ce que la liste des invités laissait présager, Sade dispose d'un « certain nombre de billets d'entrée à sa disposition », et, tel un véritable chef d'orchestre, « il fait en partie les honneurs de la salle⁶ ». La diatribe contre Sade apparaît ainsi comme un étonnant discours louangeur ; il semblerait que ce dernier possède un talent démultiplié, un certain génie même, qui lui permet d'organiser tous ces événements en un même geste, en quelque sorte. Le théâtre de Charenton tout entier repose sur sa propre personne ; ce qui tend à lui donner une certaine aura, un charisme qu'il espérait déjà incarner au temps de l'Ancien Régime.

b) Les risques sociétaux, sanitaires et imitatifs du théâtre sadien au sein de l'asile

L'argumentation de Royer-Collard contre le théâtre se déroule en trois temps. Le premier temps est le risque *sociétal* que causerait ce théâtre organisé par Sade : l'opinion publique serait

1 *Ibid.*, p. 50-51

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 53

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

scandalisée d'apprendre qu'au sein d'un établissement de santé public, un homme maintes fois condamné en raison de ses crimes sexuels, et voué à l'opprobre en raison de ses écrits, y dirigerait un théâtre avec autant de liberté et de complaisance (« Si ces détails étaient connus du public, quelle idée se formerait-on d'un établissement où l'on tolère d'aussi étranges abus ?¹ »). Le second temps est le risque *sanitaire* : le théâtre fragiliserait l'efficacité du traitement des aliénés ; et ruinerait en quelque sorte toute chance de guérison ; puisque le théâtre exciterait l'imagination de personnes qui auraient justement besoin de la voir se calmer (« Comment veut-on, d'ailleurs, que la partie morale du traitement de l'aliénation puisse se concilier avec eux ?² »). Enfin, le dernier temps est le risque *imitatif* : la seule présence de Sade représente un péril en soi ; puisqu'elle peut pervertir par contagiosité, pour ainsi dire, les pensionnaires de l'asile, y compris ceux qui ne sont pas dans son environnement immédiat. Faisant déjà l'objet d'une célébrité scandaleuse, nul n'ignore désormais les méfaits de Sade ; sa présence au milieu de personnes à l'esprit influençable se révèle ainsi dangereuse. La place de ce dernier est donc au sein de geôles ; il s'agit en quelque sorte de rouvrir la Bastille pour cet hôte irrécupérable qui n'a rien d'un malade : « une maison de sûreté ou un château-fort lui conviendrait beaucoup mieux qu'un établissement consacré au traitement des malades³ ». Royer-Collard refuse ainsi toute possibilité de réinsertion sociale pour Sade ; la société courra toujours un danger tant qu'elle comportera cet homme en son sein.

L'originalité de ce théâtre réside évidemment en son emplacement géographique, et dans le personnel qu'il mobilise afin d'être mis en œuvre. C'est une forme de théâtre *in situ* que Sade se propose de mettre au jour : le lieu spécifique (qui est donc un asile, et non pas un théâtre) entre en résonance avec les personnes mobilisées sur scène : la rédaction d'une pièce spécifique, en l'occurrence, *La Fête de l'Amitié* en l'honneur de Coulmier, le directeur des lieux, prouve que le lieu de représentation ne pourrait être interchangeable. Ce dernier point consiste en la définition même du théâtre *in situ* ; une pièce écrite spécifiquement pour un lieu atypique – qui n'est pas un théâtre – et qui entre en résonance avec elle, et qui ne pourrait être jouée ailleurs sans perdre en consistance. Or, dans ce cas, les acteurs même font partie de la spécificité *in situ*, de pareille façon que les *loulous* d'Armand Gatti donneront un sens aux représentations carcérales qu'organisera ce dernier.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

B) La critique institutionnelle d'Esquirol

a) Le théâtre sadien comme conséquence d'une mauvaise gestion administrative de l'asile

L'illustre médecin Esquirol, au sein d'un chapitre de son traité *Des Maladies mentales*, revient sur ces représentations théâtrales au sein de Charenton et s'avère également hostile à leur égard. La Maison de Charenton s'avère être un lieu traversé par d'intenses luttes de pouvoir où le marquis de Sade apparaît comme étant le point de jonction.

La première source de la querelle réside dans le grand pouvoir que s'est arrogé l'abbé de Coulmier, directeur des lieux, aux dépens de Royer-Collard, pourtant médecin-chef. Il en résulte un paradoxe : bien qu'il s'agisse d'un établissement de santé né de la Révolution, c'est un homme d'Église – qui n'est pas médecin – qui le dirige d'une main de fer (« le médecin en chef fut sans autorité réelle à cause de la suprématie que le directeur s'était arrogée¹ »). Esquirol considère ainsi cette autorité comme étant usurpée.

La seconde source de la querelle consiste évidemment autour de la question du caractère curatif des représentations théâtrales, tel que le défend Coulmier, dans le sillon des recherches récentes de Philippe Pinel (« le directeur crut avoir trouvé, dans les représentations théâtrales et dans la danse, un remède souverain contre la folie² »).

Nous apprenons, par l'intermédiaire d'Esquirol, que de véritables travaux ont été réalisés afin de pouvoir accueillir ce théâtre : « au-dessus de l'ancienne salle de l'hôpital du canton, devenue une salle pour les femmes aliénées, un théâtre, un orchestre, un parterre, et en face de la scène une loge réservée pour le directeur et ses amis³ ». Les gradins avaient une structure spécifique également, puisque ceux conjoints à la loge de Coulmier étaient destinés à accueillir « quinze à vingt femmes, et à gauche autant d'hommes, privés plus ou moins de la raison » ; le public extérieur se trouvait quant à lui au « parterre⁴ ». Sade ne se contentait pas d'un recrutement interne à la Maison de Charenton, puisque « des danseuses et des actrices des petits théâtres de Paris⁵ » étaient également invitées à l'occasion.

Esquirol se révèle sans équivoque au sujet du caractère curatif de ces représentations : « ce spectacle fut un mensonge, les fous ne jouaient point la comédie, le directeur se jouait du public, tout le monde y fut pris⁶ ». Ce n'est plus tant la finalité de ces spectacles qui sont contestés mais leur

1 ESQUIROL Jean-Etienne, *Des Maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Tome Second, Bruxelles, Librairie de la Faculté de Médecine de Bruxelles, 1838, p. 221.

2 *Ibid.*, p. 222.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

essence même ; le médecin considère qu'il s'agit là d'une cruauté de la part du directeur et de Sade, consistant à transformer (contrairement à ce que prétendent leurs dires) les aliénés en bêtes de foire : et c'est pour cette raison que ces représentations eurent du succès et attirèrent un public toujours avide de monstruosité.

b) Des arguments médicaux en faveur de la haine du théâtre

Contrairement à Royer-Collard, Esquirol se propose d'argumenter avec précision les raisons de sa haine du théâtre.

La première raison consiste en ce que ces spectacles favorisaient les humeurs mauvaises chez les pensionnaires. Le public se trouvait être bien souvent moqueur à l'encontre des acteurs (« les attitudes bizarres de ces malheureux, leur maintien provoquaient le rire moqueur, la pitié insultante des assistants¹ »). Ces réactions humiliantes du public vis-à-vis rendaient les aliénés d'autant plus vulnérables et contribuaient à aggraver leur mal. À l'inverse, les réactions bienveillantes « excitait les jalousies, les querelles et les rancunes; de là les explosions subites de délire, des retours de manie et de fureur² ». Quelle que soit son attitude, la réaction du public se trouve ainsi être une menace pour les aliénés. La critique qui émerge d'une telle présentation est, de fait, l'infantilisation extrême des aliénés conduisant à leur déshumanisation en quelque sorte ; puisque le psychiatre juge ici que des émotions humaines, qu'elles soient négatives ou positives, sont nécessairement des menaces pour la santé des pensionnaires. Dès lors, toute guérison semble être particulièrement ardue, puisque nous sommes face à une privation de la sensibilité même.

La seconde raison consiste en l'imaginaire de l'univers théâtral en lui-même, qui est prompt à exciter davantage l'imagination déjà échevelée des aliénés. Esquirol donne l'exemple d'une aliénée se devant d'interpréter une intrigue amoureuse ; elle risquerait de connaître une nouvelle crise puisque devant revivre sa maladie dans sa chair même (« une intrigue d'amour se développe en présence d'une femme hystérique et folle, toutes ses facultés affectives sont mises en émoi³ »). De même que l'art-thérapie, la dramathérapie paraît donc vouée à l'échec selon le psychiatre, bien qu'il ne s'agisse pas, comme nous l'avons vu, d'une finalité poursuivie par Coulmier ou Sade. L'univers théâtral tout entier semble propice à la folie (« l'action vive et forte qu'exerçaient sur eux les intrigues, les dénouements, les coups de théâtre, les danses, la musique, l'ensemble et le brouhaha des spectateurs⁴ ») : menaçant

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

déjà la santé mentale des personnes réputées saines, il empire celui des aliénés ou des convalescents. Le *théâtre* apparaît comme l'antonyme du *calme* ; or les malades ont besoin de tranquillité afin de connaître une possibilité de rémission.

La thérapeutique permise par l'art dramatique est superficielle selon Esquirol. Ce dernier donne l'exemple d'un « monomaniac très-célèbre dans Paris pour la grâce et la perfection de sa danse » qui fit une crise à la suite d'une représentation pendant laquelle il semblait très bien portant, « lorsque retiré derrière la toile, on veut dépouiller ce malheureux de son costume, il s'irrite, fait résistance, devient furieux, tire l'épée, met en danger ceux qui l'entourent¹ ». La guérison n'est que passagère ; elle ne dure que le temps de l'*illusion comique*, pourrait-on dire ; une fois la représentation terminée, la maladie reprend le dessus, avec d'autant plus d'intensité puisque l'imagination a été perturbée par tant d'excitations.

c) *Un théâtre pas assez individualisé pour être curatif*

La célébrité des représentations de Charenton ne se limitait pas à la France, puisque la querelle s'étendit dans toute l'Europe : des « médecins étrangers, Joseph Frank, en 1802, et Maximilien André, en 1808 » devancèrent l'avis des psychiatres hostiles au théâtre en dénonçant la charlatanerie de tout art-thérapie (« élevèrent les premiers la voix contre une pareille déception² »).

Néanmoins, la critique acerbe d'Esquirol n'est pas simplement destructrice. Elle se révèle à bien des égards contradictoire ; puisqu'après avoir dénoncé ces représentations théâtrales, il se livre à un certain éloge du *bon théâtre* ; de même que les anciennes querelles datant de l'époque du *Cid*, où les ennemis du théâtre pouvaient réhabiliter ce dernier sous certaines conditions morales, Esquirol se propose d'esquisser les conditions pour que tout art-thérapie soit bénéfique aux malades. Dès lors, un paradoxe s'offre à nous, puisque l'art-thérapie idéal préconisé correspond en tout point à la dramathérapie qu'il dénonça pourtant plus haut : « Pour que les représentations théâtrales fussent utiles aux aliénés, il faudrait un théâtre, des pièces, une musique, des spectateurs, faits exprès pour chaque malade³ ». Cependant, cette contradiction se nuance fortement dans la mesure où il amoindrit fortement les bénéfices des représentations théâtrales : bien que cela puisse être *utile*, cela ne se révèle être une solution thérapeutique en aucune manière. Le psychiatre révèle avoir suivi lui-même ces prescriptions, et avoir été déçu des résultats (« J'ai conduit au spectacle plusieurs aliénés [...] ; je choisissais des pièces gaies, [...] ; je consultais le goût de chaque malade [...] ; jamais je n'ai vu que

1 *Ibid.*, p. 222-223.

2 *Ibid.*, p. 223.

3 *Ibid.*

le spectacle ait guéri¹ »). L'utilité n'est toutefois pas universelle ; il faut que le malade soit convalescent pour que le théâtre n'ait pas un effet contre-productif ; et même dans le cas d'un patient convalescent, il conviendrait de préférer au théâtre une rencontre avec des amis ou bien des proches (« Le spectacle n'est réellement utile que dans la convalescence parfaite, et alors un ami, la famille, la campagne, les voyages, sont bien préférables² »).

Au théâtre, il convient de préférer la musique, « ce moyen est moins dangereux que le spectacle³ », puisque ce ne sont pas l'ensemble des passions du sujet qui est mis en jeu – ce dernier reste dans une relative passivité, contrairement à l'acte dramatique qui exige de lui investissement.

La Maison de Charenton apparaissait, en outre, comme un hospice réservé à la haute société, puisque, nous apprend Esquirol, « les aliénés étaient admis à Charenton au prix de pension annuelle payée par les familles » qui « variait de 600 à 800 à 1,200 à 3,000 livres » ; celle de Sade était de « 4000 livres par an⁴ ». Il semblerait que la Révolution ait contribué à démocratiser, pour le dire ainsi, l'institution, puisque nous trouvons alors des aliénés de toutes origines sociales.

C) Une controverse fondamentalement politique

a) Contre Royer-Collard et Esquirol

Un médecin allemand, August Schweigger, consacra un ouvrage à sa visite à Charenton en 1808, œuvre qui resta inédite en français jusqu'à la toute fin du XXe siècle (où il fut traduit dans le cadre du Concours de la Société Française d'Histoire des Hôpitaux). Nous apprenons l'organisation des répétitions. Les spectateurs choisis parmi les pensionnaires correspondent à ceux qui n'ont pas été retenus mais qui ont su rester calmes néanmoins (« les aliénés qui se sont tenus tranquilles sont admis comme spectateurs⁵ »). Le public extérieur et les pensionnaires ne se mélangent pas parmi l'assistance ; le premier rang correspond au personnel hospitalier qui veille à la sécurité de l'assistance (« le personnel de la maison s'installe au premier rang pour éviter le désordre⁶ »).

La critique de Schweigger est celle d'un théâtrophile. Plutôt que de théoriser l'interdiction des représentations théâtrales, il recommande de faire davantage de répétitions (« il serait cependant souhaitable que ces répétitions soient multipliées, et que le passage au spectacle proprement-dit se

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 224

4 ESQUIROL Jean-Etienne, *Mémoire historique et statistique sur la Maison Royale de Charenton*, Paris, Paul Renouard, 1835, p. 19.

5 SCHWEIGGER August, *Une visite des établissements parisiens d'aliénés en 1808*, éd. et trad. CAIRE Michel & VEIT Sabina, France, Mémoire dactylographié présenté au Concours de la Société Française d'Histoire des Hôpitaux, 1996. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://psychiatrie.histoire.free.fr/psyhist/schweigger.htm>

6 *Ibid.*

fasse moins rapidement¹ »). La raison de cette recommandation est médicale autant qu'esthétique : les pièces gagneraient en qualité de jeu scénique, et les malades eux-mêmes profiteraient ainsi mieux des bienfaits de l'art-thérapie. La recommandation d'adapter le choix des pièces aux troubles particuliers des malades suit celle d'Esquirol : « la pièce qui aurait un effet sur telle ou telle classe d'aliénés, et à cet égard que l'on choisisse soigneusement les pièces² ». Tout le bénéfice de l'art-thérapie réside donc dans le choix préalable de ces pièces ; et, contrairement, à Esquirol, Schweigger considère que les bénéfiques sont réels mais exigent de la patience (« il faut beaucoup de temps pour que bien des fous expriment autre chose que ce que leur suggère leur imagination³ »). Dès lors, une limite de l'art-thérapie est qu'elle ne s'avère bénéfique qu'aux individus qui se trouvent déjà dans un état de rémission ; les plus malades étant exclus tant de la représentation que de l'assistance, seuls les « convalescents » sont admissibles.

La critique de Schweigger réside donc dans la médiocrité des pièces à l'affiche (« il est très difficile d'y trouver une pièce convenable⁴ »). Il aurait fallu des pièces didactiques afin d'améliorer la condition mentale des aliénés ; les comédies à l'affiche tendent à aggraver l'extravagance des participants ; la visée de l'art-thérapie doit être « la remise en ordre des idées⁵ ». La moralité du théâtre devient ainsi un enjeu thérapeutique même ; jouer une pièce moralement bonne contribue à améliorer la santé mentale des protagonistes. Toutefois, Schweigger ne précise pas le critère afin de distinguer la qualité thérapeutique d'une pièce ; il semblerait qu'il préconise de créer (comme le fait Sade avec *La Fête de l'Amitié*) des pièces spécifiquement pour l'occasion et d'adapter les rôles aux maux des personnages en vue de « diriger leur esprit sur leur propre état afin de reconnaître leurs idées erronées⁶ ». Il s'agit d'une redéfinition de la dramathérapie : la pièce se doit d'être une sorte de psychothérapie mise en scène.

b) *L'asile de Charenton considéré comme un foyer de divisions politiques*

Comme le rappelle Jeanne Mesmin d'Estienne, la Maison de Charenton a été historiquement l'épicentre de conflits de pouvoir « entre légitimités concurrentes dans l'espace social⁷ » : entre l'Église et l'État sous l'Ancien Régime, entre théories médicales concurrentes après la Révolution.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 MESMIN D'ESTIENNE Jeanne, « La Maison de Charenton du XVIIe au XXe siècle : construction du discours sur l'asile », *Revue d'histoire de la protection sociale*, 2008/1 (N°1), p. 22. Consulté en ligne le 28 juin 2024 :

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-protection-sociale-2008-1-page-19.htm>

Le pouvoir religieux s'incarne encore après la Révolution en la personne de Coulmier, puisqu'il fut abbé, « ancien supérieur des Prémontrés, et député du Clergé aux États Généraux¹ ». Bien que sa démarche soit laïcisée, il n'en demeure pas moins un prélat, et le clergé un rival de l'institution médicale naissante. Coulmier investit « sa fortune personnelle² » au sein de l'asile de Charenton afin de remettre en état les locaux ; et il semblerait que les travaux de construction du théâtre soient issus de ses propres finances également.

L'aboutissement de cette querelle de Charenton sera l'évincement de Coulmier en 1814. Ce dernier, révolutionnaire et fidèle de Napoléon, ne survivra pas au changement de régime. La querelle s'inscrit dans un contexte politique de *réaction* : paradoxalement, Coulmier, homme d'Église, n'incarne pas *l'ancien monde* dont il conviendrait de se défaire, mais au contraire, la Révolution ardente dont il « incarnait des principes et des valeurs³ » constamment remis en cause depuis 1789. La Restauration des Bourbons aura raison de son poste. Ses successeurs seront Goupillau de Fontenoy, puis Roulhac du Maupas ; le pouvoir basculera, pour ainsi dire, au profit des psychiatres, puisque ce dernier sera en « bonne entente » avec le médecin-chef Royer-Collard, et l'établissement se dotera d'un « règlement⁴ » qui mettra au jour la supériorité hiérarchique de ce dernier vis-à-vis du premier.

L'origine de la querelle consisterait surtout en la liberté administrative octroyée par Coulmier ; la critique de l'usage thérapeutique du théâtre ne serait ainsi qu'un prétexte (« le pouvoir que le directeur administratif s'arroge sur les malades⁵ »).

II) L'équivocité thérapeutique du théâtre sadien

A) Une duplicité ironique de la part de Sade ?

Éric Marty, dans un article consacré à la lecture du théâtre de Charenton par Michel Foucault, semble souscrire à la vision d'Esquirol, dans la mesure où il lui accorde que Sade faisait preuve de duplicité dans ses créations théâtrales à l'hospice : derrière la fadeur du spectacle conventionnel pour la circonstance, *La Fête de l'Amitié* révèle « en abyme, un spectacle second et inversé, moins en évidence que le premier, plus implicite, où se joue la reconnaissance de la vertu par le vice, du

1 *Ibid.*, p. 26.

2 *Ibid.*

3 CHAPPEY Jean-Luc, « Le nain, le médecin et le divin marquis. Folie et Politique à Charenton entre le Directoire et l'Empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 2013/4 (n°374), p. 82-83. Consulté en ligne le 24 mai 2024 : <https://www.cairn.info/revue-annales-historiques-de-la-revolution-francaise-2013-4-page-53.htm>

4 MESMIN D'ESTIENNE, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 32.

thérapeute par la folie¹ ». L'ironie aristocratique de Sade ne disparaît pas dans ses dernières années, malgré l'impression de renonciation.

La relation entre Coulmier et Sade ressemble à bien des égards à celle du mécène avec le poète : le premier offre la protection au second et lui procure des dignités ; et ce dernier le lui rend grâce en l'immortalisant à travers des hommages poétiques. Coulmier pris d'amitié pour Sade lui offre un théâtre, et ce dernier flatte son orgueil à travers des fêtes annuelles spécialement célébrées pour lui (« la pièce écrite par Sade est en quelque sorte une manière de boucler la transaction entre lui et le directeur de Charenton² »). Il s'agit d'un échange de bons procédés auquel les deux parties adhèrent sans réserve, puisqu'étant pleinement satisfaites. La relation de Sade et de Coulmier ne ressemble pas à celle d'un pensionnaire d'hospice avec un directeur, mais plutôt d'un « auteur » avec son « commanditaire », selon le même schéma que le théâtre de société³.

La « guérison » promise par le théâtre se confond ici avec le « contrat entre le pensionnaire et le directeur de l'institution⁴ ». Coulmier rend possible la guérison des pensionnaires en acceptant ces représentations théâtrales au sein de l'institution même. Le théâtre est élevé au rang de la santé.

Les spectacles de Charenton, soulignait Michel Foucault dans sa fameuse thèse de doctorat consacrée à *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, offrait la folie comme un « pur spectacle », « comme distraction, à la bonne conscience d'une raison sûre d'elle-même⁵ ». Foucault considère ces acteurs comme des « monstres », au sens étymologique du terme, « c'est-à-dire des êtres ou des choses qui valent d'être montrés⁶ ». Cette position est discutable dans la mesure où, comme nous l'avons vu, la folie n'était pas mise en scène à proprement parler par Sade ; elle est *accidentelle* dans la représentation ; il ne s'agit pas de montrer des fous furieux singer leurs accès de colère, mais de présenter des pièces de théâtre *conventionnelles* par des individus déclarés malades mentaux.

Le débat concernant la catégorisation de Sade oscille entre « folie » et « déraison » ; Sade serait dans le champ de la « déraison », puisque c'est de la folie consciente d'elle-même, du *délire du vice*, pour reprendre la formule de Royer-Collard citée par Foucault⁷. À travers la figure de Sade à Charenton, se trace une nouvelle acception de la folie, et de l'institution adéquate pour la prendre en charge, pourvu qu'elle puisse encore l'être – puisque dans le cas de Sade, Royer-Collard le renvoie

1 MARTY Éric, « Foucault et la folie sadienne. Retour sur une relation énigmatique (Sade à Charenton) », *Fabula / Les colloques*, Sade en jeu, 2015. Consulté en ligne le 24 mai 2024 : <https://www.fabula.org/colloques/document5874.php>

2 *Ibid.*

3 VASAK Anouchka, *1797. Pour une histoire météore*, Paris, Anamosa, « Hors collection », 2022, p. 152.

4 MARTY, *op. cit.*

5 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 194.

6 *Ibid.*

7 FOUCAULT Michel, « Chapitre III. Le monde correctionnaire », *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 147.

au stade de « mal à l'état pur » qui ne peut se voir corrigé en aucune façon (« Royer-Collard ne comprend plus l'existence correctionnaire¹ »).

B) Le théâtre de Charenton considéré comme partie intégrante de la carrière dramatique sadienne

a) Présence de l'œuvre dramatique à travers la correction finale des manuscrits

Il convient de tempérer la philanthropie sadienne, puisque, comme nous l'avons remarqué plus haut à travers la lettre de *Thierry*, Sade choisissait ses comédiens : une sélection s'opérait donc, et tout le monde n'avait pas l'opportunité d'accéder à cette séance d'art-thérapie. Il se révèle ainsi discriminant dans ses choix, comme à l'époque du recrutement pour son théâtre du Château de La Coste ou celui de Mazan. La volonté de réinsertion se prouve toutefois dans ce désir de monter une pièce qui *parle le même langage* que le monde extérieur ; bien que l'hospice fonctionne en vase clos, du fait de la rétention qui le structure, le théâtre apparaît comme un rattachement à la société – voire comme le seul, puisqu'il s'agit des seules visites publiques au sein de ce lieu.

De même, il est probable, comme le remarque Jean-Jacques Brochier, que ce même Thierry fut le copiste des nombreux manuscrits auxquels Sade prêtera attention durant ses dernières années (« probable que ce Thierry soit ce malade de Charenton à qui Sade avait confié le soin de copier le *Capricieux*, le *Prévaricateur* et *Oxtiern*² »). Les protagonistes de Charenton ont ainsi un rôle dans l'élaboration du théâtre sadien lui-même ; Sade semble ainsi se consacrer à la postérité, n'ayant plus la liberté de circuler afin de monter ses pièces. Cette assistance semble s'appuyer sur des raisons médicales, puisque Sade est atteint de troubles oculaires, de même que sa compagne, ainsi le confesse-t-il dans une lettre tardive (5 novembre 1814) adressée à Roulhac du Maupas, nouveau directeur de Charenton : « M. le directeur ne veut pas que le sieur Donge, chef du bureau de la loterie, vienne soulager les yeux de Mme Quesnet et les miens par la lecture du journal³ ». Après l'interdiction des représentations, il semblerait donc que l'institution ait voulu s'en prendre au droit de corriger les manuscrits dramatiques de Sade, les voyant comme suspects ; mais ce dernier se défend en rappelant que ce ne sont que « quelques copies d'ouvrages dramatiques reçus à différents théâtres et tous approuvés de la police⁴ ».

Des informations à propos de ces spectacles nous sont connues grâce à des pensionnaires de

1 *Ibid.*

2 SADE, *Théâtre*, I, p. 20-21.

3 *Œuvres complètes de Sade*, vol. 11, p. 166-167.

4 *Ibid.*, p. 167.

l'établissement. Nous avons gardé certaines lettres issues d'une correspondance interne à l'hospice. Un « certain Thierry » se plaint dans l'une de ses lettres au directeur de l'établissement de désagréments subis en raison du caractère impétueux de Sade. Après un ordre mal exécuté, Sade se met en colère contre le rédacteur de cette lettre et le menace physiquement (« il me répondit que cela n'était pas vrai, que je lui avais tourné le dos par impertinence et que j'étais un drôle à qui il ferait donner 50 coups de bâton¹ »). Ne voulant plus subir les « brutalités » de Sade, ce Thierry prévient le directeur qu'il ne peut plus souffrir sa présence ; et dès lors il prend conscience qu'il perdra toute possibilité d'assister aux représentations théâtrales (« Il en résultera que M. de Sade ne me donnera plus de rôles pour la comédie² »). Sade semble ainsi posséder un certain prestige symbolique, et un certain pouvoir local, puisqu'il s'occupe de la gestion du fonctionnement de ce théâtre de la même façon qu'il le faisait du temps où il était marquis, sous l'Ancien Régime, dans son château. Le recrutement interne semblait même faire partie des prérogatives de Sade, alors qu'il était pourtant, en apparence, sur un pied d'égalité vis-à-vis des autres pensionnaires puisqu'il était interné lui-même également.

b) *Un nouvel « éthos de la guérison » incompris des spectateurs*

La duplicité sadienne est dans ce cas difficile à cerner puisque ces représentations théâtrales sont authentiques : « son discours théâtral lui-même participe pleinement d'un *éthos* de la guérison³ ». Il n'est pas probable d'y déceler une quelconque intention malveillante à l'égard des autres pensionnaires ; la duplicité réside plutôt dans le rapport de Sade avec l'institution. Il prétend offrir une voie nouvelle, malgré lui, à l'institution psychiatrique : cela s'apparente à une provocation, puisqu'il montre que son geste théâtral est capable de *guérir* des malades que la discipline psychiatrique même ne parvient à cerner. Il devient ainsi le rival de la discipline qu'il se proposait d'aider, de seconder. La réaction hostile des médecins pourrait ainsi s'entendre comme un refus d'admettre une quelconque concurrence dans le domaine des maux de l'esprit.

Sade subvertit ainsi la psychiatrie de l'intérieur, plutôt que d'en être une victime écrasée sous le poids de cette institution. Plutôt que de voir une lutte tranchée entre Sade et Royer-Collard, Marty propose de voir comment Sade tente de *dépasser tout en la conservant* la doctrine de Royer-Collard : loin d'opposer une vision antipsychiatrique, un monde normatif parallèle à la position de ce dernier, il en accepte les développements théoriques et utilise les mêmes concepts. Cette duplicité réside ainsi

1 APOLLINAIRE, p. 51-52.

2 *Ibid.*, p. 52.

3 MARTY, *op. cit.*

dans le fait que Sade serait, en quelque sorte, à la fois le fou et le psychiatre au sein de cette Maison de Charenton ; il est le patient traité pour aliénation mais également le psychiatre qui œuvre à la guérison de ses congénères – or, sous ce deuxième visage, il en tolère absolument les principes.

En étant « l'un des agents doubles, par la pratique du théâtre » de la psychiatrie institutionnelle, Sade ouvre la voie à une nouvelle critique de ce champ médical, qui ne se contenterait pas de nier sa légitimité d'un point de vue extérieur, mais « l'investit et le nuance¹ ».

L'un des témoignages de spectateur les plus détaillés qui nous soient parvenus au sujet des représentations théâtrales nous vient d'un certain notable appelé Labouisse, au sein d'un ouvrage nommé *Voyage à Saint-Léger, campagne de M. le chevalier de Boufflers, suivi du Voyage à Charenton*, publié en 1827, une dizaine d'années seulement après la mort du marquis. Le chapitre concernant ces représentations théâtrales débute par une remarque sarcastique provenant d'un des fous : à la question de savoir pourquoi il a été interné, le malade répond par une remarque socio-économique ; la folie n'est tolérable que lorsqu'elle frappe une personne riche (« on dit que nous sommes fous parce que nous sommes des misérables; si nous étions des gens de qualité, on dirait que nous avons des vapeurs, et on nous laisserait courir les rues librement² »). Rappelons que Sade vivait dans la misère à la fin du Directoire, au moment de son ultime incarcération.

Le texte nous apprend la scénographie rudimentaire du lieu : « Le tablier qui flottait en place de toile sur l'avant-scène, se replie en l'air, grâce à la ficelle qui le tire, et l'on va commencer³ ». Mais, surtout, nous apprenons des informations concernant le jeu du marquis lui-même. La pièce jouée est la comédie *L'Impertinent* de Desmahis, « pièce, d'un genre très-léger, exige une extrême perfection de jeu dans le rôle principal »⁴.

Cet ouvrage étant un prosimètre, il offre une cruelle description versifiée de Sade :

Cet acteur est très-gros, très-gras, très-froid, très-lourd;
C'est une masse large, un vilain homme court,
Dont la tête présente une ruine honteuse.

La ponctuation et le style de cet ouvrage (qui écorche même le nom de Sade) sont étranges mais expressifs :

Je ne pouvais me rendre compte de ce je ne sais quoi d'extraordinaire et de sinistre que je lisais sur cette étrange physionomie. J'interrogeai mon voisin, qui me répondit..... O ciel! oserais-je le dire?..... C'était..... oui..... c'était..... le comte de Sades!..... Le comte de Sades! cet infame scélérat!!!⁵

1 *Ibid.*

2 LABOUISSÉ Jean Pierre Jacques Auguste (de), *Voyage à Saint-Léger, campagne de M. le chevalier de Boufflers, suivi du Voyage à Charenton*, Paris, C.J. Trouvé, 1827, p. 151.

3 *Ibid.*, p. 153.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 154.

Les postures de réactions outrées mises à part, le texte nous enseigne que la querelle de Charenton ne se limitait effectivement pas à la sphère médicale : les spectateurs pouvaient s'avérer également indignés du traitement agréable dont bénéficiait Sade, pouvant jouir paisiblement de sa passion favorite indépendamment des chefs d'accusation qui le visaient, et les actes qu'il avait commis jadis (« Peut-on chercher à lui rendre sa prison agréable, à lui, qui fut promis au glaive de la justice?¹ »). Sade apparaît comme un être si dangereux à l'opinion publique, qu'on le soupçonne de pouvoir devenir criminel à tout moment, et d'user du théâtre comme d'un subterfuge pour une nouvelle « évasion » (« et s'il profitait de la circonstance pour commettre quelque autre crime?... et s'il échappait, en se glissant dans la foule, à une surveillance si complaisante et si favorable?² »). Il éclaire également l'atmosphère de ces représentations : nous n'y voyons pas un Sade malmené par une foule hostile, mais au contraire acclamé dans son beau jeu d'acteur (« Et sans honte quelques habitués l'applaudissaient à outrance!... Quelques femmes même!!!³ »).

c) Une subversion cryptique

Sade écrivit un journal intime au cours de son ultime internement ; difficilement déchiffrable en raison des codes qu'il utilise (puisque ses écrits faisaient l'objet d'un contrôle). Il parle justement des menaces de perquisition dont il fait régulièrement l'objet (« je rêvai qu'on faisait une fouille chez moi et qu'on bouleversait tous mes livres⁴ »). Nous apprenons aussi que Sade avait des talents de chanteur, et qu'il les utilisait au cours de ses représentations (« je joue au concert une scène du *Déserteur* avec la ferme résolution de n'y plus chanter quoiqu'on m'y ait fort applaudi⁵ »). Nous y voyons un Sade plus subversif que nous l'imaginions, puisqu'il semblerait qu'en filigrane de ses inoffensives pièces de circonstance, il se permit des libertés satiriques qui agacèrent les médecins (« C. [Coulmier] me dit que le médecin avait trouvé mauvais que je fisse des bouts rimés et avait tenu de très mauvais propos et des menaces à ce sujet⁶ »). Ainsi, la querelle de Charenton ne semble pas se limiter à une simple lutte de pouvoir appuyée sur un désaccord idéologique concernant la bonne démarche thérapeutique à suivre ; des saillies satiriques semblent aussi avoir alimenté cette querelle et expliqué l'animosité des médecins de renom à l'encontre du marquis.

1 *Ibid.*, p. 155.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 SADE, *Journal de Charenton*, dans *Œuvres complètes de Sade*, vol. 11, p. 105.

5 *Ibid.*, p. 114.

6 *Ibid.*

Jean-Luc Chappey rappelle que la Maison de Charenton, loin d'avoir une image de désolation et de désespérance, était perçue sous la Révolution comme un lieu « de refuge à ceux qui, dans différents contextes, ont pu être inquiétés et poursuivis¹ ». Ainsi, la relative liberté permise par Coulmier s'inscrit dans une certaine tradition de contre-pouvoir au sein de cette demeure.

Le fait que Coulmier accepte d'être louangé par une personnalité comme Sade prouve bien son mauvais caractère, selon ses détracteurs, parmi lesquels compte Hippolyte de Colins (« un Directeur qui consent à prendre un tel panégyriste ; qui fait jouer publiquement sur son théâtre une pièce faite par lui et à sa louange² »). La sympathie de Coulmier pour Sade apparaît comme suspecte : une personne qui consent d'avoir de l'affection pour une personne à la si mauvaise réputation semble devoir partager nombre de ses tares, selon le vieil adage *qui se ressemble, s'assemble*.

Les tenants et les aboutissants de cette querelle résident dans le statut politique devant être accordé à l'aliéné. Deux traditions épistémologiques s'affrontent : les adversaires de Coulmier préfèrent renoncer à la « logique d'inclusion politique » qui consistait à vouloir « transformer le fou en citoyen³ ». Désormais, la recherche sur « les conditions physiologiques ou anatomiques de la folie » et la délimitation de « la responsabilité judiciaire de l'aliéné⁴ » priment ; ce qui tend à nier la personnalité propre de l'individu. Au contraire, Coulmier rappelle qu'il se rattache à une tradition de « traitement moral approuvé par les personnes les plus respectables » qui consiste à croire en la perfectibilité de l'aliéné ; capable de recouvrer la raison à travers des « jeux innocents » qui éloignent « les idées mélancoliques, source trop commune du délire⁵ ».

Une encyclopédie du début du XIXe siècle (la *Biographie universelle ancienne et moderne*) accordera crédit à cette légende noire touchant Coulmier, puisqu'il sera alors attaqué sur ses mœurs, et sa déformation physique sera aussi mise en lumière comme une forme de justification physiognomonique de son immoralité (« Coulmier lui-même, quoique d'un âge avancé, d'une constitution faible et d'une taille contrefaite, était fort relâché dans ses mœurs⁶ »). L'amitié sadienne apparaît comme étant la cause de sa perte (« Il s'était lié étroitement avec l'infâme de Sade, et cet homme odieux lui avait communiqué tous ses vices⁷ »).

1 CHAPPEY, p. 72-73.

2 *Ibid.*, p. 75-76.

3 *Ibid.*, p. 78.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 « Coulmier », *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, L.G. Michaud, 1836, t. LXI, p. 463. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <https://books.google.fr/books?id=s3A9AAAAAYAAJ&pg=PA463&lpg=PA463>

7 *Ibid.*

C) Le théâtre sadien de Charenton : un *théâtre dans le théâtre* comme vecteur thérapeutique ?

a) *Le devenir du théâtre sadien dans l'histoire de l'art-thérapie*

Jean-Pierre Klein, dans un ouvrage consacré à *L'Art-thérapie*, remarque que l'asile de Charenton « tout entier » apparaît comme un « théâtre sadien », puisqu'une certaine douceur coïncide avec la plus affreuse barbarie : la comédie comme « traitement moral » coexiste avec les traitements brutaux de la psychiatrie rudimentaire d'alors, « contentions, douches, bains de surprise¹ ». La libéralité et l'aménité de Coulmier doivent ainsi être nuancées : argument que ses adversaires utilisaient à son encontre, en rangeant ces brutalités au même titre que les expériences théâtrales, et comme preuve de l'accointance du directeur avec la perversité sadienne, pour ainsi dire.

Sade apparaît comme un « précurseur » de l'art-thérapie, puisqu'il a littéralement fait du jeu théâtral « un moyen curatif de l'aliénation d'esprit² ». Néanmoins, il convient de distinguer l'art-thérapie de la dramathérapie ; dans le cas de Sade, les patients n'étaient pas choisis en fonction de leur maladie pour interpréter un rôle en résonance avec elle (comme dans la pièce *Marat-Sade* de Peter Weiss, par exemple) ; la maladie des comédiens était anecdotique, et la pièce jouée elle-même n'y faisait aucun écho puisqu'il s'agissait du répertoire contemporain, ou bien de vaudevilles écrits pour la circonstance. La thérapie provenait seulement du jeu en lui-même.

Dès lors, l'acte de Sade apparaît comme d'autant plus comme étant d'une étonnante modernité, puisqu'il tend à vouloir *humaniser* les aliénés ; les pièces en question ne se proposant pas de leur rappeler leur handicap en aucune façon. Il esquisse un « théâtre de citoyens », pour reprendre la formule de Gérard Bonnefon issue d'un ouvrage d'anthropologie historique concernant les représentations des handicapés, autrement dit « un théâtre qui considère les personnes ayant un handicap comme toute autre personne voulant s'investir dans un domaine artistique³ ». L'objectif de Sade n'est pas de représenter « la folie », de la voir « convoquée », mais bien de recréer « une ambiance artistique et festive similaire à celle qu'il avait créée en son château de Lacoste en Provence⁴ ». Le théâtre de Charenton apparaît ainsi comme une résurgence de ce même théâtre de société qui avait animé ses débuts de professionnalisation dans le milieu théâtral. Le geste original de Sade se résume ainsi dans « une tension créatrice pour créer et jouer leur rôle, sans aucune

1 KLEIN Jean-Pierre, *L'art-thérapie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2023, p. 6.

2 *Ibid.*

3 BONNEFON Gérard, *Des représentations du handicap et de la folie. Étude d'anthropologie historique*, Toulouse, Érès, « Connaissances de la diversité », 2023, p. 109.

4 *Ibid.*

référence à leur condition sociale, à la folie ou au handicap¹ ». Une tension dialectique, en quelque sorte, se crée ; où le handicap qui est à la source de ces représentations (puisqu'elles ont lieu dans un hospice) est nié afin d'être dépassé par le jeu théâtral lui-même.

b) *Une acceptation du handicap*

Ainsi, bien que le théâtre de Charenton ait pu susciter des curiosités morbides et obtenir un certain succès grâce à elles, il n'est ni « un théâtre du handicap », ni un « théâtre de la folie² ». Il ne s'agissait pas de transformer les pensionnaires en bêtes de foire destinées à amuser un public venu se distraire ; mais au contraire, de rendre une dignité à ces aliénés qui se voyaient en quelque sorte être déchus de la société, réduits à la marge. La question de la représentation est elle-même secondaire ; contrairement aux théâtres traditionnels, elle n'est pas la finalité du jeu théâtral ; la visée de ce théâtre spécifique est de « de coopérer, de retirer des satisfactions et de ressentir des émotions³ ». Le bien-être des acteurs de ce théâtre importe davantage que celui des spectateurs, pour le dire ainsi. Il ne s'agit pas de divertir un spectateur, mais plutôt soi-même ; toute critique dramatique pour le théâtre de Charenton apparaît ainsi dérisoire, puisque ce dernier ne prétend à aucun moment être mu par une visée esthétique (nous n'avons, en outre, autre trace, semble-t-il, d'une quelconque critique dramatique sur ces représentations théâtrales, mais simplement des témoignages ; il semblerait donc que les spectateurs eux-mêmes aient compris *l'essence* de ces représentations peu communes).

Sade ne prétendait ainsi pas prononcer une injonction à la normalité vis-à-vis de ses comédiens pensionnaires ; il n'exigeait pas d'eux « la preuve que les 'comédiens handicapés' sont capables d'art et de jouer sur une scène⁴ ». En effet, une telle injonction tend à emprisonner la personne handicapée dans son handicap même, et ce en réifiant ce dernier, en le transformant en un rôle unique qu'elle se devrait d'interpréter tout au long de sa vie, n'ayant pas d'alternatives possibles. La *normalité*, pour ne pas dire la *banalité*, des œuvres représentées à Charenton témoigne ainsi de la volonté de Sade de dépasser la condition de l'aliénation, et de ne pas faire d'elle un objet à observer en miroir.

Ainsi, le handicap même des pensionnaires apparaît comme secondaire ; nous n'avons pas connaissance des spécificités de chaque comédien. Chaque acteur apparaît en son nom propre, sans que s'y rattache une quelconque désignation médicale. Bonnefon remarque ainsi, en reprenant des termes en vogue qui sont des enjeux politiques contemporains, comme *l'invisibilité* des personnes

1 *Ibid.*, p. 110.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p.112

handicapées, que Sade agissait pour leur inclusion sans pour autant les réduire à leur condition. Son théâtre permit une certaine équité paradoxale, où le pensionnaire interné se révélait sur le même plan que le spectateur *libre* dans un échange purement horizontal, sans réification ni misérabilisme (« un être parmi les autres ne sera possible que dans la rencontre et l'échange réciproque entre personnes¹ »).

En conclusion, il convient de remarquer l'étonnante continuité de la carrière dramatique de Sade malgré ses profondes tribulations. En effet, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval remarque au sein de son article « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société » l'étonnante cohérence du parcours théâtral de Sade. Depuis ses débuts de professionnalisation aux châteaux de La Coste et de Mazan à son crépuscule au sein de l'asile de Charenton peut s'éclairer un même fil conducteur, « que ce soit dans les textes, les répertoires, les agencements de pièces et de divertissement » ou bien encore « dans l'organisation matérielle² ».

De même que Sade se ruina en construisant un théâtre au sein de ses châteaux provençaux, de même Coulmier semble avoir investi une part importante de son budget personnel, mais également, par conséquent, de celui alloué par l'État ; la querelle fut ainsi d'ordre économique, puisque cette répartition du budget semblait inacceptable aux yeux de nombreux acteurs publics (« d'où les plaintes relatives à la répartition du budget de l'établissement³ »).

Une des caractéristiques spécifiques du théâtre de société qui se retrouvera dans celui de Charenton est le mélange entre professionnalisme et amateurisme : les pensionnaires n'étant pas les seuls acteurs (bénévoles), des comédiens professionnels étaient également recrutés pour l'occasion ; et contrairement, à certains témoignages de médecins hostiles au théâtre, les comédiennes recrutées faisaient partie de structures théâtrales importantes au sein de la capitale (« Sade dirige par exemple avec une actrice professionnelle, Mme de Saint-Aubin de l'Opéra-comique⁴ »). Le rythme des représentations diffère de celui du théâtre de société, puisqu'il était mensuel (« On joue à Charenton une fois par mois⁵ ») ; Sade, dans sa première tentative de professionnalisation, ambitionnait d'atteindre un rythme hebdomadaire durant une période de six mois que seule son incarcération a dû interrompre (« les théâtres de société obéissaient plus à un rythme essentiellement saisonnier⁶ »). Comme point de jonction supplémentaire, nous remarquons que le répertoire n'est pas « en rupture »

1 *Ibid.*

2 PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle, « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société » dans *Théâtres en liberté du XVIII^e au XX^e siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?*, Actes du colloque international organisé les 31 mai et 1er juin 2013 par PONZETTO Valentina à l'Université de Genève ; publiés sous la direction de PONZETTO Valentina (FNS / Université de Lausanne) avec la collaboration de LEDDA Sylvain (CÉRÉDI – EA 3229), « Actes de colloques et journées d'étude », n° 19, 2017. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=427>

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

ni dans le théâtre de société que Sade créa dans son château, ni à Charenton¹. La carrière dramatique de Sade fut ainsi le plus souvent malheureuse pour des raisons extérieures au monde théâtral lui-même ; il y verra le signe d'une malédiction : dans le premier cahier de son *Journal* de Charenton confesse « que de tous les temps les comédies [lui] avaient été funestes² ».

1 *Ibid.*

2 SADE, *Journal de Charenton*, p. 104.

Partie IV — Esquisses d'une dramaturgie sadienne

I) La formation d'un dramaturge durant sa période carcérale

A) Une esthétique de la claustration

a) La genèse souterraine de l'œuvre dramatique

Sylvie Dangeville remarque une cohérence existentielle dans la passion de Sade pour le théâtre, au vu de la concomitance entre les premières créations dramatiques et les premiers scandales libertins. En effet, dans les deux cas, « le mode d'expression utilisé revient toujours à un processus théâtralisé où le protocole et le rituel s'imposent tout naturellement à la pure jouissance¹ ». Loin de constater un dédoublement de la personnalité sadienne qui, pour ainsi dire, serait tiraillée entre une sagesse théâtrale et une inclination libertine, nous observons plutôt une influence réciproque de ces deux pôles, où « plaisir érotique et théâtral ne sont donc que les deux facettes d'un même comportement² ».

Comme le remarque Béatrice Didier dans son ouvrage *Sade, une écriture du désir*, la dramaturgie sadienne se caractérise par son goût du rituel que l'on peut constater à travers « le soin extrême » qu'elle accorde aux « décors, machinerie, diction des acteurs, intermèdes de pantomimes³ ». La minutie du dramaturge se confond avec celle du libertin. La théâtralité semble structurer sa conception du monde, mais elle se trouverait paradoxalement en dehors de son œuvre dramatique même (« le véritable homme de théâtre, on le trouve précisément là où il renonce à mettre "Tragédie", "Comédie" ou "Drame" en tête de son texte⁴ »). Au regard de la longue incarcération vécue par Sade, tout entière consacrée à la rédaction des deux versants de son œuvre, celle-ci est structurée par « un univers de la claustration⁵ » : l'incarcération le contraint à considérer « l'univers comme une vaste représentation théâtrale », dans lequel il s'avère être un protagoniste infortuné, victime d'un metteur en scène qui lui échappe. Ce renouvellement du *theatrum mundi* s'avère intéressante dans la mesure où elle ne découle pas d'une vision religieuse du monde, mais plutôt d'un constat nihiliste d'enfermement insurmontable : « cette prise de conscience de l'embastillé »⁶ ne s'accompagne pas d'une connaissance de son état ; le prisonnier Sade ignore quels sont les tenants et les aboutissants de son supplice carcéral, et cette ignorance aggrave sa condition (« ne pas comprendre ce qui se passe,

1 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 407.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 DIDIER Béatrice, *Sade, une écriture du désir*, Paris, Denoël, 1976, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 7.

6 *Ibid.*, p. 11.

ne pas savoir le dénouement, ne pas voir ce que l'on fait pour ou contre le personnage captif¹ »). Le prisonnier Sade est en quelque sorte un spectateur qui subit l'action d'une pièce dans laquelle il s'avère être un personnage. Il s'évertue ainsi à trouver l'identité du metteur en scène qui serait la cause de tous ces maux, et accuse successivement sa femme et sa belle-mère ; et le châtement qu'il propose a pour nature une « image plus vraie de ne pas être vue par les yeux de la chair, mais par ceux de l'imagination, plus éclatante² ». Le théâtre acquiert une dimension existentielle aux yeux de Sade, puisqu'il représente « une chance de réhabilitation et une revanche contre ses bourreaux et la fatalité qui l'accable³ ». La recherche de la gloire, autrement dit de la « respectabilité et célébrité⁴ », constitue ainsi une fin en soi et celle-ci se gagne, aux yeux de Sade, indépendamment du mérite : en effet, il privilégie l'art dramatique à celui romanesque, puisque « la meilleure histoire n'a pas souvent deux cents lecteurs, et la plus chétive comédie attrape toujours trois ou quatre mille spectateurs⁵ ». À ses yeux, le théâtre présente l'avantage de gagner plus facilement une large audience, même lorsque la pièce mise en scène s'avère être médiocre ; tandis que les romans exigent des lecteurs de plus longue haleine. La perspective glorieuse s'avère moins spirituelle que matérialiste : Sade se montre avide d'une célébrité qui puisse être à même de compenser la mauvaise réputation acquise en raison de ses mœurs. De même, il imagine possible (dans une lettre écrite en 1784 à l'abbé Amblet) pouvoir connaître un succès en dehors de France, en exil, loin de la Présidente de Montreuil (la mère de son épouse) dont il dit subir la persécution :

N'importe, elle [la Présidente de Montreuil] craint et, en conséquence, elle cherche à me dégoûter de mon talent. Elle n'y réussira pas ; il ne m'en devient que plus cher depuis que je crois qu'il lui déplaît. Si les circonstances m'éloignent de Paris ; que la volonté de Dieu soit faite, il me restera quatre Cours en Europe où ces ouvrages-là seront fêtés. J'irai très sûrement m'établir à l'une d'elles et je finirai paisiblement mes jours, heureux de ne pas respirer plus longtemps le même air que le bourreau de ma vie⁶.

La théâtralité sadienne présente la spécificité de se définir par des qualités extérieures à la scène dramatique à proprement parler. Sa dimension dialectique réside dans le fait que c'est à la fois « un ordre qui appelle le désordre » et « un désordre qui appelle l'ordre⁷ ».

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 14.

3 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 44.

4 *Ibid.*

5 *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. LÉLY Gilbert, Paris, 1967, t. 11, p. 347.

6 SADE, *Sade à la Bastille : 29.2.1784-31.12.1786*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007, p. 46.

7 LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, 2014, p. 142.

b) L'influence italienne

Lors de sa fuite en Italie, Sade profite de l'expérience d'expatriation pour aiguïser son jugement à propos du théâtre. Son ouvrage *Voyage d'Italie* permet de mieux saisir son esthétique dramatique, et de considérer l'auteur en tant que critique et spectateur. À Florence, par exemple, il critique la longueur de ces « ballets pantomimes » qui entachent le rythme de l'action¹. De même, la scénographie des théâtres italiens semble le décevoir. En effet, le marquis indique que « les décorations y sont du plus grand médiocre ; le service des changements lent, mal fait, à contre-sens ; et l'on voit toujours le contraste le plus frappant entre la musique, les paroles, la scène, les gestes et la voix² ». La médiocrité qu'il voit chez les acteurs italiens privilégiant l'improvisation à l'apprentissage du texte lui donne quelque prétexte à satire. Sade pousse l'hyperbole jusqu'à affirmer que l'acteur, en Italie, ose « se présenter en public sans savoir un mot de ce qu'il va dire, ignorant même souvent la pièce qu'il va représenter³ ». Le souffleur a donc un rôle prépondérant dans la représentation de la pièce, il « fait toute la besogne » et « dicte le rôle à chacun⁴ ». Cette habitude de l'*improvvisatore* a l'inconvénient de donner une forme assez puérile à ce théâtre, puisque l'acteur a tendance à répéter les mots du souffleur tel « un enfant qui dit sa leçon en tâtonnant sous la dictée de son précepteur⁵ ». Comme le remarque Sylvie Dangeville, ce jugement étrange pourrait se lire comme une critique à l'égard de sa propre troupe théâtrale composée en majorité d'amateurs (« à la merci de comédiens paresseux et négligents⁶ »).

c) Une théâtralisation de la cruauté

Les observations faites lors de scènes de vie lui donnent de la matière pour ses ouvrages scandaleux. En effet, des passages entiers du *Voyage d'Italie* décrivant le tumultueux carnaval théâtralisé de Naples seront repris *stricto sensu* dans l'*Histoire de Juliette*. Nous pouvons établir un parallèle entre un extrait du chapitre IV du *Voyage d'Italie* décrivant la bizarrerie de cette tradition napolitaine, et un passage de la sixième partie de l'*Histoire de Juliette*. Ce carnaval met en œuvre une scénographie macabre où l'on torture des animaux encore vivants (« ce sont, inhumainement crucifiés, des oies, des poules, des dindons, qui, suspendus tout en vie avec deux ou trois clous, amusent le

1 SADE, *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes*, vol. 1, Paris, Fayard, 1995, p. 68.

2 *Ibid.*, p. 69.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 39.

peuple par leurs mouvements convulsifs¹ ») ; l'ensemble étant mis à la vue de la population, mais protégé par « un piquet de troupe ». Sade en déduit que ce carnaval est moins « une véritable fête » qu'une « école de pillage² ». Le Roi profite de ce spectacle depuis le « balcon de son palais », et « un coup de canon » indique le moment où les individus peuvent se ruer sur les victuailles. Comme nous pouvons l'imaginer, cette scène s'apparente à une « meute de chiens auxquels on fait faire la curée³ » ; cette festivité ne mobilise que la populace, la « partie la plus basse et le plus brutale du peuple » composée des « *lazzaroni*⁴ ». L'intense rivalité entre les différents acteurs mobilisés par cet atroce spectacle engendre des décès. La description de ce spectacle, loin de susciter un semblant de dégoût chez le touriste libertin, semble au contraire provoquer en lui une certaine *catharsis* (« la sublime horreur de ce spectacle⁵ ») ; ce spectacle s'apparente à une sorte de corrida humaine, pour le dire ainsi, qui synthétise à la fois les combats de gladiateurs et la dimension animale propre au divertissement hispanique. Pour le décrire simplement, des individus issus du bas peuple s'entretuent pour de la nourriture, jusqu'à former un amas de corps morts. Les animaux agonisants semblent être accrochés sur une sorte de fragile échafaudage sur lequel les divers protagonistes grimpent (« Les échelons sur lesquels il grimpe pour en aller dérober le fruit manquant sous ses pieds⁶ ») jusqu'à ce que l'édifice s'effondre sous leur poids.

Le seul regret exprimé par Sade est que les cadavres ne soient pas exposés à la vue de tous, et soient rapidement évacués, puisque ainsi « cet épisode serait héroïque⁷ ». Ce dernier commentaire disparaît dans *l'Histoire de Juliette* pour laisser directement place à une scène de débauche : « Nous rentrâmes ; les fenêtres et les portes se fermèrent, et la plus délicieuse de toutes les scènes de lubricité s'exécuta pour ainsi dire sur les cendres des malheureux sacrifiés⁸ ». Les différences entre ces deux passages résident seulement sur les échelles de grandeurs : tandis que les animaux étaient suspendus « avec deux ou trois clous », il n'y en a plus qu'un seul dans le passage romancé (« suspendus tout en vie, et seulement attachés par un clou⁹ »). Néanmoins, cette réduction anecdotique est compensée par une hyperbolisation : tandis que la scène napolitaine de l'effondrement de l'échafaudage causait « sept ou huit morts et une vingtaine de blessés¹⁰ », la version romancée indique « qu'il pouvait y avoir sept ou huit cents personnes dessus, tout à coup il s'enfonça, et plus de quatre cents personnes

1 SADE, *Voyage d'Italie*, p. 177.

2 *Ibid.*, p. 178.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Id.*, *Histoire de Juliette ou Les Prospérités du vice*, Tome 2, Paris, La Musardine, 2020, p. 439.

9 *Ibid.*, p. 438.

10 SADE, *Voyage d'Italie*, p. 178.

sont écrasées¹ ». La mise en scène de la cruauté s'accompagne toujours de la théâtralisation de celle-ci.

B) Un processus créatif discontinu

Nous pouvons émettre l'hypothèse d'une influence réciproque entre l'œuvre dramatique et celle romanesque en nous référant à la chronologie de la rédaction de ses ouvrages. En effet, *Le Misanthrope par amour*, par exemple, est concomitant du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1782) ; son drame *Tancrede* est écrit en même temps que *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1784-1785) ; *Le Comte Oxtiern* est contemporain de *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1790-1791) ; et l'internement final de Charenton offre l'exemple de *La Fête de l'Amitié* écrite en même temps que la somme érotique *Les Journées de Florbelle* qui a été détruite « par le préfet de police à la requête du propre fils de l'auteur² ».

L'un des premiers écrits du marquis de Sade s'avère être la comédie *Le Philosophe soi-disant*, qui est une adaptation d'un conte de Marmontel en pièce de théâtre. Plutôt qu'une libre inspiration, il s'agit véritablement d'une transposition ; l'auteur ne cherche pas à se réapproprier le conte de Marmontel, ni à le plagier, mais plutôt d'en donner la meilleure version dramatique (suivant la mode du temps, étant donné que la comédie des *Philosophes* de Palissot représentée avec succès en 1760 avait entraîné un grand nombre de pièces à ce sujet³). Les variations majeures par rapport au conte original consistent en des exacerbations des traits ridicules ou satiriques, notamment à propos du costume : tandis que Marmontel affublait le philosophe d'« un habit gris de lin » grotesque (« Gris de lin, Madame! ô Ciel ! un Philosophe gris de lin ! — Oui, Monsieur, gris de lin clair : que voulez-vous ? c'est ma folie⁴ »), Sade habille Ariste d'un « domino couleur de rose », autrement dit une tenue de travestissement⁵.

Toutefois, contrairement au jugement des critiques le plus communément admis, il ne semble pas que Sade se contente de suivre, dans le restant de son théâtre, la mode la plus immédiate du temps, puisque ses pièces se voient justement reprocher le manque de rapport avec l'actualité la plus criante, comme nous l'avons vu précédemment. Les deux seules pièces qui connaîtront une représentation

1 *Id.*, *Histoire de Juliette*, p. 439.

2 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 43.

3 Nous pouvons nous référer à la thèse de doctorat de Hervé Guénot *Le personnage du philosophe au théâtre entre 1750 et 1772*, réalisée sous la direction de Jacques Chouillet, et soutenue à la Sorbonne Nouvelle en 1982.

4 MARMONTEL Jean-François, *Contes moraux*, Tome 2, Paris, J. Merlin Libraire, 1765, p. 24.

5 L'Académie définit (dans la 9^e édition de son Dictionnaire) le domino comme un « long vêtement muni d'un capuchon, ouvert par-devant et descendant jusqu'aux talons, porté dans les bals masqués », et par métonymie une « personne travestie portant ce costume ».

durant la Révolution (*Le Suborneur* et *Le Comte Oxtiern*) seront effectivement deux pièces qui auront été rédigées après la libération de Sade¹, et qui sont une dénonciation du libertinage aristocratique. La mutation de son œuvre (entre le théâtre de société qu'il anime sous l'Ancien Régime et ses velléités professionnelles durant sa période républicaine sous la Révolution) présente une certaine continuité. En effet, l'auditoire du théâtre de société entrepris par Sade connaît une démocratisation malgré lui, pourrions-nous dire. La réputation de Sade étant déjà entachée de scandales, le public noble ne veut prendre le risque de compromettre sa réputation en assistant à ses spectacles. Cependant, l'ouverture ne se limite pas aux « bourgeois », mais à « un public beaucoup plus populaire » qui cause parfois quelques tumultes, comme nous l'avons vu plus haut².

La démarche de Sade pour faire représenter ses pièces par les meilleurs théâtres de Paris laisse entrevoir une nouvelle facette de sa passion théâtrale : « celle de la négociation³ ». Sylvie Dangeville constate que Sade est privé de l'expérience de l'« intrigant rompu aux secrets des coulisses parisiennes⁴ ». En effet, le processus ne s'avère pas rectiligne : une pièce a beau être acceptée à l'unanimité, elle n'est pas nécessairement jouée dans un avenir immédiat, et sa représentation peut être repoussée de manière indéfinie, si bien qu'elle « avait toutes les chances d'être oubliée au profit des nouvelles arrivées⁵ ». Le tempérament impétueux de Sade tendait à rendre plus périlleuses ces nécessaires relations de diplomatie. Ainsi, le relatif échec des tentatives de Sade pour faire représenter ses pièces durant la Révolution ne trouve pas leur cause seulement en le mérite de ses pièces elles-mêmes, mais à la complexité structurelle qui s'apparente aux prémices d'une bureaucratie naissante (« les complexités du processus lui-même⁶ ») et aux « circonstances » défavorables liées au contexte politique tumultueux. Le contexte politique s'avère néanmoins favorable au théâtre, puisque nous assistons à une sorte de massification de cette discipline, d'une théâtrophilie de masse, pour le dire ainsi : les comédiens qui étaient mis au ban de la société sous l'Ancien Régime, en étant excommuniés et méprisés, gagnent la « citoyenneté » ainsi que « le droit de vote et d'éligibilité » le 21 décembre 1789⁷. Les comédiens sont ainsi nombreux à s'engager en faveur de la Révolution, tels « Brizard, Larive, Talma, Dugazon⁸ » ; et cette libéralisation du théâtre permise par la fin du monopole des trois grands théâtres parisiens (« la loi du 13 juin 1791 institue la liberté des théâtres⁹ ») est censée instituer

1 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 50.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 *Ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*,

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 51.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 50.

une concurrence bénéfique aux auteurs dramatiques, puisque le nombre de salles a triplé dans la capitale en moins d'un an, passant « de dix salles de spectacles en 1789 à trente-cinq en 1790¹ ».

C) Le théâtre considéré comme un rituel libertin

Selon Béatrice Didier, la véritable dramaturgie sadienne se trouverait parmi ses romans plutôt qu'au sein de son théâtre même (« Sade, même — et surtout — quand il n'écrit pas une pièce, demeure avant tout dramaturge² »). Les libertins de ses romans s'avèrent être des metteurs en scène scrupuleux qui se refusent à tout « improvisation de la dernière minute : le spectacle est préparé longtemps à l'avance³ ». Cette dramaturgie se confond avec le rituel libertin : « le bourreau trouve son plaisir dans les préparatifs presque autant que dans l'exécution⁴ ». Telle une religion du crime (que nous trouvons esquissée dans l'*Histoire de Juliette* à travers le manifeste de la « Société des Amis du Crime »), l'exaltation exige une initiation toujours répétée à travers une organisation minutieuse. Le spectateur se trouve ainsi propulsé au rang d'acteur, puisqu'il se révèle témoin de ce rite progressivement mené. La théâtralité propre à l'œuvre sadienne s'appuie ainsi sur une volonté de s'émanciper d'un lieu clos et défini (la prison) pour atteindre un autre lieu clos, mais aux contours illimités cette fois (la scène) : « l'espace étroit du cachot », mu par « l'écriture-prison », s'efface devant « cet autre espace circonscrit, mais infiniment ouvert », qui est « ce lieu de la scène » régi par « l'écriture-théâtre⁵ ».

Par leur aspect conventionnel, les différentes pièces du répertoire dramatique sadien apparaissent à première vue comme une « négation⁶ » de l'œuvre romanesque. Tandis que l'œuvre romanesque, par sa cruauté, sa fureur blasphématoire, s'applique à nier les fondements de la morale qui régit la société, le pendant dramatique se consacre, de son côté, à la contredire par sa sobriété. Pierre Frantz remarque ainsi qu'une tension dialectique émerge de l'ensemble du corpus sadien : étudier la dramaturgie sadienne oblige à « exclure le *Théâtre* [c'est-à-dire l'œuvre dramatique du marquis] pour intégrer ensuite la théâtralité, l'inclure pour la congédier ensuite, les deux démarches sont parentes⁷ ». Il est en effet paradoxal de prétendre que la dramaturgie d'un auteur de théâtre résiderait en dehors de son corpus dramatique même. La méthode que préconise Pierre Frantz consiste

1 *Ibid.*, p. 52.

2 DIDIER, *Sade, une écriture du désir*, p. 14.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 18.

6 FRANTZ Pierre, « Sade, texte et théâtralité » dans *Sade : écrire la crise / Centre culturel international de Cerisy-la-Salle* [colloque, 19-29 juin 1981], dir. CAMUS Michel, ROGER Philippe, Paris, P. Belfond, 1983, p. 193.

7 *Ibid.*, p. 194.

plutôt à considérer les deux versants de l'œuvre sadienne comme des pôles antithétiques qui sont en perpétuelle négation réciproque : plutôt que de considérer une hiérarchie objective entre ces deux pôles (sur des critères esthétiques) ou bien subjectifs (dus aux préférences de la critique, ou à celles de Sade lui-même), il convient en premier lieu de constater leur influence réciproque dans le processus créatif. Le théâtre conventionnel se retrouve dans l'œuvre scandaleuse et cette dernière est en filigrane des dix-huit pièces de son répertoire : le rituel constitue un point de jonction.

L'articulation entre le plaisir théâtral et celui du libertin est explicitée par Pierre Frantz : « l'acteur, c'est le libertin dans la société ; la jouissance de l'un est un reflet socialisé de celle de l'autre¹ ». Le théâtre de société s'avère en outre un luxe auquel aiment s'adonner les aristocrates de l'Ancien Régime (« jouer la comédie c'est en effet le plus grand plaisir mondain² »). Les deux inclinations se nourrissent mutuellement de telle sorte que l'orgueil de la célébrité en ressort renforcé par la luxure.

Nous pouvons déceler quelques traits de ressemblance entre les personnages féminins des pièces tragiques et ceux mis en lumière dans les ouvrages scandaleux. En effet, la notion de « sacrifice³ » s'avère présente également. Les lamentations des différentes héroïnes sont entrecoupées par de nombreuses didascalies : Pierre Frantz y voit la marque d'une intervention de l'auteur « en son nom propre⁴ ». Bien que Sade transgresse les règles de la bienséance en montrant un cadavre sur scène comme dans le drame *Tancredè*, il n'en demeure pas moins fidèle aux préceptes qui proscrirent de heurter la sensibilité du public : ainsi les lamentations ne cèdent jamais le pas à des scènes de violence ou de mutilation. Cependant, cette dernière s'opère selon des procédés stylistiques, puisque « un désordre un corps, une fragmentation du corps virtuel qui doit incarner le personnage⁵ » sont alors à l'œuvre. Tout d'abord, les nombreuses didascalies entrecoupant les tirades des différentes protagonistes « mettent en pièces le discours » prononcé, qui trahissent une certaine complaisance de l'auteur pour la spectacularisation de la douleur morale ; nous pouvons notamment citer cette didascalie qui succède à la tentative de suicide de Tancredè, voyant Clorinde morte :

On l'assoit, l'épuisement l'endort, les écuyers se retirent vers le fond de la scène, une musique douce et mélodieuse se fait entendre, c'est l'harmonie des Anges au pied du trône de Dieu ; l'agitation d'un songe se peint sur son visage, peu à peu cette agitation l'émeut au point de le faire agir et parler, sans que le sommeil cesse d'enchaîner ses sens ; et la musique dont il emprunte une partie de l'illusion dans laquelle il est, continue. Dans chaque intervalle du monologue, il se lève et erre au hasard⁶.

1 *Ibid.*, p. 207.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 201.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 SADE, *Théâtre*, II, p. 186.

Dès lors, le décès d'un personnage lègue ainsi au théâtre le corps de la personne qui l'incarne sur scène, pour le dire ainsi : le corps « devient tout entier corps de théâtre, corps théâtralisé, signifiant », selon « un fantasme de coïncidence absolue entre le corps du comédien et le personnage¹ ». Le sens du toucher joue un rôle essentiel dans ce « fantasme » comme le précise une didascalie : « *Il [Tancrède] s'approche involontairement du corps, il le touche et cette terrible sensation lui rend l'usage des sens²* ». Ainsi, le processus de marionnettisation des personnages aboutit à réduire ces derniers au rang de « signe » ; le personnage qui meurt, au lieu de *redevenir poussière*, tend plutôt à « naître au simulacre, au signe³ ».

II) Les fondements de la dramaturgie sadienne

A) Un théâtre aux faux-semblants didactiques

a) Une réécriture des parangons théâtraux

Les personnages-types que Sade mobilise au sein de son répertoire dramatique s'inscrivent dans une « typologie des humeurs » bien affirmée à son époque (« capricieux, atrabilaires, maniaques⁴ », par exemple) ; mais nous retrouvons également une classification sociale qui prolonge celle de l'époque classique (« prévaricateurs, financiers », « pères nobles, jeunes amants, valets⁵ »). La psychologie des personnages tend à s'effacer sur scène au profit de la représentation de leur classe sociale. La marionnettisation apparente des personnages sadiens semble être une façon de subvertir « ces stéréotypes », en les complexifiant, en y synthétisant des tempéraments contraires.

Le Philosophe soi-disant offre un exemple de la manière dont Sade reprend une tradition de manière toute conventionnelle (puisqu'il s'agit d'une adaptation d'un conte éponyme de Marmontel) tout en la trahissant, pour ainsi dire. Le personnage d'Ariste, « victime d'une satire de la philosophie », s'avère moins ridiculisé que dans le conte, ou bien que dans les comédies satiriques contemporaines telles que *Les Philosophes* de Palissot, ou *Le Méchant* de Gresset : « il est un peu Pangloss, un peu Rousseau⁶ ». La moralité des pièces sadiennes cultive ainsi un caractère équivoque qui peut laisser le spectateur perplexe. En effet, dans la scène dernière, Ariste moqué continue de se réclamer de la philosophie :

1 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 201.

2 SADE, *Théâtre*, III, p. 187.

3 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 201.

4 *Ibid.*, p. 195.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

Je triomphe de vos injures ; loin de m'en alarmer, votre faiblesse affermit l'empire de ma raison. Et que serait-ce donc que la philosophie, si la vertu ne savait lui tenir lieu de tout¹ ?

La typologie classique des personnages présente des limites aux yeux de Sade, qui sont d'ordre langagier : la langue française manque de mots qui décriraient précisément un personnage dans toutes les nuances de ses contradictions internes. L'avant-propos du *Capricieux* montre l'auteur se lamentant du titre inadéquat de sa pièce, dont le terme ne décrit qu'un aspect du caractère du personnage principal. Il s'interroge sur « comment nommer dans cette langue *celui qui veut et ne veut plus, celui qui désire tant et ne se soucie de rien*² ». Ainsi, l'auteur a l'intuition, au regard de ses insuffisances constatées, que la modernité fait naître de nouvelles formes de sensibilités que la typologie classique ne parvient pas à correctement décrire. Il propose ainsi une variation qui serait d'opter pour un titre à deux termes, qui permettrait de saisir la tension antithétique :

Il est impossible de former aucun terme collectif de deux contraires parce qu'il ne serait plus distinct à l'entendement ; une des premières leçons de logique est qu'il faut dans le composé que les parties expressives n'offrent qu'une idée... qu'un sens fixe et déterminé, et dans un mot de deux composés, l'un fera toujours décider l'autre³.

Mais cette entreprise s'avère également un échec pour décrire adéquatement le type du *capricieux* dans la mesure où nul « oxymore⁴ » ne permet de faire émerger une figure « d'unité, de consistance », comme le souligne Pierre Frantz.

b) Des personnages sans individualité

L'esthétique dramatique de Sade se révèle capable de mutations, puisque le personnage principal du *Capricieux* ne présente pas une qualité définie peinte jusqu'à sa dernière extrémité, mais au contraire, sa « passion » se révèle « sans objet » ; « son *écart* est infiniment particulier⁵ ». Cependant, ce « personnage sans contour » n'est pas caractérisé par l'apathie, ou par l'absence de volonté ; son tempérament a « l'image d'un torrent », « tant qu'il est dans sa digue, il bouillonne, il murmure⁶ ». Contrairement à la violence déchaînée et incommensurable des libertins de l'œuvre scandaleuse, ce personnage capricieux présente une sorte de fureur tout en retenue.

La dramaturgie sadienne se caractérise en effet, pour un certain nombre de pièces, par une recherche du dépouillement, et une valeur esthétique accordée au silence, au murmure, à l'indicible.

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 76.

2 *Ibid.*, *Théâtre*, III, p. 327.

3 *Ibid.*

4 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 196.

5 *Ibid.*

6 SADE, *Théâtre*, III, p. 398.

En effet, nous trouvons des indications nombreuses sur la juste manière pour les comédiens de déclamer leurs tirades : ses didascalies tendent à souligner l'importance d'abaisser la tonalité de leur voix : « *riant du bout des lèvres*¹ », « *le milieu entre l'ironie et la vérité*² », « *en balbutiant et coupant fort vite*³ ». « Dans *Le Capricieux*, une longue didascalie lyrique décrit ce processus d'amenuisement de l'intonation, « *en sorte qu'il n'y ait absolument plus que les lèvres qui prononcent le dernier vers*⁴ ». Cette marionnettisation des personnages et la prépondérance accordée au silence peuvent étrangement nous rappeler l'esthétique de Maeterlinck. De fait, dans l'œuvre de ce dernier, la marionnette représente un « vecteur de poème », puisqu'elle « incarne au plus près cette parole sans origine, cette parole impersonnelle⁵ » que constitue le poème dramatique. Chez Sade également, comme le souligne Pierre Frantz, « le personnage, c'est une machine » : « ce sont des lèvres sans visage, un discours et une voix sans origine sinon fictive, qui ne se construisent pas mais s'épuisent dans la représentation⁶ ». Les personnages sadiens subissent un processus de déshumanisation dans l'œuvre dramatique, mais dans un sens tout contraire que pour l'œuvre romanesque : dans ce cas, ce ne sont pas les horreurs des sévices répétés qui leur ôtent leur humanité, mais un effacement tout entier du personnage (et de l'acteur qui l'incarne) derrière la voix porteuse de la parole poétique.

Les personnages des drames sadiens n'ont pas d'individualité au sens propre, et sont privés de « tout droit au sujet⁷ ». Le caractère tragique des événements frappant ces personnages ne leur procure pas pour autant une identité quelconque : ces « victimes » demeurent « infiniment, indéfiniment, interchangeable⁸ ». Saint-Fard, dans la scène 2 de l'Acte V du *Capricieux*, montre l'imbrication entre ce processus de marionnettisation et l'éthique du libertin :

Oui, séduire à plaisir l'esprit d'un jeune enfant,
 Le plonger dans l'erreur, et rire en l'offensant,
 C'est là ce qu'on appelle ici galanterie ;
 Heureux, si l'on en reste à cette effronterie,
 Et qu'opposant la force aux prestiges du cœur,
 La pauvre infortunée y conserve l'honneur !
 Si plus faible que sage, elle cède au délire,
 Pour son fatal vainqueur nouveau sujet de rire,
 C'est un triomphe alors, par l'amour apprêté,
 Dont son cruel orgueil est lâchement flatté⁹.

1 *Ibid.*, p. 367.

2 *Ibid.*, p. 368.

3 *Ibid.*, p. 377.

4 *Ibid.*, p. 426.

5 ROSÉ Claire, « La marionnette, 'vecteur de poème' pour Maeterlinck », dans *Études théâtrales*, 2014/2-3 (N° 60-61), p. 42.

6 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 197.

7 *Ibid.*, p. 203.

8 *Ibid.*

9 SADE, *Théâtre*, III, p. 448.

Cette mise en scène de l'« expropriation du corps » au profit d'une autorité extérieure demeure ainsi l'élément moteur qui semble lier un certain nombre de pièces du corpus sadien, par-delà la divergence des intrigues ou des thématiques¹.

c) *Un goût pour la pantomime*

Cette saturation passe également par une émancipation du langage au sein de la représentation. Selon une mode du temps, le théâtre sadien présente de nombreuses scènes de pantomime : Sade les justifie par le caractère silencieux de la douleur. En effet, dans l'avant-propos du *Prévaricateur*, il est précisé que « les grandes douleurs ne sont pas verbeuses, un mot les peint, un seul geste les caractérise »². Cette esthétique de la saturation induit « un nouvel excès d'imagination » chez le spectateur (« *a new imaginative excess*³ ») qui est contraint à dépasser cet excès : ce qui produit un effet de *merveilleux*, puisqu'un objet se voit « consumé par son propre excès de réalité » (« *consumed by its own excess of reality*⁴ »). Le matérialisme sadien qui point au sein de son œuvre romanesque n'induit pas un refus de la spiritualité au sein de ses représentations théâtrales ; la scène lyrique *Tancrède* offre une scénographie où « l'espace scénique » est élargi à « celui de la nature tout entière⁵ », comme le précise Sylvie Dangeville. Celle-ci a d'ailleurs une allure mystique, puisque les indications scéniques précisent que « l'horizon n'est éclairé que du rayon de la lune et des feux de cet incendie⁶ ». Le caractère onirique de cette scène peut nous étonner par son aspect en quelque sorte irreprésentable : les décors correspondent à des lieux géographiques multiples, et à une immensité qu'il ne semble pas en mesure de vouloir ériger sur scène : « Le Soleil se lève et son premier rayon fait apercevoir le Jourdain et la Méditerranée que l'on n'avait pas encore vus et qui occupent tout le fond⁷ ». Néanmoins, cette courte pièce lyrique est destinée à la représentation : comme l'affirme Thomas Wynn, cette scène lyrique rappelle « l'importance des éléments matériels » qui composent la scénographie, celle-ci fixant les « préconditions au plaisir du spectateur⁸ ».

1 *Ibid.*, p. 204.

2 SADE, *Théâtre*, IV, p. 282.

3 WYNN Thomas, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 50.

4 *Ibid.*

5 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 306.

6 SADE, *Théâtre*, II, p. 176.

7 *Ibid.*, p. 177.

8 WYNN, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, p. 54.

B) Un théâtre conventionnel qui rejette les règles classiques ?

a) Le procédé de l'enchâssement

Sade n'est pas le premier auteur qui semble présenter un hiatus entre la production dramatique et romanesque : Diderot et Marivaux peuvent également être cités, bien que dans le cas de ces derniers, une innovation dans le domaine de l'art théâtral est à signaler (chacun de ces deux auteurs parvient « à modifier l'ordre de la représentation théâtrale¹ »). Nous tenterons de nuancer ce jugement de la critique à propos du caractère conventionnel de sa production théâtrale, en essayant de montrer que Sade éprouve le souci de moderniser les formes classiques. Plutôt que d'évoquer un caractère conventionnel à propos de l'œuvre dramatique sadienne, Annie Le Brun préfère la considérer comme une « naïveté de la théâtralité ou théâtralité de la naïveté² » ; la naïveté étant entendue au sens qu'elle acquiert à la fin du XIX^e siècle concernant une catégorie de peintres : un art spontané pratiqué par des individus autodidactes.

Le procédé sadien du théâtre dans le théâtre se révèle illustré en profondeur dans la pièce *La Ruse d'amour ou L'Union des arts*. Cette œuvre synthétise à elle seule cinq pièces de théâtres de genres et de personnages différents (chaque pièce correspondant à un acte) et présente la particularité de présenter une même histoire sous différents points de vue (celle « d'une jeune fille que, par intérêt, son père veut marier contre son gré »³). Le procédé du théâtre dans le théâtre acquiert ainsi une caractéristique épique : au sens de l'épopée, puisque la multiplication des péripéties pittoresques rappelle les modalités de ce genre ; mais également au sens brechtien, puisque cette mise à distance entre un spectacle (qui renie la vraisemblance) et le spectateur, mue par un sujet aux enjeux socio-politiques forts, peut rappeler les ambitions de cette esthétique de la distanciation.

La visée de cette multiplication de points de vue est de « décomposer la réalité en une irréalité fragmentaire qui se réorganise au gré de l'illusion théâtrale⁴ ». La formule « *le théâtre change et représente* » (qui constitue le titre de la thèse de doctorat de Sylvie Dangeville consacrée à l'œuvre dramatique de Sade, ainsi que celui d'un chapitre de *Soudain un bloc d'abîme*, Sade d'Annie Le Brun) provient d'un commentaire de l'auteur lui-même préalable à *L'Union des Arts* : « c'est pour cela qu'on voit en tête de chaque épisode : *le théâtre change et représente*, et non pas, *la toile se lève et laisse voir*⁵ ». Bien que la trame de *L'Union des Arts* soit composée de plusieurs tableaux distincts reliés par une même histoire, Sade recommande de ne pas scinder les différents actes en abaissant le

1 LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard, Folio, 2014, p. 136.

2 *Ibid.*, p. 142.

3 *Ibid.*, p. 142-143.

4 *Ibid.*, p. 143.

5 SADE, *Théâtre*, III, p. 117.

rideau : le changement doit se faire à la vue des spectateurs, puisque « ce baissement de rideau qui rompt totalement l'action serait ici horriblement déplacé¹ ». Chaque tableau se décompose ainsi, au sens propre, en perdant lentement chacun des éléments scénographiques qui le constitue, pour se métamorphoser petit à petit en le suivant, dans une sorte de réincarnation. Ce refus de la vraisemblance s'accompagne d'un paradoxal refus de l'illusion, puisque cette mise en scène ne prétend à aucun moment tromper le spectateur ; ce qui semble indiquer, pour reprendre la formule d'Annie Le Brun, suggérer « l'impossibilité même de l'artifice au milieu d'un monde de l'artifice ». Puisque le réel est un gigantesque théâtre, la théâtralité doit, quant à elle, s'émanciper de « toutes les échappatoires en trompe-l'œil² ». Bien que la vraisemblance soit proscrite de la scène, la vérité revêt un statut important dans l'esthétique dramatique sadienne. En effet, comme le remarque Chantal Thomas, Sade se distingue de Rousseau et de Diderot dans la mesure où il « fait de l'émotion représentée le germe de l'émotion vraie », et « de la théâtralité l'origine d'une vérité³ ».

La multiplication des points de vue devient un moteur de l'action. Dans une perspective libertine, le regard du spectateur porté sur la scène influence le déroulement du tableau qui est mis à l'œuvre. En effet, pour citer Pierre Frantz, « l'œil est dans la scène, se montre comme regard, comme impulsion énergétique et non plus comme organe passif de la conscience⁴ ». En tant qu'élément de plaisir sans cesse renouvelé, la théâtralité sadienne se présente « comme achèvement impossible », guidée par « une économie qui pousse le libertin à le différer et à le multiplier⁵ ».

b) *Une esthétique macabre*

La recherche d'une esthétique macabre se prouve par le fait que Sade se complaît à représenter la mort sur scène. Dans la scène lyrique *Tancredè*, « le corps de Clorinde est placé sur un lit de satin blanc⁶ », à la vue du spectateur. La dépouille du personnage acquiert un véritable rôle dramaturgique, puisque « Tancredè fait construire un tombeau » en son honneur, et ce dernier « est édifié sur la scène⁷ ». De fait, Pierre Frantz remarque que le personnage de Clorinde présente la particularité de ne pas avoir besoin d'une incarnation humaine, pour le dire ainsi, à travers une comédienne, pour venir au jour : ce personnage est « un cénotaphe troué par son absence à lui-même⁸ ». L'effacement du personnage derrière sa parole aboutit à sa disparition pure et simple ; le personnage fait ainsi figure

1 *Ibid.*, p. 116.

2 LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, p. 162.

3 THOMAS Chantal, *Sade*, Paris, Seuil, 1994, p. 212.

4 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 214.

5 *Ibid.*

6 SADE, *Théâtre*, II, p. 185.

7 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 200.

8 *Ibid.*

d'un fantôme dont la corporéité ne serait désormais qu'accessoire. Une dimension spirituelle forte émerge de la scène, puisque la présence mystique du personnage se mesure à proportion de son absence physique : le personnage étant mort, il est réduit à la passivité mais demeure néanmoins le moteur de l'action qui l'entoure :

Je ne te connais plus.

(*Montrant le corps.*)

Vois, vois mon attentat

Ce que ton dieu barbare à plaisir m'a fait faire...

Regarde où m'entraîna sa haine... ou sa colère...

(*Se jetant dans les bras de l'ermite.*)

Ô Pieux solitaire... ô vieillard révééré !

Pardonnez les élans d'un corps désespéré !

Ma douleur me confond... et dans ma frénésie,

Dans le terrible effroi dont mon âme est saisie,

Coupable envers l'amour... rebelle à l'amitié,

Je ne suis digne hélas que de votre pitié¹.

Le pathétique bafoue les lois de la bienséance, puisque nous pouvons, en plus de la mort, constater un écoulement de sang sur scène : dans *Tancredè* de nouveau, une didascalie précise que le sang de Tancredè coule sur le personnage de Clorinde inconsciente : « *Il arrache l'appareil de sa blessure et son sang coule sur le corps de Clorinde* ». L'arrêt de cette hémorragie se fait à vue du public : Rimbaud « *étanche le sang, emporte Tancredè presque évanoui sur le banc de gazon*² ».

Cette esthétique macabre ne se retrouve pas simplement dans ce drame lyrique, mais également dans une pièce aux allures farcesques, *Les Antiquaires*. Dans cette dernière, une momie est présente sur la scène, et aucun des personnages n'ose l'approcher de trop près : celle-ci constitue une allégorie de la Mort.

Selon Pierre Frantz, l'œuvre dramatique de Sade s'inscrit dans une période de « crise du dispositif spectaculaire³ ». En effet, le paradoxe est que le théâtre, sous la plume de Sade, sert de métaphore à l'ordre social qu'il entend bouleverser : par corrélation, le théâtre offre des points de ressemblance avec l'autorité étatique, dans le fait que « de l'acteur au spectateur, de la scène à la salle, le chemin n'a qu'une direction⁴ ». Le spectateur n'a pas de prise avec les acteurs jouant sur scène, et se voit réduit à la passivité, semblable au sujet d'un despote. Le procédé du théâtre dans le théâtre mis en œuvre dans *L'Union des Arts* offre ainsi une « mise en abîme de la comédie, de la tragédie et du drame » afin de dénoncer « le théâtre comme une ruse de guerre⁵ ». Le théâtre ne se situe ainsi pas

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 189-190.

2 *Ibid.*, p. 185.

3 FRANTZ, « Sade, texte et théâtralité », p. 209.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

dans le domaine de la fiction, il « est la vérité même de l'ordre social¹ » : il représente une sorte de microcosme de l'appareil despotique (composé à la fois du système judiciaire et de l'Église — dont Sade s'estime doublement victime), puisque sa finalité est l'illusion. Le théâtre entretient l'illusion pareillement à l'appareil despotique qui perpétue des valeurs morales à dépasser. Dès lors, cette conception aliénante du théâtre exige de la part du spectateur un « regard libertin » qui « ne se fixe pas sur la scène », afin de saisir « l'ensemble du dispositif spectaculaire qui vient s'y abolir² ». L'esthétique macabre prolonge ainsi la prédilection sadienne pour le rituel. Le spectateur initié, pour ainsi dire, se doit d'être capable d'interpréter les signes mis à sa disposition par le dramaturge pour y lire davantage que ce qui s'offre à sa vue.

C) Une théâtralisation du fantasme

Les genres dramatiques semblent être l'objet d'un bouleversement aux yeux de Sade. Bien que restant attaché à la division traditionnelle entre « tragédie » et « comédie » pour ses ouvrages dramatiques composés en vers, il semble désirer impulser une synthèse des deux qui s'apparenterait à un drame romantique, plutôt qu'au genre de la tragi-comédie. En effet, *Le Misanthrope par amour*, catégorisé comme « comédie », ne présente pas de scènes comiques à proprement parler, mais ne s'avère nullement une tragédie non plus, comme le remarque Pierre Frantz (« l'absence de tout élément vraiment comique (seule une scène de paysans, baragouinant leur patois, au début du cinquième acte, est censée nous faire rire)³ »). *Le Prévaricateur* offre (à l'Acte I Scène 3) quelques vers qui esquissent une sorte d'art poétique de ce mélange de cette « bizarre coexistence entre deux tonalités apparemment incompatibles⁴ » :

Eh bien ! je le voudrais, et la scène comique
Acquerrait alors bien plus de pathétique.
Dans tout ce que l'on fait, il faut du naturel
Et de la vérité c'est là l'essentiel⁵.

L'œuvre dramatique de Sade prouve, selon André Guyaux, « l'inadéquation entre la représentation théâtrale et le fantasme⁶ ». Considérant que l'esthétique sadienne (dans les romans scandaleux)

1 *Ibid.*, p. 211.

2 *Ibid.*, p. 212.

3 FRANTZ Pierre, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », dans *L'Annuaire Théâtral*, n°41, 2007, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), p. 22.

4 COUDREUSE Anne, « Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade », dans *Lire Sade (actes du premier colloque international sur Sade aux USA, Charleston, Caroline du Sud, 12-15 mars 2003)*, dir. SLIPPA Norbert, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 200.

5 SADE, *Théâtre*, IV, p. 297.

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

demeure en la retranscription de fantasmes, le théâtre rendrait impossible ce processus puisqu'il met en jeu une « perspective de représentation » ; or le fantasme est « réalisable », mais il n'est pas « toujours montrable¹ ». Thomas Wynn, dans son étude consacrée à la psychologie du théâtre sadien (*Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*) remarque qu'il existe une tension entre la scène physique et l'abstraction de l'imagination : la première mettant en jeu un public nombreux, tandis que la seconde renvoie l'individu dans sa plus entière solitude (« *The physical stage and the abstract imagination, the solitary reader and the amassed audience, the seen and the envisioned*² »). Le théâtre, par la contrainte de la publicité au sens premier du terme (l'action de rendre public), impose une contrainte à la représentation qui dépasse simplement la question de la bienséance : les romans scandaleux (bien que la cruauté puisse rendre insoutenable toute tentative de représentation) peuvent en effet échapper à la monstration par leur caractère d'abstraction. La critique remarquait que l'horreur des sévices évoqués dans les œuvres scandaleux pouvait faire classer ces derniers au rang de contes philosophiques, puisque tout degré de réalisme semble avoir été abandonné. En effet, Jean-Marie Goumelot, dans la préface des *Infortunes de la vertu*, compare les deux versions de *Justine*, et juge de la supériorité de la première version :

Démultipliés, pour servir mieux encore ses thèses et sa délectation, les épisodes perdent de leur intensité. Dans cette répétition exagérée, le lecteur voit trop vite que la fable manque de réalité, qu'elle n'est plus que l'abstraite illustration de la leçon philosophique. En s'exacerbant, le conte se fige dans l'irréel et finit par ne plus convaincre. *Justine* n'est plus alors qu'une abstraction dénuée de vie à laquelle le lecteur le plus généreux, par agacement, est prêt à souhaiter tous les malheurs³.

L'hypothèse de Thomas Wynn concernant la dissemblance entre l'œuvre dramatique et l'œuvre romanesque est que la première propose un « modèle masochiste » (« *masochistic model*⁴ »), et présenterait ainsi le versant opposé de cette inclination qui a fait passer le nom de l'auteur dans le langage courant. Tandis que l'œuvre romanesque scandaleuse s'appuierait en premier lieu sur le plaisir de la vision et la jouissance qui y est liée (« *visual pleasure* »), l'œuvre dramatique insiste quant à elle sur le plaisir du spectateur (« *spectatorial pleasure* ») qui se caractérise davantage par la passivité⁵. Dès lors, l'érotisation dépasse le cadre du texte et du jeu dans l'œuvre dramatique sadienne, puisque les contraintes spatiales liées à cet endroit [au théâtre ?] tendent à annihiler la distinction entre la salle et la scène (« *blur distinctions between salle and scene to make the spectator an active participant*⁶ »). La problématique que pose la dramaturgie sadienne à la fin du XVIII^e siècle est celle

1 *Ibid.*

2 « La scène physique et l'imagination abstraite, le lecteur solitaire et le public nombreux, le vu et l'imaginé. » Cf. WYNN, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, p. 6. (Nous traduisons.)

3 SADE, *Les Infortunes de la vertu*, préf. GOULEMOT Jean-Marie, Flammarion, Paris, 2014 (1969), p. 33.

4 WYNN, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, p. 11.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 21.

de « la tension entre le langage et la scénographie » (« *the tension between language and decoration*¹ »). Celle-ci tend à être résolue par une esthétique de la saturation que nous pouvons deviner au sein de ses pièces à thématique tragique comme *Jeanne Laisné* ou *Tancrede* : l'ambition de Sade, selon Wynn, est de « *tout montrer* » au spectateur, selon un procédé analogue que nous décelons dans la cruauté de ses romans : rien ne doit échapper au regard du spectateur, et les objets doivent s'entasser les uns sur les autres sans répit (« *nothing is hidden from the spectator's gaze [...]* *object upon object is offered to that gaze*² »).

III) Un théâtre moralisateur : le pendant ironique de l'œuvre romanesque ?

A) Une dialectique entre pathétique et ironie

a) Un théâtre faussement larmoyant

La scène théâtrale est le prolongement de la scène politique dont elle émane structurellement : la dramaturgie sadienne aurait ainsi pour « fonction essentielle » de « se représenter l'état et les lois du tableau idéologique³ » du temps qui lui a donné naissance. Annie Le Brun propose par conséquent de regarder le théâtre de Sade comme son témoignage sociologique concernant la fin du XVIII^e siècle : il a le même « intérêt ethnographique et historique » que celui accordé « aux mœurs et coutumes des pays lointains ou des époques reculées⁴ ». Nous pouvons ainsi déceler une dimension métathéâtrale dans ce qui apparaît comme le caractère conventionnel de sa production dramatique : ce dernier présente alors un aspect réflexif ; les stéréotypes que nous pensions déceler correspondent à une manière, pour l'auteur, d'appréhender l'esprit de son temps. Étranger à son époque, Sade la peint ainsi d'un regard extérieur, tel un explorateur, et c'est « cet exotisme qui lui permet d'échapper à la supercherie réaliste⁵ ».

La prépondérance du pathétique dans le théâtre sadien, qui a pu permettre de le caractériser comme larmoyant, devient problématique si nous la mettons en parallèle du recours à l'ironie au sein de cette même œuvre. Comme le remarque Anne Coudreuse dans son article « Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade », nous pouvons nous interroger sur le statut de ce registre : est-ce qu'il correspond à « une forme esthétique des fortunes de la vertu ou de la morale » ou bien s'agit-il plutôt du « masque d'un système axiologique plus complexe⁶ » qui se situe ainsi dans le prolongement de

1 *Ibid.*, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 47.

3 LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 162.

4 *Ibid.*, p. 163.

5 LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 163.

6 COUDREUSE, « Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade », p. 181.

l'usage de l'ironie ? En outre, la place du pathétique s'avère également complexe dans l'œuvre romanesque de Sade puisqu'il « fait l'objet d'une fascination indéniable, mais en même temps il est tourné en dérision¹ ». En effet, l'usage du pathos dans les romans scandaleux tels que *Justine* s'avère paradoxale dans la mesure où le lecteur est à la fois le témoin voyeuriste des souffrances endurées par la victime, mais également le destinataire des invitations au pathos : dès lors, « l'adresse esthétique et l'adresse idéologique du pathos se confondent, le lecteur jouit du pathos et adhère implicitement à l'idéologie du libertin² ». L'initiation au libertinage se passe d'ailleurs par une négation de la sensibilité, et donc du pathétique, à la manière des stoïciens : dans *La Nouvelle Justine*, l'instituteur Bressac explique à l'héroïne la nécessité d'atteindre cette ataraxie immorale :

Parvenue bientôt, comme nous, à la perfection du stoïcisme, ce sera dans cette apathie que tu sentiras naître une foule de nouveaux plaisirs, bien autrement délicieux que ceux dont tu crois trouver la source dans ta funeste sensibilité³.

L'exacerbation de la jouissance sensible passe par une paradoxale négation de la sensibilité. Dans le cadre du théâtre, cette négation de la sensibilité impliquerait une remise en cause de la *catharsis*, puisque tout sentiment de terreur et de pitié se verrait proscrit. Comme le souligne Norbert Sclippa dans son article « Fiction et théâtralité dans l'œuvre de Sade », « la théâtralité de la fiction sadienne » nécessite une « négation du pathétique et de la sensibilité, laquelle suppose aussi un dépassement de toutes les formes de représentation possibles⁴ ». Par-delà les affects sensibles qui appellent la morale à travers le prisme de la compassion, la théâtralité sadienne tend ainsi à nier toute possibilité de représentation, et à déplacer le lieu de la scène dans l'intériorité du spectateur lui-même qui devient, par la même occasion, un acteur : « il s'agit d'abord d'abandonner entièrement le théâtre, de manière à mieux l'intérioriser, n'y ayant plus alors aucune différence entre acteur et spectateur, les deux *devenant la même personne*⁵ ». Nous formulons l'hypothèse que cette gémellité entre acteur et spectateur est représentée métaphoriquement dans la pièce des *Jumelles* en les personnes de Julie et d'Adélaïde ; une didascalie étrange par sa longueur semble, en effet, moins préciser des indications de jeu que proposer une énigme au lecteur :

Piqué [le personnage de Damis] d'autant plus qu'il ne soupçonne pas le changement, qu'il la nomme Julie parce qu'elle le veut ainsi, mais qu'il n'en est pas moins persuadé de parler toujours à Adélaïde,

1 *Ibid.*, p. 182.

2 *Ibid.*

3 SADE, *La Nouvelle Justine*, dans *Œuvres complètes* du marquis de Sade, éd. PAUVERT Jean-Jacques et LE BRUN Annie, Tome VII, Paris, Pauvert, 1987, p. 162.

4 SCLIPPA Norbert, « Fiction et théâtralité dans l'œuvre de Sade », §12, dans *Sade en jeu* (dir. Jean-Christophe Abramovici, Florence Lotterie, Eric Marty), Fabula / Les colloques, 2015. Consulté en ligne le 24 février 2024 : <http://www.fabula.org/colloques/document5889.php>

5 *Ibid.*, §13.

*qu'il voudrait contraindre à se déclarer : ainsi le seul moment où il ne se trompe pas, est celui où on le trompe le mieux et tant qu'il se trompait on ne le trompait pas*¹.

En valorisant la mystification comme faisant partie intégrante de son esthétique (notamment à travers la sentence « *le seul moment où il ne se trompe pas, est celui où on le trompe le mieux* »), le théâtre devient ainsi un lieu fantasmatique au sens propre, et « cette théâtralité », qui en découle « vise à l'unique dans l'exigence de représenter l'enracinement passionnel de *chaque* fantasme² », pour reprendre les mots de Norbert Sclippa. Cela confère ainsi à la pensée libertine qui meut cette théâtralité une dimension mystique, dans la mesure où la dimension corporelle tend à s'effacer devant son évocation éthérée : c'est une « pensée irreprésentable, par la raison même qu'elle est incarnée »³. L'œuvre dramatique sadienne est moins un affadissement du pendant romanesque, que sa version éthérée et intériorisée : « la scène sadienne se referme entièrement sur l'esprit, par où elle peut embrasser, dans ses moindres particularismes, toutes les variétés de l'objet⁴ ».

b) Le stéréotype au service de l'ironie

Le pathétique fait l'objet d'une codification précise dans l'esthétique du XVIII^e siècle ; mettant en jeu le corps, il se représente sur scène par un faisceau de signes qui laisse entrevoir une « sémiologie du corps pathétique », pour reprendre une formule employée par Anne Coudreuse dans son ouvrage *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*⁵. Les représentations du pathos à la scène reposent sur une « laïcisation du sacré » : ce geste religieux devient profane étant donné qu'il devient l'expression d'une souffrance morale incontrôlable⁶. Cette expression est nouvelle en cette fin du XVIII^e siècle, étant donné que jusqu'alors la souffrance se caractérise par le « haut du corps » (« Son expression se concentrait sur le haut du corps ; le visage, et le buste qui contient le cœur, tenaient lieu du corps, par métonymie⁷ »). Ce ressort du pathétique se trouve accentué par la présence de nombreuses didascalies au sein des drames sadiens. En effet, la pièce *Fanni* insiste sur le dérèglement du corps subi par l'héroïne, avec des didascalies qui semblent adopter une phraséologie naturaliste avant l'heure : « *elle rit, tous les muscles de son visage sont dans une étonnante contraction, ses larmes coulent* » ; « *le mouvement qu'elle fait ici doit être le même tressaillement qui lui échapperait* ».

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 346.

2 SCLIPPA Norbert, « Fiction et théâtralité dans l'œuvre de Sade », §15.

3 *Ibid.*, §16.

4 *Ibid.*

5 COUDREUSE Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 196.

6 *Ibid.*, p. 222.

7 *Ibid.*, p. 216.

à la commotion violente d'une douleur physique¹ ». Ce dérèglement des sens conduit même à l'impossibilité de la parole puisqu'une didascalie indique l'état convulsionnaire de la victime (« *Tout le reste est coupé par des convulsions*² »). Le dernier acte offre de nombreux exemples de génuflexions qui supposent suggérer l'acmé de cette pièce. Cette génuflexion est une incitation au pathétique pour les autres personnages également ; ainsi, Sarah, sœur cadette de Fanni, « *se jetant aux pieds de James* », implore de ce personnage insensible un regain de compassion : « Vous êtes sensible, vous ne voudrez pas nous perdre³ ».

Le ressort du pathétique tend à se rapprocher à celui de l'ironie à travers le procédé de « la reconnaissance qui met en jeu des rapports familiaux⁴ ». Comme le souligne Anne Coudreuse, cette reconnaissance familiale « rejoint un des principaux fantasmes sadiens, et rappelle la reconnaissance entre Justine et Juliette dans l'univers romanesque⁵ ». Toutefois, dans l'œuvre théâtrale, cette reconnaissance de liens familiaux (ou leur absence) intervient contre toute vraisemblance au dénouement de nombreuses pièces : parmi lesquelles se trouvent *L'Égarement de l'infortune*, *Euphémie de Melun*, *Fanni*, *Le Misanthrope par amour*, *Henriette et Saint-Clair* ou encore *Le Prévaricateur*.

En effet, dans *L'Égarement de l'infortune*, Derval retrouve son père (Merville) à la scène finale : « Je me séparais il y a cinq ans d'un père que j'adorais... [...] O mon père, qui l'eût dit que je vous retrouverais dans cette scène d'horreur ?⁶ ». De même, dans *Euphémie de Melun*, la reconnaissance opère de nouveau, mais est mentionnée cette fois par une didascalie finale : « *En ce moment Melun, à la tête des officiers de l'escadre, débarque sur la plage, vient au-devant de sa famille et la reconnaissance se fait*⁷ ». Fanni présente une reconnaissance tragique, puisque l'héroïne principale ne revoit son père qu'au moment d'expirer : « O mon père. (*Elle présente sa sœur au Lord.*) Voilà le seul enfant qui vous reste, ne le sacrifiez pas à des préjugés qui ploient sous vos yeux votre malheureuse Fanni au cercueil⁸ ». Saint-Clair s'exclame, « *toujours hors de lui* », au dénouement de *Henriette et Saint-Clair* : « Ah ! je le savais, je le savais que vous n'étiez pas ma sœur. Oh nature, tes inspirations sont gravées dans le cœur de tes enfants, elles ne les tromperont jamais !⁹ ». Dans *Le Prévaricateur*, le mot « père » est présent deux fois à la rime, contre l'usage :

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 252-253

2 *Ibid.*, p. 268

3 *Ibid.*, p. 265

4 COUDREUSE, « Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade », p. 197.

5 *Ibid.*

6 SADE, *Théâtre*, II, p. 336.

7 *Ibid.*, III, p. 182.

8 *Ibid.*, II, p. 269.

9 *Ibid.*, IV, p. 245.

Mais il faut des délais à cet hymen mon père
Puis-je former des nœuds sur les chaînes d'un père !¹

Nous pouvons ainsi nous interroger sur le statut à accorder à ce procédé qui a des allures de stéréotypie : cela « pose la question de la parodie et du second degré² » selon Anne Coudreuse. En assumant un triomphe lénifiant de la bonne morale sous des aspects de coups de théâtre invraisemblables, il semblerait que Sade s'attache à prouver le caractère illégitime de cette même morale, surgissant de nulle part pour entraver une action en cours de réalisation. Ce *Deus ex machina* produit comme effet une sorte de grotesque involontaire : le triomphe des bonnes mœurs, loin de susciter de l'émotion, tend davantage à provoquer l'hilarité ; la morale se trouve ainsi tournée en ridicule. Cependant, une telle interprétation peut être faussée par un anachronisme : le prisme d'une lecture contemporaine peut tendre à minimiser l'emprise de la morale sur le théâtre de la fin du XVIII^e siècle (« peut-être voyons-nous aujourd'hui de la parodie et du second degré là où le texte dramatique collait à l'époque³ »). Les multiples niveaux de lecture que nous pouvons déceler semblent liés à notre connaissance du corpus scandaleux de l'auteur dramatique, et cette dernière peut tendre à biaiser notre lecture en un « effet de feuilleté du sens et de polyphonie ironique⁴ ». Le jugement de théâtre conventionnel frappant l'œuvre dramatique sadienne peut néanmoins se nuancer au regard de cette hypothèse : plutôt qu'une imitation servile des genres à la mode à son époque, cette stéréotypie peut davantage indiquer une mise à distance critique à l'égard de son corpus contemporain.

c) La figure du cynique

Les rapprochements entre l'œuvre dramatique et l'œuvre romanesque sont permis par le cynisme de certains personnages libertins mis en scène. Le goût pour la souffrance féminine se trouve ainsi développé en certaines tirades qui font preuve d'une intertextualité avec le versant romanesque. Oxtiern affirme ainsi à Casimir : « tu n'as pas d'idée mon ami, de l'effet des pleurs d'une fille sur toutes ces âmes faibles et pusillanimes⁵ » ; et Derbac, confident du héros éponyme, ajoute par ailleurs : « Elles sont délicieuses, les femmes, quand les larmes viennent ajouter à leurs attraits, tout le désordre de la douleur⁶ ». L'insensibilité des libertins fait l'objet d'une maxime dans *L'Égarement de l'Infortune* : « Tu ne connais pas l'âme des traîtres ; tes pleurs sont une jouissance pour eux⁷ ». Le

1 *Ibid.*, p. 376.

2 COUDREUSE, « Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade », p. 197.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 SADE, *Théâtre*, II, p. 49.

6 *Ibid.*, p. 44.

7 *Ibid.*, p. 329.

pathos se trouve ainsi tiraillé dans certaines pièces de Sade mettant en jeu des thématiques libertines : la négation de cette inclination compassionnelle se trouve compensée par des éloges de la vertu dont la feintise semble attestée par le caractère invraisemblable de leur venue. Par exemple, la vertu fait l'objet de railleries de la part du Chevalier dans *L'Égarement de l'infortune*, et notamment dans la scène 7 de l'Acte I :

Toujours de la vertu ! De grands mots ! D'honneur, vous êtes intraitable ; daignez-vous consentir enfin à partager la fortune brillante que je vous offre, en échange de votre cœur... Oui, je ne veux que lui... lui seul peut me rendre heureux ; abandonnez ce réduit obscur... Jamais Vénus ne fut si mal logée¹.

Face au refus de Cécile, le libertin se dévoile en conclusion de cette même scène, en faisant démonstration de sa richesse et du pouvoir qui en découle :

Adieu belle reine ; ah ça je t'en conjure, fais ma paix avec ta maîtresse : Quelle pruderie déplacée ! (*À part faisant sauter une bourse d'or dans sa main.*) Oh ! Tôt ou tard elle se prendra dans ce filet-là ; c'est le tombeau de toutes les vertus².

La scène dernière de cette pièce se conclut néanmoins par une tirade sentencieuse du père du Chevalier à son égard, où l'ironie de l'auteur semble poindre en filigrane :

Vous, Chevalier, qu'une conduite à jamais sans reproche répare aux yeux de votre frère et de votre respectable sœur tout ce que vous avez fait d'affreux. Mes enfants, (*les prenant tous deux par la main*) vous le voyez, ce n'est jamais impunément que l'on quitte la route des devoirs, elle seule conduit au vrai bonheur, et qu'est celui qu'on achète aux dépens du cri de la conscience. (*Vivement.*) Ô vertu, sentiment si chéri de mon âme... Oui... le cœur de l'homme est ton sanctuaire puisqu'il ne peut t'en bannir sans remords³.

De même, cette feintise peut également être justifiée par des didascalies : dans une certaine perspective manichéenne, les personnages libertins semblent incapables de rédemption et d'élan vertueux, puisque lorsque Oxtiern se jette aux genoux d'Ernestine, une didascalie précise : « *mais toujours faux*⁴ ». Cette hypocrisie se voit également signalée par de nombreuses indications scéniques dans *Le Capricieux*, où les masques successifs des personnages sont mentionnés : « *ironiquement*⁵ », « *avec une sensibilité feinte*⁶ », « *feignant l'attendrissement*⁷ », « *elle [Florange] fait semblant de cacher quelques larmes*⁸ ». Cette ironie est, en outre, fermement appuyée dans une didascalie de *L'homme dangereux* puisque un monologue est entrecoupé dans l'indication précisant : « *très artificieusement*⁹ ».

1 *Ibid.*, p. 302.

2 *Ibid.*, p. 303-304.

3 *Ibid.*, p. 339.

4 *Ibid.*, p. 56.

5 *Ibid.*, III, p. 354.

6 *Ibid.*, p. 374.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 225.

B) L'usage du tableau vivant

a) Une érotisation de l'immobilité

Suivant les innovations de l'esthétique théâtrale de Diderot, le théâtre de Sade recourt fréquemment à l'usage du tableau, celui-ci « prend en charge ainsi la fonction cathartique du théâtre » puisque « l'immobilité du tableau théâtralise¹ ». Une jonction peut ainsi s'opérer entre le versant romanesque et celui dramatique dans son œuvre : le tableau vivant se retrouve, en effet, tant dans l'œuvre scandaleuse que dans son théâtre aux allures conventionnelles. Le tableau a, dans ces deux cas, une fonction de mise à distance fantasmatique : il « permet au personnage de reculer pour voir, de contempler la scène de son fantasme² ». De même, son usage permet une forme de réification du fantasme : par cette mise à distance, il s'incarne sous une forme d'allégorie, et devient sensible, visible, tant aux yeux du spectateur qu'au sujet lui-même de l'action (« Le tableau permet d'inscrire le fantasme sur la scène³ »). Le tableau insuffle la vie, pour ainsi dire, au fantasme, puisqu'il lui fait revêtir les habits de chair qui lui manquaient jusqu'alors. L'ouverture de la comédie-féerie *Azélis ou la Coquette punie* offre par exemple un tableau vivant à teneur érotique, richement détaillé, qui étaye notre propos :

Le théâtre représente une île délicieuse, ombragée de palmiers et de cocotiers, d'orangers, de citronniers et d'une multitude d'arbustes couverts de fleurs. La mer brise sur le continent et semble se réunir à l'horizon dans le lointain ; un peu sur la droite, dans le fond, est un palais d'architecture corinthienne dont les colonnes sont de diamants. C'est l'instant du coucher de soleil, les derniers rayons dardant à plomb sur l'édifice le rendent éblouissant à la vue — on voit une foule de jeunes filles différemment occupées dans toutes les parties de l'île, les unes cueillant des fleurs, d'autres des fruits, celles-ci en mangent à l'arbre même sur lequel elles sont montées ; celles-là sont assises au pied de quelques autres arbres ; toutes en un mot composent des groupes aussi variés qu'agréablement dessinés. Euphrosie, Roséide et Zéphyrine, chacune à des arbustes différents et plus sur le devant de la scène, forment des guirlandes de fleurs, Azélis un peu plus avant qu'elles, assise au pied d'un palmier, s'occupe à lire avec attention. Le tableau reste ainsi pendant que la fin de l'ouverture exprime le coucher du soleil et le chant des oiseaux en cet instant de repos momentanée⁴.

Le fantasme (« une île délicieuse ») ne devient pas une réalité en s'incarnant sur scène : c'est la réalité qui se voit élevée au rang du fantasme dans une sorte d'hallucination jouissive à laquelle doit aspirer la mise en scène sadienne (étant donné qu'« il ne s'agit pas plus chez Sade qu'au théâtre de faire descendre le fantasme dans le pays de la réalité mais de promouvoir celle-ci en la soumettant complètement à l'empire du fantasme⁵ »). De fait, cette esthétique revêt un caractère mystique,

1 FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 181.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 182.

4 SADE, *Théâtre*, III, p. 255-256.

5 FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, p. 182.

puisque le fantasme, dans son immatérialité, met en jeu des inclinations insondables de l'esprit : le tableau en s'incarnant sur scène en tant que fantasme brise le « quatrième mur », celui-ci ne se trouvant pas devant les yeux du spectateur mais dans son intériorité même (« le quatrième mur comme une séparation intérieure¹ »).

En effet, Thomas Wynn rappelle que l'esthétique du tableau permet d'opérer une jonction entre les deux pans de l'œuvre de Sade en raison de leur caractère érotique. Le tableau dramatique sadien est caractérisé par « l'immédiateté », « un réalisme fantastique », et « l'exposition provocatrice d'un moment privé et intime » (« *immediacy, realism within fantasy and a provocative display of a private and intimate moment*² »). Le tableau permet également de mettre en lumière des relations de dissymétrie entre les personnages afin de les accentuer encore davantage. L'esthétique masochiste de la dramaturgie sadienne, telle que Wynn la conçoit, se retrouve ainsi dans ses nombreuses scènes où les victimes éplorées se jettent aux genoux des figures dominatrices, telle Fanni dans l'Acte I scène 5 de la pièce éponyme, « *s'inclinant presque jusqu'à terre et embrassant les genoux du Lord*³ », comme le précise une didascalie. Il en va de même dans la scène 2 de l'Acte II, où les transports désespérés font l'objet d'une figuration afin de les rendre visuels (le tableau rejoint ainsi la pantomime) : « *abandonnée à l'excès du désespoir et tombant en larmes sur la chaise qui est près de la table* », puis il est précisé qu'« *elle se lève au bout d'un temps*⁴ ». De même, la destruction d'autrui qui prévaut dans l'œuvre romanesque s'efface devant l'autodestruction dans les drames sadiens, une forme de sadisme sur soi-même. Nous trouvons ainsi dans la pièce précédente (*Fanni*) une forme de chantage au suicide, où le tableau vivant sert de menace incarnée, pour le dire ainsi, contre la mort volontaire en approche (Acte II scène 3) : « je te renvoie ton image... conserve la mienne au fond de ton cœur telle qu'elle va être dans deux jours défigurée par les horreurs de la mort violente que je vais me donner pour toi⁵ ».

b) Une violence éthérée

La crudité des scènes explicites que l'on trouve dans les romans laisse la place à une violence verbale suggérée. Le champ lexical du sang et de la morbidité domine de nombreuses tirades. Dans *Fanni*, Wilson déclare à l'héroïne malheureuse de façon impitoyable : « Déchire plutôt de tes mains le cœur dont tu ne sortiras jamais ; toutes les gouttes de sang qui l'animent ne sont enflammées que

1 *Ibid.*

2 WYNN, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, p. 93.

3 SADE, *Théâtre*, II, p. 236.

4 *Ibid.*, p. 252.

5 *Ibid.*, p. 255.

de ton amour, elles couleraient sous tes mains barbares que cet amour subsisterait encore¹ ». Des termes plus tendancieux se retrouvent dans *L'Égarement de l'Infortune* lorsque Derval affirme à l'Acte II scène 5 : « Fais-le couler toi-même, goutte à goutte, ce sang que tu me reproches, que ton fils suce avec lui l'ardeur dont il est embrasé pour toi² ». Nous pourrions émettre l'hypothèse que cette cruauté langagière soit contemporaine des créations romanesques, datant de l'emprisonnement de Sade. Néanmoins, dans *Le Mariage du Siècle* (œuvre fragmentaire à la datation douteuse, mais dont la thématique semble propre aux premières tentatives liées au théâtre de société), nous voyons également un violent tableau qui montre le héros seul sur scène, où se trouvent le cadavre d'une héroïne et le corps agonisant de sa femme (« *Le comte est seul sur la scène entre le cadavre de Destournelle et sa femme expirante*³ »). Le caractère inachevé de cette œuvre fait l'objet d'une hypothèse par Thomas Wynn, qui y voit l'impossibilité de représenter ce « carnage » obligé de demeurer dans un état « virtuel⁴ ».

L'exposition de la violence dans les tableaux dramatiques a une fonction interromptrice : la scène se fige, en quelque sorte, et le tourment connaît une cessation soudaine et temporaire ; dans les œuvres libertines, elle entraîne au contraire une surenchère (« *if in Sade's drames the sight of suffering halts new violence, it provokes new aggression in his obscene novels*⁵ »). Wynn y voit ainsi un renversement de l'esthétique *sadique* de Sade : cette interruption de la violence au moment où elle atteint son apogée traduit une complaisance masochiste pour elle, selon l'auteur (« *The tableau that halts action to suspend carnage is alien to sadism, whereas it is an essential aspect of masochism*⁶ »). En effet, selon Theodor Reik dans *Le Masochisme*, le plaisir pervers du masochisme ne réside pas dans la douleur mais plutôt dans l'anticipation de la douleur elle-même⁷. Les personnages sadiens spectacularisent moins leur douleur intime que celle qu'ils projettent de subir.

En outre, Chantal Thomas remarque que la dramaturgie sadienne présente des effets de collage, voire de superposition : « reprenant des intrigues traditionnelles », Sade « leur greffe des thèmes obsédants », autrement dit « la violence et l'oppression des pères », ou bien « un goût manifeste pour les amants qui tuent par erreur leur bien-aimée⁸ ». Les grands moyens techniques employés pour la scénographie ont pour finalité de souligner l'effacement de l'être humain au sein d'une Nature qui le dévore tout entier. De même que l'être humain se révèle dans son existence entièrement soumis au

1 *Ibid.*, p. 264.

2 *Ibid.*, p. 316.

3 *Ibid.*, I, p. 92.

4 WYNN, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, p. 102.

5 *Ibid.*, p. 103.

6 *Ibid.*

7 Cité par WYNN, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, p. 104.

8 THOMAS, *Sade*, p. 218.

déterminisme qui meut la Nature, de même la scène théâtrale sadienne se propose de refléter cette domination ontologique, en y faisant jouer des personnages qui n'ont aucune épaisseur, et qui se révèle noyé par le décor qui l'environne. Nous assistons, en effet, à une « dé-psychologisation du personnage qui n'occupe par rapport à un ensemble d'éléments lumineux, musicaux, spatiaux pensés sur une échelle grandiose qu'une place secondaire¹ ». La scénographie sadienne se révèle ainsi le personnage principal des œuvres dramatiques : elle y exerce un rôle à part entière. Elle représente de manière allégorique le déterminisme qui est l'allié du libertin dans les œuvres romanesques : en effet, le libertin justifie sa cruauté par le fait que sa nature propre l'y conduit sans qu'il ne puisse s'en détourner ; et le cours des événements semble toujours le conforter puisqu'il ne s'oppose jamais à ses impulsions.

C) Une tonalité préromantique

a) Une prépondérance de la sensibilité

Comme le souligne Marie-France Silver, le « côté moralisateur du théâtre sadien² » qui semble causer son oubli et son effacement de l'histoire littéraire, ne se situe pas à rebours de son époque. Cette mode était déjà ancienne (« plus de trente ans ») au moment révolutionnaire où Sade entreprend de faire jouer son théâtre. Cette tendance moralisatrice du théâtre est renforcée par l'épisode révolutionnaire : « les traits sublimes de l'héroïsme et de la vertu³ » doivent émaner des créations artistiques, déclare en effet le peintre David à la Convention en 1793. L'art semble ainsi revêtir un aspect utilitaire : pour être authentique, il doit incarner une fonction sociale, qui est en l'occurrence d'élever l'esprit du citoyen au rang du courage.

Dès lors, l'échec du théâtre sadien pendant la Révolution peut nous paraître étonnant, comme le remarque l'autrice, dans la mesure où il se révèle (dans ses thématiques et son idéologie) une profonde propagande, pour le dire ainsi, de la Révolution : « attaques contre l'Ancien Régime ; contre la cour ; contre la corruption de la noblesse ; contre l'arbitraire de la Justice ; éloge du peuple ; identification du plébéien à la vertu⁴ ». Nous avons nuancé l'échec supposé absolu de ce théâtre, en remarquant que Sade parvient à côtoyer les troupes théâtrales parisiennes les plus célèbres et à susciter

1 *Ibid.*

2 SILVER Marie-France, « L'étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », dans *Man and Nature/L'Homme et la nature*, GRAHAM Kenneth W. & JOHNSON Neal (éd.), Edmonton, Academic Printing & Publishing, 1987 (XIV, 267), p. 213.

3 *Ibid.*, p. 213.

4 *Ibid.*, p. 214-215.

leur intérêt. Un premier passage tiré d'*Oxtiern* consiste en une critique de la corruption de la cour par Ernestine, l'héroïne, faisant écho aux préoccupations antiaristocratiques du temps :

Je n'irai point chercher près d'une cour corrompue, une protection qui me serait refusée ; tu ne sais pas à quel point le crédit et la richesse dégradent l'âme des hommes qui habitent ce séjour d'horreur ? les monstres ! je serais peut-être un aliment de plus à leurs affreux désirs¹ !

Le théâtre sadien préfigure le romantisme avec son goût pour « une certaine forme de sensibilité » qui accorde une part belle aux « cachots perdus au fond de châteaux irlandais » dans *l'Égarement de l'infortune*, aux « forêts séculaires » et aux « suicides » dans *Henriette et Saint-Clair*, ou encore à des sortes de fantômes ou autres « revenants » dans *La Tour Enchantée*². Le caractère affadi de l'œuvre dramatique vis-à-vis de l'œuvre romanesque semble ainsi appuyé par une inclination pour les atmosphères sombres. Le point commun indépendant du mode d'expression serait « le tragique de la passion³ ». Bien que nous trouvions peu de « violence physique sur la scène », elle se révèle intériorisée : le sadisme en apparence absent se trouverait dans « la torture des âmes rongées par la passion » que « le tabou de l'inceste⁴ » n'épargne pas dans deux pièces (*Le Misanthrope par amour* et *Henriette et Saint-Clair*). L'hiatus serait ainsi comblé par le caractère éthéré de la cruauté évoquée au sein de ces pièces.

Plutôt que la jouissance qui caractérise la finalité poursuivie sans relâche par les libertins des romans sadiens, les héros des œuvres dramatiques, au contraire, « cherchent dans leur passion la justification de leur existence⁵ » ; la passion apparaît ainsi comme une sorte de salut. L'anarchie du désir insatiable dans les œuvres romanesques trouve en la passion une sorte d'ordre, une « cohérence que le monde ne leur offre pas⁶ ». Une intertextualité se retrouve dans les œuvres à thématique amoureuse ; Henriette, dans l'Acte I scène 4 de *Henriette et Saint-Clair*, s'exclame : « Mon amour est le plus pur encens que je crois offrir à la vertu⁷ ». L'équivocité du mot *vertu* est intéressante : s'agit-il du même mot qui compose le sous-titre de *Justine* ? Ou bien devons-nous l'entendre au sens rousseauiste comme apprécié par la pensée révolutionnaire ?

L'œuvre dramatique radicalise, paradoxalement, « le primat de la sensibilité » que l'on retrouve déjà défendu chez des personnages libertins dans les romans. En effet, le Chevalier, dans *La Philosophie dans le boudoir*, affirme : « n'abandonnons pas les vertus que la sensibilité nous

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 37.

2 SILVER, « L'étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 215.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 216

inspire¹ ». L'hiatus entre l'œuvre dramatique et l'œuvre romanesque peut être résolu, selon Marie-France Silver, en considérant que les deux proposent une relation de « symbiose » entre « le cœur de l'homme » et « la nature² ».

b) *Un théâtre de dissimulation*

Le théâtre sadien reposant moins sur l'intrigue que sur la multiplicité des points de vue, les caractères des personnages se trouvent être l'objet de développements psychologiques de la part du dramaturge, qui expose en guise de préambule les exigences attendues pour un jeu théâtral adéquat. Dans le cas de Desfrancs, personnage principal du *Misanthrope par amour*, Sade indique que son rôle est « d'une difficulté qu'il n'a pas toujours été possible d'aplanir par des notes³ ». En insistant sur le caractère nerveux du personnage, tiraillé entre son amour et le refus de transgresser l'interdit de l'inceste, Sade rappelle à l'acteur jouant le personnage la nécessité d'interpréter « ces impressions violentes » qui « se manifestent souvent malgré lui⁴ ». Toutefois, une mise en garde prudente rappelle les exigences de la bienséance : « si l'on ne les voit pas, il n'a pas entendu son rôle ; s'il le montre trop, la pièce est contre les mœurs⁵ ». Ce respect paradoxal de la bienséance dès la présentation du personnage laisse poindre une certaine ironie de la part de l'auteur : nous pouvons inférer que le caractère exalté de Desfrancs devrait faire abstraction des contraintes de la bienséance pour pouvoir s'exposer avec le plus de réalité possible au spectateur. À défaut, l'acteur se doit de respecter un juste milieu, « ce milieu difficile » entre « un sentiment sombre et terrible » et une image d' « homme sage et vertueux⁶ ». La caractérisation de la pièce comme étant une *comédie* pose d'autant plus question, au vu de la psychologie du personnage principal : Sade revendique cette gageure, en promettant que l'acteur jouant Desfrancs s'avérera capable de réussir le « rôle le moins aisé qu'il y ait dans le haut comique⁷ ». Dans le sillon des innovations de Diderot, Sade semble vouloir proposer une synthèse entre l'héritage néo-classique et les inspirations nouvelles : les personnages mis en scène rappellent davantage le répertoire du drame bourgeois, mais la forme versifiée et lyrique privilégiée à la prose est une continuation de l'art voltairien.

1 SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, Tome II, Londres, 1795, p. 163.

2 SILVER, « L'Étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », p. 216

3 SADE, *Théâtre*, IV, « Avertissement », p. 22.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*

Comme le souligne Pierre Frantz, la dramaturgie sadienne exige un important jeu d'acteur qui « doit faire le calcul exact de ce qu'il doit montrer et de ce qu'il doit dissimuler¹ ». Le comédien jouant le rôle de Desfrancs doit se confondre avec son personnage pour décider, selon ses propres conceptions morales, quels sont les éléments de la personnalité qui peuvent faire l'objet d'une interprétation scénique.

L'hiatus entre l'œuvre romanesque et dramatique semble se résorber dans cette injonction faite à l'acteur de se confondre avec le libertin qu'il incarne. Le comédien doit devenir lui-même un libertin s'il souhaite le jouer sur scène avec adéquation (« L'acteur doit avoir cette conduite pleine d'art qui fait de lui un libertin² »). Pierre Frantz rappelle la parenté entre cette conception du comédien et celle de Diderot, « l'auteur du *Paradoxe*³ ». Toutefois, dans le cadre sadien, c'est le fantasme qui doit guider le jeu du comédien : ce dernier a pour tâche « de dissimuler et de laisser deviner ce qu'il éprouve⁴ ».

1 FRANTZ Pierre, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », p. 23.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Partie 5 — Étude de trois pièces exemplaires

I) *Le Comte Oxtiern, ou les Dangers du Libertinage* : seule pièce publiée du vivant de Sade

A) Un drame bourgeois mélodramatique ?

a) Une prédominance du monologue

La pièce *Oxtiern* semble appartenir au genre du « mélodrame »¹, comme le souligne Sylvie Dangeville en se rapportant à un article de Jean-Jacques Roubine (« *Oxtiern, mélodrame et palimpseste* »). En effet, la pièce se caractérise dès sa distribution de personnages par une forme de manichéisme : nous trouvons d'un côté le vice représenté par « Oxtiern, le libertin et le traître » et « Derbac, l'ami et le confident du comte » ; et de l'autre, la vertu incarnée tour à tour par « Ernestine, la victime éplorée et courageuse », « le colonel Falkenheim, le père noble », et « Herman, l'amant vertueux »². Toutefois, cette pièce se réclame davantage du drame bourgeois, duquel il se réclame par la brièveté des « répliques des différents personnages »³. Néanmoins, ce point est sujet à une controverse entre Dangeville et Roubine, puisque ce dernier considère que Sade « recourt de façon répétée aux monologues délibératifs », et « estime à dix » le nombre de ces derniers⁴. Il convient de constater, en effet, que sur les neuf personnages qui composent la pièce, sept d'entre eux tiendront un monologue : nous pouvons dénombrer celui de Casimir (Acte I scène 3), de Fabrice (Acte I scène 7), d'Oxtiern (Acte II scène 4), d'Ernestine (Acte II scène 8 et 10), d'Amélie (Acte II scène 12), du Colonel (Acte II scène 14, puis Acte III scène 5), et de Derbac (Acte III scène 4). Le statut à accorder à ces divers monologues est problématique : Roubine considère qu'il s'agit là de « chevilles »⁵ qui attestent, en quelque sorte, de l'inaptitude de Sade pour le genre dramatique ; tandis que Dangeville juge, au contraire, que ces divers monologues remplissent « de nombreuses fonctions dans la pièce » et ont notamment un rôle didactique pour expliciter des « positions philosophiques en matière de libertinage »⁶. Par exemple, le monologue de Casimir (Acte I scène 3) identifie le libertinage comme appartenant à la classe aristocratique, et la vertu au tiers-état :

1 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 446.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 ROUBINE Jean-Jacques, « *Oxtiern, mélodrame et palimpseste* », dans *Revue d'Histoire du théâtre*, n°22, 1970, p. 274.

6 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 446.

L'honnête homme ! Voilà pourtant où se trouve la vertu... Dans un être obscur... sans éducation ; pendant que ceux qui sont nés au milieu de ce que la fortune a de plus brillant, n'offrent souvent à côté de cela, que de la corruption ou des vices...¹

Ces monologues assument ainsi un rôle de distanciation en quelque sorte : l'exposition des péripéties ne suffisant pas à révéler tous les « dangers » liés à la pratique du libertinage, ces monologues permettent au spectateur de saisir les enjeux didactiques sous-jacents à l'intrigue². De même, le monologue constitue un moyen de détourner les contraintes de la bienséance en révélant verbalement au public ce qui ne peut lui être montré. Les monologues de cette pièce se confondent avec des sortes de tableau vivant. Ainsi, nous pouvons citer l'exemple d'Ernestine, lorsqu'elle évoque de façon allusive (Acte I scène 5) le viol dont elle fut victime, en y exposant les conséquences psychologiques :

Sais-tu qui s'est offert à mes yeux à la place du protecteur que j'attendais ? Oxtiern, le féroce Oxtiern, le poignard à la main, voulant mon déshonneur ou ma mort, et ne me laissant pas même la maîtresse du choix... Si je l'avais été, Amélie, je ne balançais pas ; le plus effrayant des supplices eut été plus doux pour moi, que les flétrissures que me préparait cet homme pervers ; d'affreux liens m'ont empêché de me défendre... Le scélérat... et pour comble de maux, le ciel m'a laissé vivre... le jour m'éclaire encore, et je suis perdue !³

Une didascalie précise qu'« *elle tombe sur la chaise qui est près de la table, anéantie dans sa douleur*⁴ ». Les circonstances de ce crime diffèrent entre les deux versions. Dans le drame, le crime a été commis en amont. Dans la nouvelle, Herman est mis à mort sous les yeux de son amante Ernestine, et cette dernière s'évanouit à la vue de ce sévice ; Oxtiern commet son crime pendant qu'elle se trouve être inconsciente : « il saisit cette malheureuse, et sans effroi pour l'état où elle est, il ose consommer son crime, il ose faire servir à l'excès de sa rage la respectable créature que l'abandon du ciel, soumet injustement au plus affreux délire⁵ ». Ce crime est concomitant d'un autre, puisque Herman est mis à mort au même moment : « Ernestine est déshonorée sans avoir recouvré ses sens ; le même instant a soumis au glaive des lois l'infortuné rival d'Oxtiern, Herman n'est plus⁶ ». Tel un rituel, les deux amants sont sacrifiés au même moment. La nouvelle apparaît comme étant davantage macabre que le drame, puisque « dans l'imaginaire romanesque, dans l'espace de la lecture privée, ces deux crimes sont perpétrés⁷ ».

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 32.

2 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 446.

3 SADE, *Théâtre*, II, p. 35-36.

4 *Ibid.*, p. 36.

5 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 274.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 15.

b) *Oxtiern et Derbac : une amitié paradoxale*

Derbac représente au sein de la pièce *Oxtiern* le seul lien d'amitié que possède le personnage principal ; néanmoins, il s'agit d'une amitié paradoxale dans la mesure où le confident ne semble jamais approuver le mode de vie libertin de son supposé ami. Dès la première scène de l'Acte II, nous pouvons constater des accès de conscience de la part de Derbac, bien qu'il semble de prime abord partager entièrement le libertinage d'Oxtiern au vu de sa réplique : « Elles sont délicieuses, les femmes, quand des larmes viennent ajouter à leurs attraits, tout le désordre de la douleur...¹ ». Néanmoins nous constatons que cette réplique était ironique de la part du confident, puisque celui-ci reproche à Oxtiern de ne point tenir compte de ses recommandations morales : « Je me flattais, que ne voyant en moi qu'un ami, tu devais désirer mes conseils... Ce que tu combines est affreux² ».

Derbac tente également de détourner Oxtiern de ses velléités libertines en lui présentant trois raisons : le respect à l'ordre établi, et notamment à la Justice étatique (« Et les lois, mon ami, les lois³ ? ») ; son instinct moral (« Et cet organe intérieur, où toujours la vertu sut réclamer ses droits... Ta conscience enfin⁴ ? ») ; et enfin sa réputation dans le monde (« Mais la cour, mon cher Comte, cette cour dont tu fais à la fois l'ornement et les délices⁵ »). Voyant l'effronterie d'Oxtiern, et son imperméabilité à ses mises en garde, Derbac réitère dans la scène 3 de l'Acte II sa menace de mettre fin à leur amitié : « Ah ! mon cher Comte... adieu... puisque tu ne veux en moi, ni des reproches, ni des conseils, tu n'y verras peut-être pas longtemps un ami⁶ ». Cette rupture intervient pleinement dans la scène 4 de l'Acte III, où Derbac médite dans un monologue sur les conséquences qu'il devra subir :

Je veux quitter la société de cet homme... Je retomberai dans l'indigence, dont son crédit me retirait, c'est un malheur, sans doute ; mais il est moindre que celui de me corrompre plus longtemps à son indigne école ; l'infortune m'effraye moins que le crime : à quelque point que souffre un honnête homme, il est consolé par son cœur...⁷

Nous apprenons ainsi que seul l'intérêt financier liait Derbac à Oxtiern ; le premier craignant de subir un déclassement social en perdant son principal protecteur : nous pouvons y lire une volonté de Sade de séduire le public révolutionnaire, en lui présentant une victime d'un aristocrate. Sylvie Dangeville considère le personnage de Derbac « comme un double du spectateur », autrement dit « un personnage qui servirait de relais à l'indignation du public⁸ ». Toutefois, cette hypothèse impliquerait

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 48.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 52.

7 *Ibid.*, p. 79-80.

8 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 447 (Note de bas de page).

que ce relais serait également complice, puisque Derbac est défini comme « ami et confident du comte » par Sade, dans la liste des personnages. Cela apparaît ainsi comme une forme de malice, puisque le dramaturge invite le public à entrer dans l'intimité affective du libertin (dans son cercle d'amitié, en quelque sorte) pour mieux le répudier en apparence.

c) Des échos révolutionnaires

Contrairement à la plupart des autres pièces sadiennes qui ont été rédigées durant l'incarcération, *Oxtiern* s'avère être une pièce de circonstance : des thématiques révolutionnaires entrent en résonance avec l'intrigue. En effet, la question de la corruption par « la puissance de l'or¹ » constitue un élément central du cynisme libertin censé provoquer l'indignation du spectateur. Comme le précise Jacques Truchet dans l'édition d'*Oxtiern* dans la Pléiade, nous trouvons dans cette pièce des « allusions à la méchanceté des seigneurs, à la corruption de la Cour, à l'arbitraire² ». Dans l'Acte II Scène 1, Oxtiern révèle tout son mépris à l'égard des lois qu'il réussit à outrepasser et contrecarrer par sa fortune. Le libertin s'enorgueillit de retenir Herman, l'« amant d'Ernestine³ », par la seule puissance de l'argent : la victime, désargentée, se trouvant dans l'impossibilité de payer une caution pour être libérée se retrouve maintenue indéfiniment en détention. Oxtiern s'en enorgueillit auprès de son confident Derbac :

Pour Herman les fers dans lesquels je le fais gémir, sont de nature à ne pouvoir rompre ; j'ai eu le secret de l'envelopper dans une affaire d'intérêt, dont il ne sortirait pas sans des fonds, qu'il est bien loin de pouvoir se procurer : il me coûte cher... des faux témoins... des juges corrompus ; je lui défie de se tirer de là...⁴

L'intrigue se résoudra, de fait, par la question des moyens financiers, puisque les proches d'Ernestine (au premier chef, son père, le colonel Falkenheim) s'allieront pour trouver les fonds afin de libérer Herman, comme nous pouvons le voir à l'Acte II Scène 9 (« On m'a parlé d'une banqueroute, dans laquelle il est enveloppé ; cette misérable affaire, m'a-t-on dit, ne peut finir qu'avec beaucoup d'argent, et nous n'en avons point⁵ »). Ce sera finalement Fabrice, le « maître de la maison garnie où la scène se passe » (c'est-à-dire l'aubergiste) qui parviendra à le libérer en utilisant « ses propres fonds⁶ ». Pour réfuter tout contre-sens, il convient d'affirmer que Sade ne critique pas l'argent en son essence : il ne faut pas y percevoir une sorte de critique anticapitaliste ; au contraire, l'argent se trouve être loué

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 47.

2 *Théâtre du XVIII^e siècle*, Tome II, éd. TRUCHET Jacques, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1974, p. 1532.

3 SADE, *Théâtre*, II, p. 26.

4 *Ibid.*, p. 47.

5 *Ibid.*, p. 64.

6 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 449.

dans son bon usage, et faire l'objet d'un éloge de la part de Fabrice lui-même, qui a pourtant dépensé une grande somme personnelle dans l'Acte III Scène 6 : la maxime sur le bon usage de l'argent constitue, en outre, la tirade finale :

Par votre amitié, mes amis, je la mérite ; j'ai fait de mon argent le meilleur usage... Punir le crime et récompenser la vertu... que quelqu'un me dise s'il est possible de le placer à un plus haut intérêt¹ !...

Comme nous l'avons vu plus haut, à l'Acte I Scène 5, Ernestine souligne la corruption de la cour, tout entière acquise aux principes du libertinage, et précise qu'elle ne peut espérer une aide quelconque de leur part, et risquerait de subir de nouveaux sévices :

Je n'irai point chercher près d'une cour corrompue, une protection qui me serait refusée ; tu ne sais pas à quel point le crédit et la richesse dégradent l'âme des hommes qui habitent ce séjour d'horreur ? les monstres ! je serais peut-être un aliment de plus à leurs affreux désirs² !

B) Intertextualité entre la nouvelle *Ernestine* et le drame *Oxtiern*

a) Une moralité différente

Comme le précise Michel Delon dans la préface des *Crimes de l'amour* : « dans le registre même de la littérature avouable, une intrigue peut donner lieu à deux versions et à deux dénouements³ ». Il existe des variations importantes entre la nouvelle et le drame, à commencer par le nom des personnages. Le colonel Farkenheim, père d'Ernestine, se nomme « colonel Sanders » dans la version narrative, « un ancien militaire, un homme de fort bon sens⁴ » ; le nom « Falkenheim » se retrouve, mais dépossédé de la lettre h : Falkeneim correspond dans la nouvelle à un guide, « un homme fort instruit », « cultivant les lettres et les connaissant bien⁵ ». Contrairement à la version dramatique où Oxtiern s'avère être un comte solitaire, ne possédant aucune attache mise à part Derbac son confident, le contexte politique est davantage étayé dans *Ernestine* : nous apprenons qu'Oxtiern est « l'un des sénateurs les plus contraires au roi, dans la révolution de 1772⁶ ». Nous pourrions penser que cette opposition au roi fasse d'Oxtiern une figure de républicain acharné ; ce qui rendrait la dénonciation de son libertinage suspecte aux yeux d'un auditoire acquis aux idéaux nés de 1789. Sade prend soin de dissiper ce malentendu dans une note de bas de page, en précisant le caractère réactionnaire d'Oxtiern : « Il est bon de se rappeler ici que, dans cette révolution, le roi était du parti populaire, et que les sénateurs étaient contre le peuple et le roi⁷ ». La Cour fait l'objet d'un traitement

1 SADE, *Théâtre*, II, p. 82-83.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 224.

5 *Ibid.*, p. 215.

6 *Ibid.*, p. 217.

7 *Ibid.*

mélioratif dans cette nouvelle. Loin d'une atmosphère de débauche, la Cour se caractérise au contraire par sa respectabilité morale, et Ernestine n'y subit aucun tourment, sinon celui de la jalousie qu'elle éveille chez Herman, son amant (« voyant sa maîtresse dans une faveur si éclatante, lui avait-il été possible d'oser même un instant l'aborder¹ ? »).

Un personnage important de la nouvelle n'existe pas dans le drame : il s'agit de M^{me} Scholtz, veuve, « femme de quarante ans, et très fraîche encore² ». Cette dernière est amoureuse de Herman, et a été éconduite par celui-ci ; motivée par la jalousie, et alliée à celle d'Oxtiern, une alliance naîtra entre ces deux, « une ligue décidée contre Herman et contre Ernestine, dont les chefs puissants seraient Oxtiern et la Scholtz³ ». Tandis que le confident Derbac représentait une sorte de directeur de conscience, double du spectateur, censé réfréner les instincts cyniques du libertin, la Scholtz incarne au contraire une complice active qui l'encourage à suivre ses desseins : « La Scholtz applaudit, et bien loin de refroidir le comte, elle ne lui présente que de ces sortes d'obstacles faciles à vaincre, et dont le triomphe irrite l'amour⁴ ».

Dans la pièce, Oxtiern finit tué tandis qu'Ernestine survit. Le dénouement correspond à une mort imprévue du libertin, puisque ce dernier avait tendu un piège à Ernestine et son père afin que ce dernier la tue en pensant qu'il s'agisse de son ennemi. À l'Acte III scène 3, il confesse en effet à Derbac : « le colonel va venir ; dis-lui de se jeter avec ardeur sur l'ennemi qu'il verra s'avancer à lui vêtu de blanc : ce sera sa fille...⁵ ». Or, lorsque le Colonel entre (dans la scène 5), une didascalie nous apprend que deux coups de feu retentirent : le père manque de tuer sa fille ; mais Oxtiern, présent durant cette scène, finit tué par Herman, tout juste libéré (« *À peine ce combat est-il engagé, qu'on entend dans la coulisse les deux coups de pistolets de celui d'Herman et du Comte ; Herman entre avec précipitation, il vient de tuer Oxtiern*⁶ »). Le processus de marionnettisation se retrouve ainsi dans la pièce elle-même : le libertin manipule le père et sa fille tels des pantins, afin de les conduire à s'assassiner mutuellement. Le personnage devient spectateur lui-même, puisqu'il souhaite contempler le résultat de ce piège tendu « *avec les transports les plus féroces et les plus énergiques*⁷ », comme l'indique une didascalie de l'Acte III Scène 2.

Dans la nouvelle, il s'agit du contraire, Ernestine meurt dans les bras de son père à la suite d'une méprise de ce dernier ; Oxtiern est d'abord condamné à mort, ainsi que sa complice Mme

1 *Ibid.*, p. 233.

2 *Ibid.*, p. 221.

3 *Ibid.*, p. 230.

4 *Ibid.*, p. 235.

5 SADE, *Théâtre*, II, p. 79.

6 *Ibid.*, p. 80-81.

7 *Ibid.*, p. 76.

Schultz, « mais le roi en adoucit l'horreur par un bannissement perpétuel au fond des mines¹ ». Cette morale équivoque s'accroît par le pardon inattendu que lui accorde en suivant le père d'Ernestine : « Vous êtes libre, monsieur, lui dit-il, dès qu'il est près de lui, et c'est à l'homme de l'univers le plus grièvement offensé par vous, que votre grâce est due... la voilà, sénateur, je l'apporte² ». Cette étrange magnanimité est d'autant plus accentuée par le fait que le père endeuillé refuse tous les honneurs que lui livre le roi en compensation de la tragédie qu'il subit, et ce simplement pour obtenir la libération du bourreau de sa fille : « le roi m'a offert des grades, des honneurs, j'ai tout refusé, je n'ai voulu que votre liberté... je l'ai obtenue³ ».

b) *La vertu tournée en ridicule ?*

Nous faisons ainsi face à un paradoxe : au vu du caractère béat de ce pardon spontané, la pièce semble désormais davantage subversive que la version romanesque dont elle découle pourtant. Toutefois, il convient de supposer que nous faisons à nouveau face à une ironie de la part de Sade. De même que le mot « horreur⁴ » pour qualifier la condamnation à mort trahit ses positions abolitionnistes à propos de cette peine, nous pouvons émettre l'hypothèse que cette fin invraisemblable est une manière de satiriser le pardon chrétien en le montrant sous un jour aussi lâche que ridicule. Cette hypothèse est défendue par Jacques Truchet, dans l'édition d'*Oxtiern* dans la Pléiade, qui compare la nouvelle *Ernestine* au conte philosophique *Candide* dans le fait que soit tournée en dérision la réponse religieuse au problème du mal, tout en remarquant que la position de Sanders « ne peut que révolter⁵ » puisqu'elle se révèle peu digne d'un père infanticide ayant perdu sa fille. Toutefois, un coup de théâtre ponctue la nouvelle : le père demande la grâce à Oxtiern afin de pouvoir le tuer de ses propres mains : « vous avez assez d'esprit pour être convaincu que le plus puissant motif qui m'ait fait agir dans ce que je viens de faire, était l'espoir de me couper la gorge avec vous⁶ ». La violence du propos contraste à nouveau avec le caractère conventionnel de la morale qui précédait : ce brutal changement lexical a pour effet de heurter le lecteur.

Cette nouvelle présente pourtant des similitudes avec le genre du conte de fées, au vu du caractère mièvre de la moralité finale : « Le comte se jette aux pieds de son souverain, et lui fait le serment d'une conduite irréprochable. Il a tenu parole : mille actions plus généreuses et plus belles

1 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 282.

2 *Ibid.*, p. 284.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 282.

5 *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. 2, p. 1533.

6 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 285.

les unes que les autres ont réparé ses erreurs, aux yeux de toute la Suède¹ ». Oxtiern, en effet, refusa de combattre Sanders, et lui donna la possibilité de le tuer sans opposer la moindre résistance ; mais le père décida de l'absoudre définitivement : « que le ciel achève votre correction, je ne veux pas vous servir de bourreau² ». En outre, nous retrouvons également une marque de génuflexion ici, que nous avons signalée à de nombreuses reprises dans l'œuvre dramatique : un dialogue s'instaure entre les deux versants de l'œuvre ; l'ascendant psychologique, pour le dire ainsi, de Sanders sur Oxtiern inverse le rapport de force, et contraint désormais ce dernier à s'agenouiller devant l'autre, malgré toute la noblesse de sa naissance, comme le lui fait remarquer le roi (« vous voyez comme le crime humilie l'homme, et comme il le rabaisse, votre rang... votre fortune... votre naissance, tout vous plaçait au-dessus de Sanders, et ses vertus l'élèvent où vous n'atteindrez jamais³ »).

Néanmoins, Richard Spavin affirme, dans un article consacré à cette nouvelle, que « Sade n'est pas ironique dans sa représentation de la vertu », et ne voit pas dans *Ernestine* « une glorification insidieuse ou détournée du crime⁴ ». Le pardon de Sanders à l'égard d'Oxtiern invite le lecteur à « réfléchir sur la morale d'une manière indirecte et 'fractale' qui reconstruit une voie vers la vertu⁵ ». Loin d'être une satire contre le pardon chrétien, cette nouvelle polémiquerait plutôt avec « une philosophie négative de la justice », c'est-à-dire une « justice rétributive qui décide du sort des victimes, payant la souffrance par la souffrance⁶ ». Pour appuyer cette hypothèse, nous pouvons rappeler les propos du père d'Ernestine qui évoquait « l'espoir de [se] couper la gorge⁷ » avec Oxtiern : l'usage du pronominal appuie l'idée que la vengeance se ferait également au détriment du père. Toutefois, nous pouvons nuancer la réfutation de Spavin, dans la mesure où Sade opère, dans *La Philosophie dans le boudoir*, une distinction entre la peine de mort (qu'il condamne) et la vengeance personnelle dont il reconnaît une légitimité :

Le meurtre doit-il être réprimé par le meurtre ? Non, sans doute. N'imposons jamais au meurtrier d'autre peine que celle qu'il peut encourir par la vengeance des amis ou de la famille de celui qu'il a tué. *Je vous accorde votre grâce*, disait Louis XV à Charolais, qui venait de tuer un homme pour se divertir, *mais je la donne aussi à celui qui vous tuera*. Toutes les bases de la loi contre les meurtriers se trouvent dans ce mot sublime⁸.

Le point commun entre *Oxtiern* et *Ernestine* réside ainsi dans une présence de l'auteur. Sade a interprété un rôle lors de la représentation d'*Oxtiern* à Versailles en 1799, celui de Fabrice l'aubergiste

1 *Ibid.*, p. 289.

2 *Ibid.*, p. 287.

3 *Ibid.*, p. 288-289.

4 SPAVIN Richard, « La mythologie de la mine : la fiction anti-économique chez le marquis de Sade », dans *Lumen*, vol. 34, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 83.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 82.

7 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 285.

8 *Id.*, *La Philosophie dans le boudoir*, 2014, p. 215.

qui permet à la vertu de triompher, comme il le précise dans une lettre datée du 30 janvier 1800 (« je remplirai le même rôle que celui que j'ai joué à Versailles (celui de Fabrice)¹ »). Dans la nouvelle, le narrateur-auteur prétend rapporter en tant que témoin l'histoire d'Oxtiern, qu'il a connu lors d'un voyage dans le nord de l'Europe (« Ce fut dans cette intention que je partis de Paris le 20 juillet 1774, et après avoir traversé la Hollande, la Westphalie et le Danemark, j'arrivai en Suède vers le milieu de l'année suivante² »).

c) Une représentation allusive du libertinage

Le libertinage d'Oxtiern n'est jamais, à proprement parler, représenté sur scène dans le drame ; il n'est que suggéré par la parole ; et « le langage cruel » d'Oxtiern « tranche avec celui des autres personnages³ ». Sade réadapte le caractère cynique du libertin d'Ancien Régime à la période moderne, puisqu'il fait désormais également preuve d'une forme mépris de classe, comme lorsqu'il s'adresse à Derbac en lui disant : « tu es un être subalterne, plein de préjugés gothiques⁴ ». La violence réside ainsi moins dans la nature du propos que dans celle du cynisme exposé, telle que (par exemple) cette invitation à renoncer à la compassion à l'égard d'une victime : « Quelques années à mon école, Derbac, et tu ne plaindras plus une femme, pour un si petit malheur⁵ ». Afin de résoudre cette impossibilité d'exposer la cruauté à la vue du spectateur, Sade cherche à élaborer une « équivalence symbolique⁶ ».

La psychologie du libertin semble se retrouver dans les caractéristiques du personnage d'Oxtiern. nous pouvons dénombrer les caractéristiques suivantes que nous appuierons par des exemples : la brutalité, l'orgueil, la nécessaire solitude, une sensibilité exacerbée et foncièrement égoïste, et enfin la dissimulation permanente. Concernant la brutalité, Oxtiern affirme (dans l'Acte II scène 1) une formule à la tonalité cruelle qui rappelle les romans scandaleux, selon laquelle l'amour des femmes se gagne toujours au prix d'une violence à leur égard : « Je te l'ai dit, la seule façon de se faire aimer des femmes, c'est de les tourmenter : je n'en connais pas de plus sûres⁷ ». L'orgueil du libertin s'apparente au goût de la démesure ; notamment dans la scène 3 de l'Acte II, où Oxtiern déclare à Derbac qui souhaite le mettre en garde :

Va, ne crains rien : (*touchant son front*) il y a là-dedans plus de ruses qu'il n'en faudrait pour mettre l'Europe entière en combustion ; juges d'après cela si je dois être embarrassé, quand il ne s'agit que

1 *Œuvres complètes du marquis de Sade*, vol. 15, p. 491.

2 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 214.

3 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 452.

4 SADE, *Théâtre*, II, p. 46.

5 *Ibid.*

6 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 456.

7 SADE, *Théâtre*, II, p. 49.

d'une intrigue¹.

Le libertin n'éprouve aucune pitié envers son prochain, hormis celle qui exhale une forme de condescendance à son égard ; dans un monologue à la scène 4 de l'Acte II, Oxtiern insiste sur sa nécessaire solitude :

Tous ces gens-là me font pitié ; un rien les trouble et les refroidit ; je ne vois mon âme à aucun... Continuons de feindre avec Ernestine... Fille angélique... Il y a quelquefois des moments où ce que tu me fis éprouver vient suspendre mes résolutions... des moments où quand il faut que je trahisse, je ne pense plus qu'à t'adorer. Ah ! bannissons cette faiblesse ; Ernestine est trop outragée pour n'être pas à craindre, et je suis perdu si je la sauve².

À travers cette tirade, le libertinage est caractérisé comme un jeu auquel les victimes se doivent de participer activement, pour ainsi dire ; dans un cas de figure où les victimes s'avèrent passives, le libertin semble devoir être condamné à l'ennui, comme semble l'esquisser ici Oxtiern (« je ne vois mon âme à aucun »). Cette nécessaire solitude a pour implication une hypersensibilité égoïste, où le libertin doit imposer sa jouissance individuelle à l'ensemble de son entourage, indépendamment de leur volonté (« mon bonheur, ma satisfaction, voilà le but, il est rempli, Derbac ; et dans une semblable aventure, dès que je suis content, tout le monde doit l'être³ »).

Néanmoins, l'orgueil du libertin n'implique pas une valorisation du duel comme moyen de recouvrer son honneur. Comme le souligne Sylvie Dangeville, le libertin se caractérise par une forme de lâcheté, puisqu'il refuse toute confrontation directe à l'adversité, préférant user de moyens plus subreptices, « comme le meurtre privé, l'empoisonnement, la calomnie, ou encore la trahison⁴ ». Cette lâcheté explique ainsi la peur paradoxale éprouvée par le libertin à l'égard de sa victime, dans un monologue à la première scène de l'Acte III :

Quand il y aurait dix Colonels, cette créature médite ma perte, il faut que je la prévienne ; je ne me battraï point contre elle, je la tuerais ; et je veux qu'elle vive... qu'elle vive pour se repentir : si elle échappe à mes desseins, je suis un homme perdu ; elle se jettera aux pieds du roi, me déshonorera ; mes biens, mes emplois, ma considération, tout est anéanti, tout ; je n'ai donc d'autre parti que... Regarde un peu Derbac, qui s'avance à nous sous ce bosquet⁵.

La feintise d'Oxtiern est soulignée avec insistance par des didascalies : « *toujours faux*⁶ », « *fierté contenue*⁷ », « *d'un ton léger*⁸ », « *le rire de la méchanceté*⁹ ». Dès lors, comme le souligne cette

1 *Ibid.*, p. 51-52.

2 *Ibid.*, p. 52.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 455.

5 SADE, *Théâtre*, II, p. 73-74.

6 *Ibid.*, p. 56.

7 *Ibid.*, p. 57.

8 *Ibid.*, p. 39.

9 *Ibid.*, p. 49.

tirade, le libertin doit s'appuyer sur une dissimulation permanente afin que son tempérament ne soit pas révélé en tant que tel : sa volonté de puissance, pour le dire ainsi, dépend entièrement de son statut social : la perte de ses privilèges entraînerait la fin de son libertinage. Cela explique ainsi les accès de bienveillance dont le libertin peut faire preuve, qui sont toujours calculés, comme dans la scène 5 de l'Acte II, où Oxtiern demande à Ernestine de se venger contre lui :

Eh bien ! puisque c'est moi qui la mérite seul, frappe, Ernestine, voilà mon cœur ; verse de tes mains ce sang coupable, il ne mérite plus d'animer l'être assez barbare pour t'avoir aussi cruellement méconnue¹.

II — *Le Misanthrope par amour, ou Sophie et Desfrancs* : un succès déchu ?

A) Une comédie larmoyante à thématique incestueuse

a) Une vogue pour les comédies de mœurs en vers libres

Bien que l'usage du vers libre pour une comédie de cinq actes soit rare au XVIII^e siècle, il ne s'agit pas d'une entière innovation de la part de Sade. En effet, en nous penchant sur le portail documentaire La Grange de la Comédie-Française², nous apprenons que cinq comédies de cinq actes et en vers libres ont été jouées à Paris en la seconde moitié du XVIII^e siècle. De même, il semblerait que le vers libre ait été un effet de mode puisque quatre de ces cinq créations se situent sur un intervalle de dix années ; et l'ensemble de ces comédies ont également des intrigues relatives aux mœurs. Nous pouvons ainsi citer l'adaptation de *La Suivante généreuse* de Goldoni par Charles Sablier en 1759 ; *Le Célibataire* de Claude-Joseph Dorat en 1775 ; *Le Jaloux sans amour* de Barthélémy Imbert en 1781 ; *Le Flatteur* d'Étienne-François de Lantier en 1782 ; et enfin *Le Jaloux* de Marc-Antoine-Jacques Rochon de Chabannes en 1784. Ces cinq dernières créations ont connu un certain succès, et notamment la pièce *Le Jaloux* qui a été représentée trente-deux fois entre 1784 et 1800 au Théâtre-Français.

Cette pièce met en scène des personnages qui ne sont pas issus de la noblesse, mais plutôt de la bourgeoisie et de la paysannerie. L'action se situe dans une région montagneuse du Sud-Ouest de la France, « à l'entrée d'une forêt aux pieds des Pyrénées, entre Pau et Bayonne³ ». La liste des personnages renforce l'atmosphère bucolique de cette comédie : Desfrancs est un « propriétaire⁴ » ; Sophie, une « jeune personne élevée par Desfrancs » ; Mme Armance, « gouvernante de Sophie et sa

1 *Ibid.*, p. 56.

2 Notice disponible en ligne (consultée le 1^{er} mai 2024) : <https://comedie-francaise.bibli.fr/s.php?h=9e66be6768117a78513fe8ffbe339e28>

3 SADE, *Théâtre*, IV, p. 26.

4 *Ibid.* (de même pour les citations suivantes).

nourrice anciennement » ; Germon, « vieux valet de Desfrancs » ; Guillaume, « syndic du village » ; Alain, « fils de Guillaume » ; Julie, « jeune paysanne accordée à Alain et favorite de Sophie » ; et enfin divers personnages anonymes, tels « un exempt », « des recors » (personnes qui assistent un huissier), ou bien encore des « troupes de paysans et paysannes basques ». Ces personnages de villageois s'exprimeront sur scène en un étrange mélange de patois et de français rimé, qui ressemble à de l'argot (choix stylistique que Sade justifiera en considérant que « cette condescendance jurera un peu avec le costume¹ »). L'aura innocente qui se dégage de ce tableau produit ainsi un profond contraste avec le caractère scandaleux de la thématique incestueuse. Bien que cette dernière se rapporte au libertinage, il convient de remarquer qu'aucun personnage n'est présent dans cette distribution pour incarner sur scène une figure libertine. Contrairement à *Oxtiern*, où le personnage éponyme représente la figure du Mal, environné de tempéraments vertueux, nous ne trouvons aucun personnage qui laisserait entrevoir une psychologie cynique.

b) Une intrigue subversive

Nous pouvons estimer que Sade a rédigé *Le Misanthrope par amour* aux alentours de 1782 selon Jean-Jacques Brochier, puisqu'« un canevas de cette comédie, sous le titre *Sujet de Zélonide* » a été retrouvé, daté du « 12 juillet 1782 au donjon de Vincennes² ». Cette comédie s'inscrit donc pleinement dans la chronologie précédente. Il semblerait que Sade, remarquant depuis les geôles le goût en vogue pour les comédies de mœurs en vers libres, ait voulu porter sa contribution en choisissant une thématique plus subversive. Toutefois, en nous plongeant dans la correspondance de Sade, nous constatons une lettre à sa femme datée du 17 mai 1783 dans laquelle il lui ordonne « de ne montrer à personne³ » sa comédie qu'il vient de lui envoyer. Il semble craindre le potentiel subversif de sa comédie, étant donné qu'il recommande de prendre « toutes les précautions nécessaires » pour qu'elle « ne tombe que dans des mains sûres et incapables d'aucune malversation, malheureusement trop commune en ce genre⁴ ». Cette lettre s'accompagne d'une « protestation », dans laquelle Sade s'attelle à préciser (par anticipation) que sa comédie ne contient « ni double sens ni double entente⁵ ». Cet étonnant document se démarque par la phraséologie judiciaire qu'elle adopte, afin de mettre en garde contre toute lecture biographique du *Misanthrope par amour* :

1 *Ibid.*, p. 24.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 SADE, *Sade au donjon de Vincennes : 1.1.1783-29.2.1784*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007, p. 79.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 80.

De plus, je n'ai prétendu ni parler de moi, ni me désigner, dans aucun passage de cette pièce. Peignant les traverses d'un homme très malheureux, après avoir moi-même éprouvé tous les genres de malheurs possibles, il serait bien difficile que quelques teintes ne se ressemblassent pas, mais je déclare formellement que je n'ai eu en projet ni de parler de moi ni de me désigner, non plus qu'aucune personne des trois classes [amis ou parents de sa femme ou de lui-même, ou personne mêlée à sa détention] que j'ai nommées ci-dessus et, pour convaincre de la vérité de ce que je dis, je m'offre et m'engage à faire à ma pièce tous les changements et soustractions qui pourront convenir, soit aux personnes chargées de cette police, soit à ma femme, à ses amis ou à ses parents¹.

Une ironie est perceptible dans la façon dont Sade nie de façon hyperbolique (« je déclare formellement que je n'ai eu en projet ni de parler de moi ni de me désigner ») toute référence à son expérience propre au sein de sa comédie. La feintise de Sade est décelable dans la mesure où il prétend accepter de se soumettre à la censure afin de dissiper tout risque d'identification possible entre les péripéties de la pièce et celles de sa vie ; ce qui s'apparente à une forme d'aveu, puisque cette autocensure volontaire, pour ainsi dire, n'aurait pas raison d'être si les faits exposés étaient purement fictionnels.

La misanthropie du personnage de Desfrancs diffère de celle d'Alceste dans l'œuvre de Molière puisque ce dernier est « misanthrope par caractère », tandis que « l'autre l'est par circonstance² ». La psychologie du personnage principal est complexe, puisqu'elle est l'objet d'une tension permanente, étant « presque toujours dans l'état violent que causent à l'âme les combats perpétuels de l'amour et de la vertu³ ». La volonté de saturer l'espace scénique (en offrant à la vue du public un spectacle continu) entre ainsi en résonance avec la passion du personnage principal, « perpétuellement agité d'un sentiment sombre et terrible qu'il n'ose s'avouer à lui-même⁴ ». Desfrancs n'est pas un libertin, puisqu'il s'agit d'un « homme sage et vertueux⁵ » ; néanmoins, sa passion le contraint d'user de ruse pour parvenir à satisfaire sa passion malgré l'interdit social, et ce par une « conduite pleine d'art⁶ ».

Le personnage de Sophie semble également être mu par une contradiction : elle « est une fille ingénue, une espèce de sauvage » ; « elle veut plaire mais elle n'a dessein ni de tromper ni de séduire⁷ ». La naïveté ne s'accompagne pas d'une sorte de timidité ou d'appréhension : Sade l'identifie au contraire à une certaine intrépidité. Sophie vit en quelque sorte dans un état de nature rousseauiste, où ses inclinations n'ont pas encore été affectées par les conventions sociales.

1 *Ibid.*

2 SADE, *Théâtre*, IV, p. 21.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 23.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

La différence d'âge entre Desfrancs et Sophie est mentionnée avec précision par Sade dans l'avertissement : « elle est ici de seize à trente-six et n'a certainement rien que de naturel¹ ». Conscient du « sentiment défavorable » que cette différence pourrait susciter, l'auteur se réfère aux « amours d'Héloïse et d'Abélard dont les différences étaient de vingt-deux ans plus fortes² ». Il convient de remarquer que cette différence d'âge entre conjoints n'était pas de coutume à l'époque : un article de Janine Combes-Monier intitulé « Le choix du conjoint à Versailles (1774-1836) » nous apprend que seuls 2,9% des mariages durant cette période unissaient une femme âgée de vingt ans de moins que son mari³.

B) Le rôle des pantomimes

a) Une métaphore de la fatalité

Chaque acte de cette pièce est séparé par une pantomime, « qui vient expliciter et poursuivre l'action, avant que le rideau ne tombe et que l'orchestre ne joue pour l'entracte⁴» comme le souligne Jean-Jacques Brochier. Sade revendique, dans son avertissement, cette originalité comme une « hardiesse » de sa part, et considère que « ce ne sont que par des essais que les arts s'enrichissent ». Loin d'un quelconque conformisme, l'auteur prétend révolutionner en quelque sorte la pratique théâtrale de son époque, en apportant au spectateur « autant d'unité, autant de chaleur, d'intérêt, de magnificence, qu'il en a paru susceptible⁵ ». De même, il insiste sur le fait que le sujet soit original, et n'est inspiré par aucune création contemporaine (« cette comédie dont le sujet n'est certainement émané que de la tête de l'auteur »⁶). Il convient de rappeler que la pantomime est définie par Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala comme « un type de pièce faisant une place prépondérante dans le jeu de l'acteur à la mimique et à la gestuelle comme moyens d'expression⁷ ». Ce genre connaîtra un succès « dans la seconde moitié du siècle, avec la vogue de la grande pantomime héroïque » qui s'ouvre « au dialogue et au pathétique⁸ ». Ce choix dramaturgique est justifié par Sade au sein de son « avertissement » aux allures de petit manifeste esthétique. Sade propose, en effet, de créer une pièce où le spectateur puisse assister à l'intégralité des péripéties « pendant les deux heures où l'on les place

1 *Ibid.*, p. 19.

2 *Ibid.*

3 COMBES-MONIER Janine, « Le choix du conjoint à Versailles (1774-1836) », dans *Annales de Démographie Historique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1981, p. 171.

4 SADE, *Théâtre*, IV, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 17.

6 *Ibid.*, p. 20.

7 VIALA Alain, *Le théâtre en France*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 288.

8 *Ibid.*

sous ses yeux¹ ». Autrement dit, il ne doit jamais y avoir une discontinuité entre les différentes scènes et les différents actes. L'action dramatique se poursuit également pendant les entractes, et les pantomimes la complète et la complexifie : « en liant et les actes et les pantomimes qui les suivent », le spectateur « aura de l'action le complément le plus certain qu'il soit possible de donner² ».

La pantomime permet ainsi d'instaurer une sorte de fatalité au sein du drame, étant donné que « tout se lie, tout s'enchaîne, tout force à arriver au but sans interruption³ ». Elle aurait vocation à remplacer les chœurs, afin de rétablir « l'unité rigoureuse du poème⁴ » qui pâtit de la suppression de ces derniers selon Sade. Ainsi, cette forme mimée semble muter : d'un genre populaire dans les théâtres forains (contraints par « les interdictions officielles de jouer des comédies par dialogues et monologues⁵ »), elle tend à devenir, pour le dramaturge, un moyen d'accentuer une intensité tragique sur scène, en y instaurant notamment de la musique. Loin d'être un simple ornement pour l'agrément du public, la pantomime a un rôle crucial dans cette comédie, au vu de la directive de Sade à l'égard des musiciens : « Les chefs d'orchestre doivent avoir la plus grande attention à ne se point tromper aux mouvement des pantomimes⁶ ».

b) Une réécriture de la pastorale

La scénographie tient une place importante dans *Le Misanthrope par amour*, au vu des didascalies nombreuses que Sade accorde à la question des décors. Des tonalités romantiques exhalent visuellement du décor, puisque « le théâtre représente une vue pittoresque des Pyrénées⁷ ». Une impression d'immensité se dégage de cette scène d'ouverture, puisque la Nature luxuriante s'offre à la vue du spectateur par l'intermédiaire d'une « forêt touffue qui occupe toute une partie du théâtre⁸ ». L'humilité de Desfrancs est symbolisée par une maison à « la façade simple et sans art⁹ ». Néanmoins, nous pouvons distinguer une certaine ambiguïté au sein de ce décor : étant donné la rudesse du lieu, ce dernier revêt un caractère inaccessible ; autrement dit, l'ensemble de l'action se concentre dans la seule maison visible, celle de Desfrancs. Ce qui paraissait comme immensité se définit en dernière instance comme huis clos. Ainsi, Sylvie Dangeville constate que « cet espace en apparence ouvert,

1 SADE, *Théâtre*, IV, p. 15.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 17.

5 VIALA Alain, *Le théâtre en France*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 289.

6 SADE, *Théâtre*, IV, p. 18.

7 *Ibid.*, p. 27.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 27-28.

s'organise en une succession de clôtures¹ ». En outre, Diderot, dans *Les Entretiens du Fils naturel*, évoque l'ambivalence d'un paysage montagneux, où le « sublime d'un lieu désert » semble s'accompagner nécessairement de l'« horreur secrète » des forêts :

C'est ici qu'on voit la nature. Voici le séjour sacré de l'enthousiasme. Un homme a-t-il reçu du génie? Il quitte la ville et ses habitants. Il aime, selon l'attrait de son cœur, à mêler ses pleurs au cristal d'une fontaine; à porter des fleurs sur un tombeau; à fouler d'un pied léger l'herbe tendre de la prairie; à traverser à pas lents des campagnes fertiles; à contempler les travaux des hommes; à fuir au fond des forêts. Il aime leur horreur secrète. Il erre. Il cherche un antre qui l'inspire. Qui est-ce qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne? Qui est-ce qui sent le sublime d'un lieu désert? Qui est-ce qui s'écoute dans le silence de la solitude? C'est lui².

Le caractère sauvage de la nature environnante contraint les deux personnages à « l'espace de l'intimité incestueuse³ ». Annie Le Brun, dans *Les Châteaux de la subversion*, considère que « la clôture assure, avec l'impunité, la concentration nécessaire sur l'objet érotique⁴ ». De même, l'autrice remarque que cette claustration en appelle toujours une nouvelle, « c'est-à-dire en suscitant à l'intérieur d'un espace clos un autre espace clos, et ainsi de suite⁵ ». Dans le cadre du décor du *Misanthrope par amour*, nous pouvons considérer que cette claustration s'effectue par strates successives : tout d'abord la délimitation de la montagne, puis celle de la forêt qui la borde, puis quelques « *charmilles un peu moins sauvages que le reste de la perspective*⁶ », puis la délimitation du village par « *un sentier en cordon* », et enfin la maisonnée de Desfrancs. Un effet tourbillonnaire se produit, qui semble être une analogie de la pensée de Sade elle-même, « qui dévoie la clôture vers la prolifération⁷ ». Cette esthétique de la saturation (que l'auteur a défendue dans l'avertissement de sa comédie) se retrouve ainsi dans le décor même, « cette saturation », étant perçue par Annie Le Brun comme étant « la condition préalable de l'aventure sadienne⁸ ». Plutôt que de procéder de manière progressive à la manière d'une initiation, le spectateur se voit immédiatement plongé dans un imaginaire saturé.

1 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 242.

2 DIDEROT Denis, *Le Fils naturel, ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose*, Amsterdam, M. M. Rey, 1757, p. 97-98

3 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 242.

4 LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 2010, p. 65

5 *Ibid.*

6 SADE, *Théâtre*, IV, p. 28.

7 LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, p. 66

8 *Ibid.*, p. 70.

c) *La place centrale de la forêt*

Loin de servir de simple remplissage, les pantomimes ont un rôle de description psychologique au sein de cette pièce. Leur rôle a été esquissé dans une note rédigée en prison, publiée par Alice M. Laborde : Sade, se référant à D'Alembert, affirme que, « dans une pièce de théâtre », « tout n'est pas destiné aux grands mouvements des passions », car « l'âme ne peut y être agitée que par intervalles¹ ». Les pantomimes représentent un moment de suspension de l'action dramatique ; ils représentent une sorte d'interruption nécessaire à mettre en œuvre pour maintenir l'attention du spectateur : « Il faut nécessairement pour l'expansion du sujet, pour la préparation des scènes, pour le développement de l'action, des moments de repos où le spectateur ne doit qu'écouter etc.² ». La dernière formule semble paradoxale dans la mesure où Sade accole l'écoute à « des moments de repos » : les pantomimes représentant des scènes muettes, l'écoute du spectateur est néanmoins mobilisée par la musique jouée lors de ces sortes d'intermèdes. Nous pouvons également inférer de cette dernière proposition le fait que Sade attend du spectateur une attitude critique, et non passive : lorsque « le spectateur ne doit qu'écouter », il se doit de remettre en question les scènes que le dramaturge lui propose.

Les quatre pantomimes ont un aspect allégorique dans la mesure où elles offrent chacune une représentation de la forêt. Cette dernière a une aura magique et se révèle être un lieu de rencontre et de transit pour les divers personnages. En effet, dans le premier pantomime (entre l'Acte I et II), six personnages (M^{me} Armance, Guillaume, Alain, Julie, Sophie et Germon) font des allées et venues au sein de cette forêt, dont le nom revient avec insistance au sein de cette courte description (« du pied de la forêt » ; « s'enfoncent dans la forêt » ; « gagner également les voûtes du bois » ; « arrivant de la forêt³ »). L'aspect allégorique est renforcé lorsqu'il entre en résonance avec l'état psychologique des personnages : lorsque Guillaume et Germon semblent être perdus sur scène (ce dernier affirme au sujet de Sophie dans la dernière scène de l'Acte II :

Oh ! Cet amour saute aux yeux de chacun.
Plus je l'observe et plus je l'étudie,
Plus je frémis des dangers qu'elle court⁴.

Leur désarroi commun se retranscrit pendant la pantomime en un égarement dans la forêt (« *Guillaume et Germon à leur tête, ils longent le sentier, le descendent et se perdent dans la forêt* »⁵).

1 SADE, *Sade au donjon de Vincennes : 1780*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007, p. 118.

2 *Ibid.*

3 SADE, *Théâtre*, IV, p. 53.

4 *Ibid.*, p. 75.

5 *Ibid.*, p. 77.

Il en sera de même pour Desfrancs lors de la pantomime suivante : au désespoir en raison de sa passion scandaleuse qu'il ne parvient pas à vaincre, il se retire dans la forêt où il finit également par se perdre (« *Desfrancs sort seul de sa maison, le chapeau sur les yeux, l'air triste et abattu ; il traverse le théâtre et se perd dans la forêt¹* »). La pantomime finale (entre l'Acte IV et V) offre un ultime motif de perte dans la forêt ; cependant, cette fois-ci l'allégorie est renforcée par le fait qu'il s'agit d'un paysan anonyme pourchassé par « *trois ou quatre hommes vêtus de bleu* » : il parvient à les distancer, puis « *se précipite de roche en roche et se perd dans la forêt²* ». Nous pouvons juger cette scène comme une manière de symboliser la persécution politique : représenter un homme seul traqué par une sorte de meute hostile vêtue en uniforme, et qui finit par se perdre dans une forêt montagnarde, peut nous évoquer la cavale de Sade (ce dernier s'échappa en Italie en traversant les Alpes en 1775). Dans le cadre de cette comédie, cette scène symbolise l'isolement de Desfrancs, désormais devenu un paria en raison de sa passion interdite. La forêt possède ainsi un rôle central au sein de cette comédie, et semble incarner un personnage en tant que tel. Elle se révèle être un lieu de repli où les personnages se retrouvent en dernière instance ; Sophie elle-même s'enfuit dans la forêt, une fois que la révélation de sa passion incestueuse est révélée (« *avec un mouvement d'effroi et élevant les bras vers le ciel elle entre dans la forêt³* »).

C) Une apologie de l'inceste

a) Une mise en abîme incestueuse

Afin de se prémunir des dangers que sa passion pour Sophie laisse aisément entrevoir, Desfrancs tente de persuader Anselme de l'épouser, dans la scène 3 de l'Acte II : il s'agit ainsi d'une façon de se détourner de sa propre tentation, en éloignant de ses yeux l'objet de ses désirs. Les motifs de ce faux mariage qu'il cherche à élaborer sont indiqués dans un monologue de la scène précédente (Acte II scène 2) :

Et d'ailleurs de ces bonnes gens
Ma Sophie est la bienfaitrice ;
M'en faut-il plus ?... mais je l'entends...
Non, c'est Anselme ; à des soins plus pressants
Livrons-nous tout entier... il est temps que j'agisse
Et par des nœuds sacrés il faut qu'enfin j'unisse
Ces deux objets de mes plus doux penchants⁴.

1 *Ibid.*, p. 101.

2 *Ibid.* p. 121.

3 *Ibid.*, p. 119.

4 *Ibid.*, p. 56.

Anselme refuse expressément cette requête, et la trouve en quelque sorte suspecte :

Permetts-moi de répondre au moins ; en ce moment
Je ne puis accepter une telle alliance
Sans savoir primitivement
Quel est ici le sentiment
De celle à qui ton indulgence
Veut bien m'offrir ingénûment.
J'ai peu de goût pour les nœuds d'hyménée
Et ne veux à ma destinée
Réunir qu'un objet dont le cœur soit à moi¹.

Cette « ingénuité » avec laquelle Desfrancs demande à Anselme d'épouser Sophie semble ainsi dissimuler un secret qu'Anselme feint de ne pas deviner. En outre, cette proposition est également rejetée par Sophie, lors de la scène 4 de l'Acte III. En effet, nous y voyons une sorte de marivaudage entre Desfrancs et Sophie, et cette dernière lui confie explicitement son amour, et son refus d'épouser quiconque d'autre :

Vous, mon ami !... si vous l'étiez, barbare,
Votre main dans mon cœur ne se plongerait pas.
Que le tigre en courroux qui veut qu'on nous sépare
Viennne s'il veut m'enlever de tes bras. (*Elle s'y jette.*)
Non, rien n'arrachera Desfrancs de sa Sophie.
Pour toujours avec lui je veux passer ma vie².

Cette suspicion de la part d'Anselme sera davantage éclairée dans l'Acte V, puisque nous apprenons que Sophie est en réalité sa fille :

Ô fille d'Isabelle... ô ma chère Sophie,
N'en doutons plus, c'est moi qui vous donnai la vie,
Embrassez votre père et voyez votre époux.
[...]
En me l'offrant tu voulais qu'avec elle
J'acceptasse aussitôt la moitié de ton bien ;
Je suis veuf, je suis libre, aucun soin ne m'appelle ;
En me fixant ici vous prendrez tout le mien³.

L'apologie de l'inceste se produit à travers un schéma dramatique assez surprenant : Desfrancs, pour résister à sa passion incestueuse, propose Sophie en mariage à Anselme, tandis que ce dernier est en réalité son vrai père : la pièce donne donc lieu à une sorte de mise en abîme incestueuse. Bien qu'il ne désire pas épouser Sophie, il lui fait néanmoins une demande en mariage à la scène 5 de l'Acte III :

C'est à Sophie de dicter la réponse
Parlez-moi franchement ! font-ils [les liens du mariage] votre bonheur ?

1 *Ibid.*, p. 64-65.

2 *Ibid.*, p. 86.

3 *Ibid.*, p. 138-139.

Que sans détour votre bouche prononce
(très négligemment)
Si vous les approuvez, j'en conçois la douceur,
(plus de chaleur)
Mais s'ils n'ont pas votre suffrage
Au même instant je m'en dégage,
Je ne sais pas tyranniser un cœur¹.

Si nous supposons qu'Anselme demeure véritablement ignorant des liens qui l'unissent à Sophie, il conviendra de remarquer que Sade semble refuser tout instinct familial : Anselme ne se prémunit à aucun moment contre le risque d'inceste, et laisse le libre choix à Sophie de décider si l'union doit se produire ou non. Il convient de remarquer toutefois que l'auteur prend soin de ne pas accomplir sur scène la passion incestueuse, y compris sous un versant symbolique par l'intermédiaire d'un portrait embrassé. En effet, dans la première scène de l'Acte IV, Sophie a peint un portrait de Desfrancs, et s'apprête à l'embrasser ; néanmoins, une didascalie précise qu'elle ne le fait pas :

Elle tombe dans une espèce d'assoupissement sur le banc de manière que sa tête penche sur la main qui tient le portrait et que ses lèvres sans y toucher soient pourtant à très peu de distance de la miniature².

Néanmoins, il semble s'amuser de la délimitation bienséante puisque la précision « à très peu de distance » laisserait poindre l'idée que le crime serait en passe d'être commis. Ce jeu avec les symboles s'apparente à ce que Sylvie Dangeville nomme « son code implicite de la passion incestueuse³ ». Desfrancs remarque son portrait ; et s'accuse du fait d'avoir éveillé une passion chez une âme innocente :

Suis-je assez cruel et coupable,
Suis-je assez digne enfin du sort épouvantable
Que l'enfer en courroux doit aux plus noirs forfaits ?
Sa faute est mon ouvrage et de son innocence
Moi seul ai troublé la douceur.
C'est moi, c'est moi, c'est ma folle imprudence
Qui sans pitié, sans prévoyance,
Vient d'engloutir dans le sein du malheur⁴ !

Cette attitude de culpabilisation semble ainsi différer des comportements effrontés propres aux personnages libertins tels qu'Oxtiern. Desfrancs ne feint pas le désespoir, mais l'éprouve réellement, comme les didascalies se plaisent à souligner : « *Il s'appuie contre un arbre dans l'attitude de la plus profonde mélancolie⁵* ». Néanmoins, le caractère du personnage présente quelques ambiguïtés, dans

1 *Ibid.*, p. 94-95.

2 *Ibid.*, p. 104.

3 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 249.

4 SADE, *Théâtre*, IV, p. 106.

5 *Ibid.*

la mesure où la découverte des sentiments de Sophie à son égard lui cause à la fois de la souffrance et du bonheur : « *le mouvement dès qu'il s'est reconnu est mêlé d'effroi, de douleur, d'une sorte de joie étouffée et du repentir le plus amer*¹ ». Il est intéressant de remarquer que cette « *sorte de joie étouffée* » est indiquée parmi trois sentiments relevant du champ lexical de la souffrance ; cette indication semble donner l'impression d'un sourire en coin chez l'auteur : Desfrancs, bien que révolté par la découverte de cette passion incestueuse réciproque, ne s'en détourne pas pour autant, puisqu'une jouissance est éprouvée malgré son profond désespoir.

b) Une célébration de l'endogamie

Le moment de basculement où l'hiatus entre l'œuvre dramatique et celle romanesque semble disparaître débute à partir de cette reconnaissance mutuelle lors de l'Acte IV. En effet, à la scène 4, M^{me} Armance informe Sophie sur le caractère incestueux de sa passion qu'elle ignorait jusqu'alors :

Frémissez du danger que vous alliez courir,
Celui que votre cœur préfère,
Celui que vous osiez adorer sans rougir,
Malheureuse, il est votre père².

Cette révélation provoque un choc chez Sophie, puisque nous la voyons « *reculant d'effroi jusqu'au pied du lit de gazon, au dernier vers, elle y tombe sans mouvement*³ ». Néanmoins, cette scène se révèle ambiguë, puisque M^{me} Armance (au courant du supposé caractère incestueux de cet amour) interroge avec insistance Sophie sur sa déception amoureuse pour en connaître les causes :

Est-il dans ce pays quelque objet qu'il préfère ?
S'enflamme-t-il pour une autre beauté ?
Est-ce dédain, est-ce infidélité ?⁴

Ce à quoi Sophie répond de manière lacunaire : « *Je ne sais...*⁵ ». Les points de suspension laissent poindre une forme d'ironie de la part de l'auteur. Une apologie de l'inceste peut être explicitée à travers le refus de sortir de l'endogamie formulé par l'héroïne : Anselme symbolise en quelque sorte tout mariage en dehors des liens du sang, et cette possibilité est rejetée par Sophie dans un monologue de la scène 4 de l'Acte III :

Il succombe, il m'a trop entendue.
Je devais mieux me contenir.
Je me l'étais juré, je reste confondue.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 116.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.* p. 113.

5 *Ibid.*, p. 114.

Il me repousse avec horreur...
Qu'ai-je donc fait pour mériter sa haine ?
En quoi suis-je coupable, et sous quelle autre chaîne
Trouvera-t-il autant d'ardeur ?
Je vois Anselme... Ah, que lui dire ?
Essayons d'obtenir qu'il ose refuser
Ce triste hymen où l'on veut me réduire...¹

Nous constatons à travers cette tirade que le mariage exogamique représente un « triste hymen » aux yeux de Sophie, tandis que le passion incestueuse est caractérisée comme suscitant les liens amoureux les plus forts qui puissent être éprouvés (« sous quelle autre chaîne / Trouvera-t-il autant d'ardeur ? »). Sophie insiste ainsi sur le caractère incommensurable de sa passion : bien qu'elle ignore encore le caractère scandaleux d'un tel amour, le public est quant à lui au courant de la situation. Des échos peuvent ainsi être perçus au sein de *La philosophie du boudoir* : dans le Troisième Dialogue, Dolmancé, raisonnant sur les liens « d'un père pour sa fille », considère que « le plus violent amour est l'unique sentiment qui les enflamme, tel est le seul que la nature ait mis dans leurs cœurs² ». Le caractère supposément innocent de cette idylle trouve quelque justification dans sa sincérité (« Ah ! je l'aimais d'une ardeur trop sincère !³ », dit Sophie à la scène 4 de l'Acte IV). La révélation de M^{me} Armance concernant les supposés liens filiaux qui unissent Sophie et Desfrancs donne lieu à une remarque ironique de la part de Sophie : « Moi des plaisirs, puis-je hélas m'en permettre ! » ; ce à quoi sa gouvernante répond : « Par convenance au moins⁴ ». Le renoncement à la passion incestueuse ne serait ainsi qu'une concession faite à une « convenance » sociale. Nous trouvons une thèse semblable dans la dissertation *Français, encore un effort pour être révolutionnaire*. En effet, cette assertion nous rappelle les propos du Chevalier de Mirvel qui affirme, au sujet de la passion incestueuse, que « plus elle nous donne de penchant pour un objet, plus elle nous ordonne en même temps de nous en éloigner ; ces contrariétés sont absurdes⁵ ». Considérer une passion incestueuse comme supposément réciproque serait l'art suprême du libertin : dans la nouvelle *Eugénie de Franval* dont l'intrigue présente un schéma incestueux similaire au *Misanthrope par amour*, M^{me} de Franval, constatant que sa « fille se rend à la fois coupable d'inceste, d'adultère, de libertinage et de l'ingratitude la plus odieuse », dit à son mari : « il faut tout votre art, toute votre méchanceté, monsieur, pour, en excusant le crime avec autant d'audace, accuser l'innocence !⁶ ». Ainsi, plutôt que de se

1 *Ibid.*, p. 92-93.

2 SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, 2014, p. 79.

3 SADE, *Théâtre*, IV, p. 113.

4 *Ibid.*, p. 118.

5 SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, 2014, p. 198.

6 SADE, *Les Crimes de l'amour*, p. 327.

complaître dans le crime, le libertin peut également revêtir les habits de l'innocence pour mieux commettre ses forfaits. Se réclamer de la morale s'apparente à une forme de dissimulation.

c) *Une conclusion invraisemblable*

La conclusion de cette pièce heurte par son invraisemblance. En effet, à peine Julie informée du caractère incestueux de sa relation, un « *paquet*¹ » contenant une lettre en provenance de Paris est transporté par Julie et Alain, et remis à Desfrancs. Le contraste entre le patois de la paysanne et l'enthousiasme de Desfrancs constatant qu'il n'est pas le père de Sophie produit un effet comique :

JULIE :
Monseu Desfrancs t'nez v'là une lette
Q'mon p'tit Alain m'dit d'vous remette.
A ça y sont là tous prêts tretous
Quand vous aurez fait vinrez vous ?
[...]
DESFRANCS :
Ô nature à présent ta sainte loi s'explique,
Je l'entends dissiper dans le fond de mon cœur
Ce qui peut me sembler un peu moins énergique
Dans ces moments où ta main despotique
Se plut à nous livrer aux songes de l'erreur².

La duplicité de Desfrancs est esquissée dans sa tirade finale, où une continuité de sa passion est établie :

J'aimais en père et je dois maintenant
Apprendre à vos genoux à n'aimer qu'en amant³.

S'ensuit une ode à la « bienséance » de la part de Sophie :

Ah ! pendant ces délais dus à la bienséance
Puissé-je devenir plus digne encor de vous⁴ !

La suspicion d'inceste apparaît ainsi comme étant un élément anecdotique étant donné que les deux amants continuent de s'aimer pareillement une fois que les liens filiaux entre eux ont été réfutés ; la seule différence réside, en dernière instance, en l'acceptation sociale de leur amour et la possibilité de mariage.

1 SADE, *Théâtre*, IV, p. 122.

2 *Ibid.*, p. 126-127.

3 *Ibid.*, p. 139-140.

4 *Ibid.*, p. 140.

Pierre Frantz interroge l'étrangeté des dénouements heureux dans le théâtre sadien : leur invraisemblance est si manifeste, qu'elle paraît moins une concession aux nécessités des règles qu'une forme d'ironie satirique. Dans le cas de *Henriette et Saint-Clair*, les deux amants sont sur le point de se suicider, pensant que leur liaison amoureuse est incestueuse, lorsqu'« un voyageur surgit et les en empêche », leur apprenant quelques minutes plus tard que leur croyance sur leurs liens familiaux était erronée. Néanmoins, comme le remarque l'auteur, dans certaines des pièces renommées de Voltaire (*Œdipe*, *Sémiramis*) ou bien encore dans *Le Mariage de Figaro* ou *La Mère Coupable* de Beaumarchais, nous retrouvons ce procédé du sauvetage *in extremis* d'individus prêts à commettre un acte d'inceste : ce sont des « ressorts totalement usés¹ ». Au vu de la célébrité de ces pièces pour le public théâtral de la fin du XVIII^e siècle, nous pouvons émettre l'hypothèse que le théâtre sadien se propose, à travers ces *happy end* invraisemblables, de tourner en dérision la morale conventionnelle. Ces dénouements supposément heureux sont délibérément « artificieux² ».

Dès lors, le caractère sulfureux de ce versant dramatique peut paraître, malgré l'apparence conventionnelle de la moralité. La complaisance vis-à-vis de ce crime, « caressé longuement avant de tourner la page, une fantasmagorie avec laquelle on peut jouer jusqu'à l'incarnation³ », semble inviter à considérer deux niveaux de lecture. Le lecteur (ou le spectateur libertin) du *Capricieux* ou du *Misanthrope par amour* est supposé capable, tel un initié, d'interpréter une morale alternative à celle conventionnelle, et qui serait la seule véritable à retenir. L'opposition « entre désir et société⁴ » se trouve ainsi présente dans le pendant dramatique de l'œuvre sadienne, bien que l'usage de l'ironie semble présager du contraire. Plutôt que d'y voir une sorte de « chef-d'œuvre » incompris, Frantz invite à considérer le théâtre sadien comme « un jeu et une écriture expérimentale » produits par « un pervers plein d'humour⁵ » passionné par le genre. La caractérisation de son théâtre comme une forme expérimentale paraît paradoxale au vu des apparences conformistes. L'auteur renverse ainsi la perspective : le caractère conventionnel du théâtre devient, par son respect exacerbé des convenances, une forme d'expérimentation.

1 FRANTZ, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », p.26

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p.27

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

III) *L'Union des Arts, ou Les Ruses de l'Amour* : une célébration de l'art dramatique

A) Une pièce expérimentale

a) Une construction complexe

L'Union des Arts est une pièce à la construction complexe qui révèle les intentions originales de Sade en termes de dramaturgie. Celles-ci sont clairement revendiquées dans la préface lors du dernier établissement du texte en 1810 : « Voilà tout ce qui donne, je crois, à ceci un air absolument nouveau et ce qui n'en fera rencontrer nul exemple dans aucun autre ouvrage dramatique¹ ». Sade se revendique d'un certain « Daiguespierre » dans sa préface, ayant réalisé « quelque chose d'assez semblable au plan de ce qu'on va lire » en « 1726² ». En réalité, il faut entendre Jean Dumas d'Aigueberre, ayant représenté *Les Trois Spectacles* en 1729. Cette pièce s'avérait en effet assez originale puisqu'elle proposait une sorte de trilogie composée de pièces n'ayant aucun rapport entre elles : *Polixène*, une tragédie en un acte ; *L'Avare amoureux*, une comédie en un acte ; et *Pan et Doris*, une pastorale héroïque en un acte. En vérité, l'intrigue consistait en le prologue même ; dans une « maison de campagne », un chevalier, un commandeur, un vicomte, une marquise, Julie, Hortense et Célimène décident de jouer au théâtre ensemble et de représenter trois pièces avant de décider entre eux laquelle est la meilleure :

Les comédies que nous représentons entre nous pour nous amuser excitent la curiosité de nos voisins. Il nous arrive ce soir de la Compagnie, et il serait temps de choisir entre les trois pièces que nous avons déjà jouées, celle qui vous paraît la plus propre à réjouir aujourd'hui l'Assemblée³.

Afin d'établir un plan de cette pièce complexe, nous pouvons la découper ainsi :

- *Les Ruses de l'amour (comédie épisodique)* : scènes 1 à 4. Il s'agit de l'action-cadre de cette pièce qui présente M. Desclapon (« propriétaire du château où se passe la scène »), Émilie (« sa fille »), le Comte de Verceuil (« amant d'Émilie, et déguisé sous le nom de Belval, comédien »), M. de Vieuxblanc (« promis à Émilie ») et Marton (« suivante d'Émilie »)⁴.
- **1^{er} épisode** : *Euphémie de Melun ou Le Siège d'Alger, tragédie en un acte et en vers*. Douze scènes. La distribution des rôles précise qu'Émilie et Belval (le Comte travesti en comédien) jouent dans cette pièce.
- *Les Ruses de l'amour (comédie épisodique)* : scènes 5 et 6.
- **2^{ème} épisode** : *L'Homme dangereux, comédie en un acte et vers dissyllabes*. Douze scènes. Émilie joue dans cet épisode ; ainsi que Belval sous les traits de Florival.
- *Les Ruses de l'amour (comédie épisodique)* : scènes 7 à 10.

1 SADE, *Théâtre*, III, p. 111.

2 *Ibid.*

3 AIGUEBERRE, Jean Dumas (d'), *Les Trois spectacles, ou Polixène, tragédie en un acte ; L'Avare amoureux, comédie en un acte ; Pan et Doris, pastorale héroïque, en un acte ; avec un Prologue*, Paris, Tabarie, 1729, p. 1.

4 SADE, *Théâtre*, III, p. 120.

- **3^{ème} épisode** : *Azélie ou La Coquette punie, comédie-féerie en un acte et en vers libres*. Sept scènes (les rôles d'Émilie et Belval ne sont pas indiqués).
- Scène dernière des *Ruses de l'amour (comédie épisodique)*, et dénouement de *L'Union des Arts*.

b) L'héritage de Dumas d'Aigueberre

Le procédé de l'enchâssement consiste ainsi à inclure de multiples pièces différentes au sein d'une action-cadre qui permet de lier des intrigues diverses, selon le procédé baroque du théâtre dans le théâtre. La pièce de Dumas d'Aigueberre offre, en outre, un exemple de *théâtre de société dans le théâtre*, pourrions-nous dire, puisque les personnages incarnant les comédiens dans cette pièce s'avèrent être des nobles qui pratiquent le théâtre en amateur au sein de leur maison de campagne. Comme le précise Ilaria Lepore, la réception de la pièce *Les Trois Spectacles* démontre un « phénomène d'appropriation des formes théâtrales 'non-officielles' à l'intérieur des espaces officiels¹ » étant donné qu'elle a été jouée à la Comédie-Française en 1729. L'ambition du dramaturge était, selon l'auteur, de proposer « une sorte de projet constitué qui vise à adapter le répertoire au goût persistant du public pour des formes dramatiques mélangées et hors du canon théâtral dominant² ». Représenter sur scène une pratique amateur correspond ainsi à une façon de lutter contre le risque de se limiter à un théâtre conventionnel. L'auteur ironise (par l'intermédiaire du personnage du Commandeur) sur le fait que son geste original finira copié, et devenir lui-même conventionnel à force d'imitations :

Eh Madame, ne voyez-vous pas qu'il ne faut qu'un coup du sort pour porter cette Pièce au Théâtre-Français, et que nous voilà responsables de tous les inconvénients qui en arriveront. [...] Nous serons inondés de tragédies en un acte, et on n'en fera point d'autres³.

Sade se propose de radicaliser cette innovation stylistique en proposant, dans sa première version, « une pièce à tiroirs composée de cinq pièces⁴ », avant de la réduire à trois dans celle que nous possédons ; les styles utilisés proposent une grande variété également puisqu'ils sont « en alexandrins, dissyllabes, vers libres, prose, musique et vaudevilles⁵ ».

1 LEPORE Ilaria, « Le théâtre de société à l'épreuve de la scène officielle. *Les Trois Spectacles* de Jean Dumas d'Aigueberre à la Comédie-Française », *Études de lettres*, Université de Lausanne, n°317, 2022, p. 265.

2 *Ibid.*, p. 266.

3 AIGUEBERRE, Jean Dumas (d'), *Les Trois spectacles*, p. 4.

4 SADE, *Théâtre*, III, p. 101.

5 *Ibid.*, p. 109.

La pièce présente également un théâtre de société, puisque « *la scène est au château de M. Desclapon à quelques lieues de Paris*¹ ». L'intrigue de la comédie épisodique est simple : Desclapon veut épouser sa fille à Vieuxblanc, « un homme qui a trois fois son âge² ». Émilie ne souhaite pas cette union, et est amoureuse de Verceuil, un comte qui s'avère également un homme de théâtre qui se dissimule sous le nom de Belval (« Ayant appris le goût que M. Desclapon a pour la comédie et passant près de sa terre avec ma troupe, je viens lui offrir mes services³ ») : ce dernier souhaite ainsi utiliser le moyen du théâtre pour émanciper Émilie de sa famille tout en séduisant Desclapon, qui apprécie le genre dramatique (« si elle veut je l'enlèverai, j'inventerai quelques pièces à machines, et je la ferai disparaître comme Proserpine dans une trappe, ou comme Vénus dans un nuage⁴ »). Les trois « ouvrages dramatiques » qui composent cette pièce concourent « au même but, et tous dans des genres différents⁵ ». Émilie jouera dans chacune de ces trois pièces, « car une fois qu'elle aura joué dans trois genres différents, il nous deviendra facile de démêler ce qui lui est propre⁶ », affirme Belval : l'ironie sert ainsi à masquer les intentions véritables du comédien, qui consistent à détourner la fille de son mariage. Le jeu dramatique se lie ainsi à la ruse du libertin, puisque l'illusion comique (pour le dire ainsi) provoquée par le talent interprétatif d'Émilie aura permis de démasquer Vieuxblanc comme « un aventurier... un escroc⁷ ». Le moyen didactique du théâtre est vanté par Verceuil lui-même : son travestissement en tant que comédien lui aura permis de mieux « éclairer » Desclapon à propos de l'inanité du mariage qu'il s'apprêtait à réaliser (« Déguisé sous le nom de Belval pour mieux vous éclairer Monsieur, mon véritable nom est le comte de Verceuil ; riche, honnête et le plus amoureux des hommes, voilà mes titres⁸ »). La mise en scène est ainsi un prétexte assumé à son « détournement libidinal », pour reprendre la formule de Mladen Kozul⁹.

c) *Un laboratoire des Cent Vingt Journées de Sodome ?*

Annie Le Brun partage l'hypothèse selon laquelle l'œuvre dramatique serait une sorte de laboratoire de l'œuvre romanesque ; la pièce à enchâssements *L'Union des arts* pourrait ainsi nous

1 *Ibid.*, p. 120.

2 *Ibid.*, p. 122-123.

3 *Ibid.*, p. 127.

4 *Ibid.*, p. 128.

5 *Ibid.*, p. 140.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 306.

8 *Ibid.*, p. 307.

9 KOZUL Mladen, « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque », dans *L'Annuaire théâtral*, n°41, 2007, p. 44.

paraître comme « la table de dissection des *Cent vingt journées de Sodome*¹ ». L'artifice du *théâtre dans le théâtre* est un moyen pour l'auteur de « contourner les interdits moraux » et dès lors « libérer une parole astreinte au silence² », étant donné que les thématiques abordées par ces pièces demeurent sulfureuses en raison de leur forte teinte d'érotisme. Cette esthétique de la dissimulation est revendiquée en tant que telle, et le goût de l'antithèse se remarque au sein de vers du *Capricieux* : « Nous devons éclairer, et pour cela tout feindre³ » (Acte II scène 3). Cependant, ce goût pour l'illusion ne se prétend pas capable d'étourdir le spectacle ou de le tromper : « ce qui est dit ou montré relève explicitement de la fiction⁴ ». Loin de se rattacher aux idéaux classiques de vérité et de vraisemblance, Sade semble davantage promouvoir l'idée d'une supériorité du *mensonge* dans l'art ; et nous rappeler une démarche semblable à celle d'Oscar Wilde, au siècle suivant, dans son dialogue *The Decay of Lying* [*Le Déclin du mensonge*] : « *Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art* » [« Le mensonge, le fait de raconter de belles choses fausses, est le propre de l'Art »].

Mladen Kozul, dans son article « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque », constate que le point commun entre l'œuvre romanesque et l'œuvre dramatique de Sade est un même procédé : celui de l'« enchâssement » en vue de réaliser une « mise en scène du désir⁵ ». Deux œuvres peuvent ainsi être mises en parallèle : *L'Union des Arts* et *Les Cent-vingt journées de Sodome*. Cette dernière œuvre présente des analogies avec une pièce de théâtre dans la mesure où chaque libertin du château « choisit les acteurs, crée et incarne les personnages » ; le lecteur, mis « en présence d'une assemblée », devient dès lors lui-même un spectateur des scènes représentées⁶. En effet, ce procédé de l'enchâssement est précisé en ouverture de la première partie des *Cent-Vingt Journées* :

Les cent cinquante passions simples, ou de première classe, composant les trente journées de novembre remplies par la narration de la Duclos, auxquelles sont entremêlés les événements scandaleux du château, en forme de journal, pendant ce mois-là⁷.

Les Cent-Vingt Journées présente quatre « historiennes », c'est-à-dire quatre femmes « ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive » qui « se trouveraient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches⁸ ». Nous pourrions ainsi affirmer que le rôle de narration dévolu aux quatre historiennes au sein de ce château libertin revêt un aspect métathéâtral, puisque l'évocation de leurs

1 LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, p. 133.

2 *Ibid.*, p. 38-39.

3 SADE, *Théâtre*, III, p. 380.

4 KOZUL Mladen, « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque », p. 39.

5 *Ibid.*, p. 41.

6 *Ibid.*, p. 43.

7 SADE, *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, 2014, p. 83.

8 *Ibid.*, p. 42.

jouissances passées entrent en écho avec les scènes de débauche mises en œuvre : leur narration semble avoir un caractère réflexif. Cet effet d'enchâssement ne correspond pas à une recherche esthétique, mais trouve une justification libertine :

Il est reçu parmi les véritables libertins que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives¹.

De même que dans *L'Union des Arts*, l'action des pièces enchâssées influence directement la pièce-cadre (puisqu'elles entrent en écho avec l'intrigue du mariage non-désiré par l'héroïne) ; de même, dans *Les Cent-Vingt Journées*, l'enchâssement produit un effet dialectique : l'imagination des libertins se décuple à mesure que la narration des historiennes se développe en parallèle. Concernant les passions, « on n'imagine point à quel degré l'homme les varie, quand son imagination s'enflamme² », précise le narrateur. Kozul remarque que la passion théâtrale se manifeste jusque dans la structure de ses ouvrages romanesques, où « la jouissance est inséparable de la théâtralisation de cette jouissance³ ». La théâtralisation est nécessaire à la réalisation du désir érotique, d'où l'importance primordiale accordée à la scénographie au sein des œuvres romanesques, notamment au cabinet des quatre historiennes au sein des *Cent-Vingt Journées* :

Ce salon communiquait à un cabinet d'assemblée, destinée aux narrations des historiennes : c'était, pour ainsi dire, là le champ de bataille des combats projetés, le chef-lieu des assemblées lubriques, et comme il avait été orné en conséquence, il mérite une petite description particulière⁴.

Nous pouvons mettre cet extrait en parallèle de la description du cabinet de Desclapon dans *L'Union des Arts*, où Sade précise comment les trois pièces enchâssées s'adaptent à la scène de l'action-cadre :

Le cabinet de M. Desclapon doit avoir très peu de profondeur ; à peine doit-il aller à la seconde coulisse. Donc le machiniste n'est plus gêné pour arranger ses fonds. Il agit derrière le cabinet, et quand ce cabinet disparaît il n'a plus que deux parties de devant à mouvoir, tous les derrières sont prêts. À l'égard des sujets qui doivent être en action quand l'épisode commence, qui empêche qu'ils ne s'y placent à fleur de la toile de fond du cabinet de M. Desclapon, ce qui les met presque en scène quand le cabinet disparaît et qu'ils se rapprochent de la rampe quand le changement est opéré. Voilà donc comme il faut que cela se pratique et c'est pour cela qu'on voit en tête de chaque épisode : *le théâtre change et représente*, et non pas, *la toile se lève et laisse voir*⁵.

Ce cabinet des historiennes entre ainsi en résonance avec la scénographie de *L'Union des Arts* puisque « dès qu'un épisode est fini, le machiniste ramène le cabinet de M. Desclapon, lieu principal de la pièce⁶ » comme le précise Sade dans la préface de la pièce. Dans les deux œuvres, un « cabinet » est le lieu où l'ensemble des péripéties découlent après y avoir été forgées.

1 *Ibid.*, p. 41.

2 *Ibid.*

3 KOZUL Mladen, « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque », p. 42.

4 SADE, *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, 2014, p. 83.

5 SADE, *Théâtre*, III, p. 116-117.

6 *Ibid.*, p. 116.

B) Une représentation métaphorique du relativisme

a) Un éclatement des points de vue

Le vecteur moralisateur du théâtre sadien présente ainsi un paradoxe : tandis que ce dernier est un outil pour partager les idées philosophiques de l'auteur et les présenter sous un jour moralement acceptable, nous constatons par la même occasion que l'auteur y nie la possibilité d'une quelconque vérité, et ce en insistant sur ses convictions relativistes. Vieuxblanc, un personnage des *Ruses de l'amour*, rétorque à Belval dans la scène 5 :

Bon, bon, morale de comédie que tout cela, quand on arrange les événements, il est tout simple qu'ils aillent comme on les veut¹.

Ce scepticisme à l'égard de toute œuvre fictionnelle rappelle l'incipit de *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot (« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe² ? ») : le metteur en scène, par sa capacité démiurgique, peut transformer une représentation selon son bon vouloir ; la dramaturgie sadienne semble matérialiste : si l'ordre issu de la Création n'a pas de sens supérieur, celui que nous retrouverons sur scène devra également faire l'objet d'un relativisme absolu.

Comme le rappelle David Yvon dans son article « 'Le grand art est de se contrefaire' : les comédies de l'aveu dans le Théâtre du marquis de Sade », « le réfléchissement (le dédoublement) est peut-être moins, dans le théâtre sadien, un outil de révélation que de démultiplication³ ». Le procédé du théâtre dans le théâtre sert moins à faire émaner une vérité d'une illusion originelle qu'à la dissoudre en quelque sorte ; « le miroir oblique du théâtre devient miroir brisé⁴ ». L'auteur est tous les personnages à la fois ; aucun ne lui sert de porte-parole idéologique ; ce relativisme contraint, dès lors, le lecteur ou le spectateur « de choisir quel discours ou quelle morale » : cette ambiguïté peut ainsi expliquer la méfiance suscitée par le théâtre sadien lors de sa démarche entrepreneuriale. En effet, dans *L'Union des Arts*, bien que le théâtre fasse l'objet d'un éloge à travers la figure de Belval, la tirade finale de Desclapon constitue une mise en garde sarcastique à l'égard du jeu théâtral :

Mais vous, pères de famille, quand vous aurez des filles à marier, croyez-moi, ne jouez plus la comédie⁵.

Une inversion est opérée : les convenances de la vie sociale apparaissent comme relevant de la comédie, tandis que le jeu théâtral constitue la vie véritablement vécue (comme le reconnaît

1 *Ibid.*, p. 184.

2 DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. CHARTIER Pierre, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 43.

3 YVON, « 'Le grand art est de se contrefaire' : les comédies de l'aveu dans le théâtre du Marquis de Sade », p. 41.

4 *Ibid.*

5 SADE, *Théâtre*, III, p. 309.

Desclapon à sa fille : « Tel était le but de toutes ces scènes, m'entraîner et te séduire par des exemples¹ »).

Ainsi l'intérêt du théâtre sadien, selon Annie Le Brun, ne réside pas dans « la résolution des intrigues, mais dans la mise en perspective de cette intrigue présentée de différents points de vue² ». L'œuvre romanesque provoque un scandale dans sa volonté de détruire les principes moraux qui régissent la société ; l'œuvre théâtrale suit un même principe de décomposition de la réalité en une « irréalité fragmentaire³ ». En dépit de volonté d'innovation (comme avec cette pièce épisodique), la réputation conventionnelle du théâtre sadien s'explique par le refus de l'auteur d'élaborer « le moindre projet construit de réforme théâtrale⁴ » à la manière de Diderot ou de Beaumarchais, comme le remarque Pierre Frantz dans son article « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre ». *L'Union des Arts* a pour « nouveauté » selon Sade d'offrir une pièce où les différentes pièces enchâssées forment un tout cohérent, mais peuvent également se jouer à part, séparément : « Les scènes de fond lient les épisodes, mais chaque épisode peut s'exécuter à part, sans les scènes de fond, et c'est en raison de cette nouveauté que l'ouvrage semble être digne de quelque indulgence⁵ », affirme l'auteur dans la préface de sa pièce. Cette vision du *theatrum mundi* est déjà présente dans son œuvre romanesque :

Vous le voyez, mon ami, ce monde-ci n'est qu'une farce, tantôt acteur, tantôt public, ou nous jugeons la scène, ou nous y paraissons. — Soit, mais ici nous sommes sifflés, disait le président⁶.

David Yvon propose ainsi d'inverser les perspectives : plutôt que de chercher à interpréter le théâtre de Sade à la lumière de son œuvre romanesque, il convient de remarquer plutôt que sa dramaturgie imprègne sa vision du monde (« pour mettre en scène un monde qui échappe à la compréhension⁷ »).

1 *Ibid.*, p. 308.

2 LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 143

3 *Ibid.*

4 FRANTZ, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », p. 20.

5 SADE, *Théâtre*, III, p. 115.

6 SADE, *Historiettes contes et fabliaux*, éd. HEINE Maurice, Simon Kra, Paris, 1926, p. 173.

7 YVON, « 'Le grand art est de se contrefaire' : les comédies de l'aveu dans le théâtre du Marquis de Sade », p. 38.

b) *La figure bigarrée d'un comédien noble et libertin*

Sade suit la définition de caractère en vogue à la fin du XVIII^e siècle. En effet, dans le *Dictionnaire dramatique*, le caractère est défini comme « l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages », « le principe et le premier mobile de toutes leurs actions¹ ». Cette définition est radicalisée, pourrions-nous dire, dans le théâtre sadien, puisque les caractères des personnages se confondent pleinement avec ces derniers. En effet, dans *L'Union des Arts*, cette esthétique est définie par un personnage lui-même, selon la logique du théâtre dans la théâtre ; Belval affirme avoir peint son rival Vieuxblanc sous les traits du Comte de Saint-Fal, « homme dangereux² », comme il l'affirme à Desclapon : « c'est lui, que je vous peignais dans l'*Homme Dangereux* ; j'ai placé sous ses yeux le flambeau de la conviction ; il a mieux aimé fuir que se défendre ; vous ne le reverrez plus³ ». Il convient de remarquer que le personnage de Saint-Fal incarne un libertin au sein de cette pièce, en témoigne son monologue de la scène 7 où il se complaît de corrompre Adélaïde (qui est le pendant d'Émilie) :

Comme elle est belle, et quels divins attraits !
Ne la devoir qu'à d'indignes projets !
Il fut un temps où cette sombre idée
Aurait rendu mon âme intimidée ;
Pour à présent je ne répondrais pas
De n'y pas voir de plus piquants appâts⁴.

Plutôt qu'une dénonciation du libertinage, nous pouvons plutôt constater que deux conceptions à propos de ce mode de vie s'affrontent, pour ainsi dire. En effet, le personnage de Verceuil incarne également un libertin, au vu de ses caractéristiques de dissimulation, d'orgueil, de ruse, mises au service de l'amour d'Émilie (qu'il souhaite détourner de son mariage promis) : Verceuil « sait que M. Desclapon, père de l'objet de ses feux, est passionné pour l'art théâtral, et qu'en lui offrant ses talents en ce genre, et ceux des artistes qu'il rassemble à cet effet, il pourra parvenir à son but⁵ ». La pratique théâtrale est ainsi mise au service de l'accomplissement du désir érotique. Lors de la scène finale de *L'Union des Arts*, Verceuil est en effet reconnu comme un libertin par Desclapon, « *fort agité* » de constater toute cette machination mise en place : « Ah ! Monsieur, que viens-je d'apprendre ? Que signifie ce procédé bizarre... mon ami parti, son mariage rompu⁶ ». Bien que le père accepte de

1 LA PORTE Joseph (de), *Dictionnaire dramatique*, Tome Premier, Paris, Chez Lacombe, 1776, p. 201.

2 SADE, *Théâtre*, III, p. 190.

3 *Ibid.*, p. 306.

4 *Ibid.*, p. 221.

5 *Ibid.*, p. 112.

6 *Ibid.*, p. 306.

reconnaître la légitimité de cette manigance qui avait pour motif de le prévenir de la fourberie de son futur gendre, il n'en demeure pas moins heurté par la ruse du comte comédien : « Monsieur, Monsieur, je crois que tout cela peut s'appeler des procédés bien lestes¹ ».

En somme, M. de Vieuxblanc représente le libertin rangé dans sa vieillesse, tandis que Verceuil incarne un libertin fougueux, et un noble marginalisé par sa pratique théâtrale. La seconde pièce enchâssée (*L'Homme Dangereux*) traite en effet des « fourberies d'un scélérat² » auquel un père est « prêt de donner³ » sa fille, comme le précise Sade dans la préface — et ce scélérat en question, comme le rappelle Belval, « servira de miroir au cher M. de Vieuxblanc⁴ ». Le personnage de Verceuil présente d'ailleurs une contradiction entre le fait d'être à la fois un noble (comte) et une sorte de comédien professionnel : comme évoqué plus haut, Sade précise dans la préface que le comte rassemble « des artistes⁵ » ; ce comte paraît ainsi comme un double de l'auteur, puisque cet enchevêtrement entre la pratique théâtrale et le libertinage rappelle les tentatives réalisées en 1772 dans ses châteaux de La Coste et Mazan. De même, le nom du personnage Verceuil est quasiment homonyme à celui du libertin Verneuil dans *La Nouvelle Justine* ; Belval, le pseudonyme utilisé par le comte lorsqu'il est comédien, présente également quelques assonances fortes avec le nom « Dorval », qui correspond à un libertin de *L'Histoire de Juliette*. Une intertextualité peut ainsi se percevoir entre les noms des personnages eux-mêmes.

Cette allégorisation des personnages s'apparente, en outre, à un processus de « réification » : les personnages, réduits à des marionnettes, se limitent à l'état de *chose* en se confondant entièrement avec l'unique faisceau passionnel qui les meut⁶. Cette méthode de peindre « avec excès » a pour finalité de « produire un effet sur le réel⁷ », selon Julie Paquette, dans une logique qui pourrait paraître expressionniste. Dans *L'Union des Arts*, le caractère performatif du jeu théâtral est souligné par les comédiens eux-mêmes : le théâtre dans le théâtre crée deux strates de fiction, pour ainsi dire ; les personnages au sein de la pièce enchâssée accomplissent (par l'intermédiaire de leur jeu) une action au sein de la pièce-cadre : l'action fictionnelle des trois pièces enchâssées influe sur la réalité de la pièce-cadre. Par exemple, suite à la tragédie *Euphémie de Melun*, Belval souligne avec ironie à Desclapon (ravi de la moralité de cette pièce) l'analogie entre l'intrigue de cette pièce enchâssée et celle de la pièce-cadre :

1 *Ibid.*, p. 307.

2 *Ibid.*, p. 113.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 243.

5 *Ibid.*, p. 112.

6 PAQUETTE, « Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes », p. 148.

7 *Ibid.*, p. 149

Il est certain, Monsieur, que voilà comme il faudrait que fussent tous les hommes, Ibrahim avait pris de fausses mesures pour arriver au bonheur de sa vie et à la félicité de celle de ses enfants ; il avait été séduit par de faux principes d'ambition ; il se repent, il accorde sa fille à l'amant qu'elle adore, oh ! Vous avez raison, Monsieur, voilà comme il faudrait que fussent tous les pères¹.

L'ensemble de cette pièce enchâssée ayant pour objectif d'empêcher un faux mariage d'avoir lieu, Verceuil se déguise tout d'abord en le comédien Belval, puis lors de *L'Homme Dangereux* (pièce insérée) en Florival, produisant un effet de mise en abîme où le même personnage se décline sous trois facettes différentes :

Écoute avec attention ce qui suit ; tu vas y voir peut-être un personnage qui te paraîtra épisodique, mais cet Almanzor servira de miroir au cher M. de Vieuxblanc et j'espère que tu en sentiras les allusions².

Cette duplication est utilisée à des fins pédagogiques : tel personnage sert de « miroir » à tel autre ; les personnages de la pièce-cadre étant des spectateurs des trois épisodes enchâssés.

C) Une conclusion ironiquement politique

Dans l'avant-propos du *Capricieux*, Sade se compare à un « laboureur inquiet » qui arrose de « larmes » ces différentes « sortes de plantes » que recèle « le cœur de l'homme³ ». La métaphore du laboureur utilisée dans *Le Capricieux* est interprétée par Julie Paquette comme une intuition d'une « forme de culturalisme sociologique⁴ ». L'auteur, en labourant le cœur humain, révèle par la même occasion « le socle sur lequel les caractères sont édifiés⁵ ». Cependant, ce relativisme des points de vue permet d'interpréter qu'il n'existe pas de « fondement ultime » sur lequel le lecteur ou le spectateur pourrait se raccrocher⁶. Une angoisse pourrait ainsi être perceptible derrière l'apparence de mièvrerie sereine et bienheureuse exhalée par les drames sadiens. Nous pouvons, pour justifier cette assertion, nous rapporter à l'étonnant dénouement de *L'Union des Arts* qui est un ballet à la gloire de Napoléon. Sade n'ignorait pas que Napoléon était à l'origine de son internement à Charenton, en témoigne une supplique écrite au Ministre de la Justice lorsqu'il était encore emprisonné à Pélagie le 30 Floréal An X :

Quelle est donc cette arbitraire partialité qui brise les fers du coupable et qui en écrase l'innocent ? Est-ce pour arriver là que nous venons de sacrifier pendant douze ans nos vies et nos fortunes ? « Ces

1 SADE, *Théâtre*, III, p. 184.

2 *Ibid.*, p. 243.

3 *Ibid.*, p. 326.

4 PAQUETTE, « Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes », p. 149

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

atrocités sont incompatibles avec les vertus que la France admire en vous. Je vous supplie de ne pas permettre que j'en sois plus longtemps la victime¹.

Le relativisme culturel est illustré dans le ballet final dans une sorte de scène apothéotique, où le buste de Napoléon se trouve être au milieu de la scène, entouré par « *les peuples des quatre parties de la terre, réunis en quatre groupes composés d'hommes et de femmes dans le costume de leur nation* », qui « *garnissent les deux côtés et les fonds du bois, mais en demi-cercle*² ». Chacun de ces quatre groupes constituent un chœur qui chantera, tour à tour, une strophe (celle « des européens », « des asiatiques », « des africains » et « des américains »³). Une fois cette « *cérémonie* » accomplie, « *un chef de chaque groupe se détache, ayant une branche d'olivier à la main, ils vont les entrelacer aux lauriers dont est formé le piédestal du buste*⁴ » de Napoléon. Cette scène nous surprend sur un double aspect : le caractère intempestif de ce ballet en discontinuité avec la trame dramatique, ainsi que son caractère anachronique où nous pouvons déceler une ironie de la part de Sade. Bien qu'aucune didascalie ne précise de date, nous pouvons supposer que la scène a lieu dans le courant du XVIII^e siècle, sous l'Ancien Régime, étant donné qu'elle a pour cadre un théâtre de société organisé au sein d'un « *château* », auquel participent des aristocrates tels que le Comte de Verceuil. De même, lorsque Verceuil, déguisé en comédien, présente les œuvres du répertoire prêtes à être jouées, nous n'y trouvons que des noms d'auteurs classiques du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e :

Tout, Monsieur : Molière, Boursault, Scarron, Destouches, Racine, Crébillon, Corneille, Voltaire, Regnard, Haute Roche, Palaprat, Lachaussée, Sainte Foix, Gresset et Marivaux⁵.

La dernière version établie du texte date de 1810⁶, mais nous ne trouvons pourtant aucune référence à des dramaturges contemporains qui pourraient laisser penser que la scène se déroule au début du XIX^e siècle, et que le titre de « comte » de Verceuil soit issu de la noblesse d'Empire. En effet, Verceuil affirme qu'il est « *héritier du nom, des titres et des biens d'un père assez heureux*⁷ » ; ceci laisse entendre que Verceuil est un aristocrate issu d'une lignée ancienne. Dès lors, une ironie peut s'interpréter à travers cette scène de ballet. Pour justifier cet hommage à Napoléon, le comte de Verceuil affirme :

Il est dicté par le cœur de tous les Français, Monsieur. Le respect, l'amour et la reconnaissance l'ont fait éclore du mien⁸.

1 *Revue rétrospective, ou Bibliothèque Historique contenant des mémoires et documents authentiques, inédits et originaux*, éd. TASCHEREAU Jacques, Tome 1, Paris, H. Fourmier Aîné, 1833, p. 257.

2 SADE, *Théâtre*, III, p. 312.

3 *Ibid.*, p. 312-313.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 139.

6 *Ibid.*, p. 109.

7 *Ibid.*, p. 311.

8 *Ibid.*

La « reconnaissance » dont parle Verceuil semble difficilement compréhensible étant donné que l'Empereur n'intervient aucunement dans l'ensemble de cette pièce ; il convient d'y voir un clin-d'œil de l'auteur interné à Charenton. Bien qu'il ait oublié son nom, Napoléon évoque Sade lors de son exil à Sainte-Hélène, en explicitant les motifs de son internement :

Il a cité quelques détails du plus sale et du plus hideux libertinage : il a dit qu'étant Empereur, il s'était fait représenter et avait parcouru le livre le plus abominable qu'ait enfanté l'imagination la plus dépravée : c'était un roman, qui, au temps de la Convention même, avait révolté, disait-il, la morale publique au point de faire enfermer son auteur, qui l'était demeuré toujours depuis, et qu'il a dit croire vivre encore¹.

La scène de mariage se voit être rapidement effacée au profit de la célébration napoléonienne ; l'acceptation de Desclapon fait l'objet d'un certain prosaïsme (« En un mot, ma fille, tu le veux ? J'y consens² »). Verceuil, plutôt que de proposer un hommage à son bienfaiteur, lui propose plutôt de célébrer l'Empereur, en lui parlant avec une certaine familiarité : « que le rayon de génie qui vient de m'inspirer vous électrise comme moi, on s'agrandit en fêtant un héros³ ». Cette célébration impromptue s'apparente à une forme de culte de la personnalité qui semble être partagé par Desclapon : « Ah ! Tous les hommages qu'on lui décerne sont des jouissances pour un cœur français⁴ ».



1 LAS CASES Emmanuel (de), *Mémorial de Sainte-Hélène*, t. VII, Paris, L'Auteur, 1823, p. 255.

2 SADE, *Théâtre*, III, p. 308.

3 *Ibid.*, p. 311.

4 *Ibid.*, p. 308.

En conclusion, l'apparent hiatus entre le conformisme de la production dramatique du marquis de Sade et le caractère proprement scandaleux de l'existence de ce dernier peut être appréhendé en confrontant le parcours biographique de Sade à celui de sa formation en tant que dramaturge.

En effet, nous avons pu déceler trois temps dans la formation de Sade en tant que dramaturge : ceux-ci correspondent à trois moments charnières de sa vie renvoyant, par la même occasion, à trois époques historiques différentes. Les premiers germes de la passion théâtrale de Sade sont nés sous l'Ancien Régime, lorsque ce dernier désire instituer un théâtre de société au sein de ses châteaux provençaux. Loin d'être un divertissement aristocratique, il s'agit pour l'auteur d'instituer les prémices d'une certaine décentralisation, puisque son ambition est de proposer une riche vie artistique au sein des régions isolées de La Coste et de Mazan, et ce en mobilisant les populations alentours qui n'appartiennent pas à la noblesse. Sade subit une mauvaise réputation qui le contraint à démocratiser son œuvre, pour ainsi dire, et sa volonté, pendant la Révolution, de devenir un auteur dramatique trouve son origine dans ses premières tentatives en tant que marquis. Cet ambitieux théâtre de société finit par être un échec dans la mesure où des dépenses trop importantes (notamment dans la construction d'un théâtre au sein de son château) le poussent au bord de la faillite.

Loin d'être un auteur isolé et méprisé, Sade côtoie les meilleures structures théâtrales parisiennes pendant la Révolution, et se révèle une personnalité familière à la Comédie-Française même, puisque ses pièces sont reçues avec un certain enthousiasme. Le théâtre se révèle son occupation officielle : en dehors de ses activités politiques à la *Section des Piques*, il se présente désormais comme un auteur dramatique ; la Révolution lui ayant fait perdre ses privilèges. Néanmoins, son œuvre pâtit d'une certaine inactualité : ayant été rédigée pour la majeure partie en prison, elle ne semble pas résonner aux préoccupations du temps ; la seule pièce faisant exception, *Oxtiern*, aura été écrite en hâte pendant la Révolution, et met en scène une figure libertine contrerévolutionnaire.

Lors de son internement à Charenton, Sade devient enfin un auteur reconnu, et ce à ses dépens, pourrions-nous dire, puisque les foules venant s'amasser à l'Hospice pour voir les représentations le font avec une certaine curiosité malsaine. Néanmoins, l'auteur y jette les bases d'une thérapie par la pratique théâtrale ; cette dernière se révèle un moyen de rendre une dignité à des individus qui en sont privés par un système concentrationnaire (pour reprendre les mots de Michel Foucault) : les malades deviennent de nouveau des êtres capables de créativité.

Sade envisage ainsi l'art dramatique comme une manière de réinsertion sociale ; néanmoins cette dernière n'implique pas pour autant un reniement de ses penchants scandaleux : l'inceste connaît un éloge au sein de sa comédie *Le Misanthrope par amour*, ainsi que dans la pièce *Henriette et Saint-Clair* ; et pour chacune de ces deux pièces, la scène dernière offre un rebondissement invraisemblable dans laquelle les deux amants apprennent qu'ils ne sont finalement pas liés par le sang. Cette articulation entre l'œuvre romanesque scandaleuse (qui a fait la célébrité de l'auteur) et son œuvre dramatique, peut se faire au moyen de l'ironie : le rétablissement de la morale fait figure de stéréotype lancinant ; la vertu se trouve être rétablie tout en étant ridiculisée par son caractère intempestif.

Le caractère conventionnel de l'œuvre, qui paraissait être un avis partagé parmi la majorité des critiques du théâtre sadien (dont Gilbert Lély notamment) nous semble fortement nuancé au vu des tentatives, de la part de Sade, de renouveler certaines formes théâtrales, comme nos trois études de cas ont tenté de démontrer. En outre, sa seule tragédie (*Jeanne Laisné*) présente des caractéristiques de mélodrame ; et les didascalies (précisant avec insistance, par exemple, des bombardements sur scène) ont accentué son caractère injouable. La pièce la plus ambitieuse demeure certainement *L'Union des Arts* : elle nous apparaît comme une célébration allégorique de l'art dramatique et du libertinage. Le personnage principal, un comte comédien est une sorte de métaphore de la biographie sadienne, puisque le personnage principal utilise les moyens du théâtre pour assouvir sa passion envers l'héroïne principale : la vérité réside ainsi moins dans la pièce-cadre qu'au sein des pièces enchâssées ; le relativisme philosophique de Sade tend à n'accorder une valeur de vérité qu'à l'illusion dramatique, seul vecteur d'authenticité.

L'œuvre dramatique, loin d'être une simple version cryptée et affadie de l'œuvre romanesque scandaleuse, peut ainsi s'appréhender de façon indépendante : elle représente une facette exotérique de son idéologie. Néanmoins, le voile de l'ironie la rend paradoxalement exigeante, et seulement appréciable par les libertins capables de saisir les deux niveaux de lecture.



ANNEXE 1

Pièces représentées sur les théâtres de La Coste et de Mazan appartenant à M. le Marquis de Sade en 1772¹

[Les représentations furent interrompues à la suite de l'affaire de Marseille du 27 juin 1772.]

[Le texte de ce programme est écrit par Anne-Prospère Delaunay.]

Le 3 mai 1772 à La Coste : *Le Glorieux*, comédie en cinq actes et en vers de Destouches (1732) & *Les Mœurs du temps*, comédie en un acte de Saurin (1760)

Le 10 mai 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 17 mai 1772 à La Coste : *Beverley*, tragédie en cinq actes et en vers libres de Saurin (1768) & *Le Retour imprévu*

Le 24 juin 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 7 juin 1772 à Mazan : Relâche au théâtre

Le 12 juin 1772 à La Coste : *Le Déserteur*, drame en trois actes de Sedaine et musique de Monsigny (1769) & *Le Somnambule*

Le 15 juin 1772 à Mazan : *Idem*. |

Le 22 juin 1772 à La Coste : *Le Philosophe marié*, de Destouches (1727) & *Heureusement*

Le 29 juin 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 9 juillet 1772 à La Coste : *Adélaïde du Guesclin*, tragédie de Voltaire (1734) & *L'Amant auteur*

Le 13 juillet 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 26 juillet 1772 à Mazan : Relâche au théâtre

Le 30 juillet 1772 à La Coste : *Mélanide*, comédie en cinq actes et en vers de La Chaussée (1741) & *La Jeune Indienne*, comédie en un acte et en vers de Chamfort (1764)

Le 3 août 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 13 août 1772 à La Coste : *Le Père de famille* de Diderot, en 5 actes et en prose (1761) & *La Gageure imprévue*, comédie en un acte et en prose de Sedaine (1768)

Le 17 août 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 27 août 1772 à La Coste : *Dupuis et Desronais*, comédie en trois actes et en vers libres de Collé (1763) & *Nanine*, comédie de Voltaire (1749)

Le 31 août 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 10 septembre 1772 à La Coste : *La Gouvernante & Zénéïde*

1 *Correspondances du Marquis de Sade* (oct. 1771-27 juin 1772), p. 224-225

Le 14 septembre 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 24 septembre 1772 à La Coste : *Le Méchant*, comédie en cinq actes et en vers de Gresset (1745)
& *Les Fausses Infidélités*

Le 28 septembre 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 8 octobre 1772 à La Coste : *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, comédie en 5 actes et en
prose (1765) & *L'Impertinent*

Le 12 octobre 1772 à Mazan : *Idem*.

Le 22 octobre 1772 à Mazan : *Jeuneval & Les Deux Chasseurs et la Laitière*, comédie en un acte et
en prose, mêlée d'ariettes, les paroles sont d'Anseaume, la musique de Duni (1763)

ANNEXE 2

Présentation de l'œuvre dramatique du marquis de Sade

Le théâtre du marquis de Sade se compose de dix-sept pièces de longueur variable, dont une seule (*Oxtiern*) a été publiée de son vivant. Parfois réduites au simple état d'ébauches, ses œuvres dramatiques se limitent à des manuscrits réécrits tardivement, lors de son internement final à Charenton : ce qui rend l'étude philologique de son théâtre complexe dans la mesure où nous ne pouvons juger d'une probable évolution du texte, étant donné que la date de rédaction de ces différentes pièces est sujette à controverse. Nous classons ces dix-sept pièces par ordre alphabétique.

1) *Fanni, ou Les Effets du désespoir*, drame en trois actes et en prose

Version amplifiée d'un épisode (perdu) de *L'Union des Arts (Cléontine ou la fille malheureuse)*, ce drame à la tonalité sombre est une adaptation d'un roman publié quelques décennies plus tôt : *Les Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* de M^{me} Riccoboni¹. Il s'agit d'une pièce au dénouement malheureux : « tout n'est que violence, pathétique et situations extrêmes² ».

2) *Franchise et Trahison*, drame en trois actes et en prose

« Mélodrame bourgeois » (pour reprendre la formule de Sylvie Dangeville³), le drame présente un libertin cynique (le chevalier de Faublan) se jouant du comte de Verneuil, de sa fille Adeline, jusqu'à ce que l'amant de cette dernière (Félix) parvienne à mettre fin à ses entreprises.

3) *Henriette et Saint-Clair, ou La Force du sang*, drame en cinq actes et en prose

Ce drame expose « la transfiguration d'une simple intrigue d'amours contrariées par les conventions sociales en inceste⁴ ». Le caractère subversif semble poindre dans la mesure où Saint-Clair s'attelle à « défendre son amour pour Henriette, après qu'il ait été déclaré incestueux⁵ », afin de remettre en question les tabous de la société.

1 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 407.

2 *Ibid.*, p. 413.

3 *Ibid.*, p. 458.

4 *Ibid.*, p. 222.

5 *Ibid.*, p. 205.

4) *Jeanne Laisné, ou Le Siège de Beauvais*, tragédie en cinq actes et en vers

Seule tragédie de l'auteur, l'histoire est résumée ainsi par ce dernier : « C'est le trait d'histoire où les femmes défendant la ville de Beauvais sous Louis XI firent lever le siège à Charles le Téméraire duc de Bourgogne¹ ».

5) *L'Égarement de l'Infortune*, drame en trois actes et en prose

Drame probablement composé durant l'époque révolutionnaire, il présente « les mésaventures d'un couple exilé en Angleterre » qui doit faire face à une « opposition familiale » à leur union². Son originalité est de brosser de façon expressive la misère noire dans laquelle vivent les personnages qui se retrouvent également victimes du libertinage des possédants.

6) *L'Union des Arts, ou La Ruse d'Amour*, en six épisodes

Présentée par Jean-Jacques Brochier comme « la pièce de Sade dont la forme est la plus curieuse³ », il s'agit d'une pièce à tiroirs composée initialement de cinq actes présentant chacun des personnages et des formes différentes : ces épisodes trouvent leur unité dans une même intrigue. Dans le manuscrit que nous possédons (tardif, puisque daté de 1810), seuls trois épisodes ont été conservés : *Euphémie de Melun* (tragédie), *L'homme dangereux* (comédie), et *Azélis ou la Coquette punie* (comédie-féerie). Les trois pièces ayant été retranchées (mais faisant partie du canevas initial) sont : *Cléontine ou la fille malheureuse* (« drame anglais »), *Le Suborneur* (comédie), et *La Tour Mystérieuse* (opéra-comique).

7) *La Fête de l'Amitié*, prologue encadrant *L'Hommage de la Reconnaissance*, vaudeville en un acte

Pièce de circonstance, elle est la seule production sadienne composée durant son internement final à avoir été conservée. Rédigée comme un hommage au directeur de l'hospice et jouée par des patients issus de ce même établissement, la pièce renoue ainsi avec le théâtre de société.

8) *Le Boudoir*, comédie en un acte et en vers libres

Dans sa *Lettre à des directeurs de théâtre* datée de 1797 ou 1798, Sade présente ainsi sa pièce :

1 SADE, *Théâtre*, I, p. 115.

2 *Ibid.*, p. 421.

3 SADE, *Théâtre*, I, p. 101.

Jolie bluette en un acte et en vers libres. Le bon ton, la fine plaisanterie, une coquette charmante, une jolie soubrette, un époux ridicule agréablement persiflé : voilà ce que présente cette jolie petite comédie, reçue moins une voix au Théâtre-Français, et unanimement au Théâtre-Italien, mais que j'en retirerai parce qu'on voulait m'y faire mettre des ariettes, ce qui l'eût absolument défigurée¹.

L'intrigue consiste en « la jalousie ridicule qu'éprouve un mari vieillissant, mais fort riche, pour sa femme, M^{me} Dolcour² ». Cette dernière se riant de lui, jouera avec son amant une comédie en sa présence : cette pièce offre ainsi l'exemple d'un théâtre dans le théâtre.

9) *Le Capricieux*, comédie en cinq actes et en vers

Inspirée par *L'Irrésolu* de Destouches, cette pièce est riche d'un *Avant-propos* rédigé tardivement (« écrit à l'hospice de Charenton au moment où le marquis retouche sa pièce pour la dernière fois³ ») qui livre des précisions sur les intentions esthétiques de l'auteur.

10) *Le Comte Oxtiern, ou Les Dangers du libertinage*, drame en trois actes et en prose

Seule pièce de Sade qui connaîtra plusieurs représentations de son vivant, *Oxtiern* est une adaptation d'une nouvelle du même auteur, *Ernestine*, qui sera publiée dans son recueil *Les Crimes de l'amour*. Elle fera l'objet d'une querelle éphémère lors de ses deux représentations au Théâtre Molière.

11) *Le Mariage du siècle*, ébauches d'un drame

Ce drame, dont il ne reste qu'un canevas, résulte des premières « tentatives » de Sade « de faire représenter ses pièces dans des théâtres publics aux années 1772-1775⁴ ».

12) *Le Misanthrope par amour, ou Sophie et Desfrancs*, comédie en cinq actes et en vers libres

Pièce ayant été reçue à l'unanimité par le Théâtre-Français, elle ne sera néanmoins jamais jouée. Tandis que les deux pièces précédentes mettaient en scène des incestes supposés entre frères et sœurs, celle-ci présente un schéma incestueux vertical entre père et fille (qui sera démenti à son tour).

1 *Œuvres complètes du marquis de Sade*, vol. 15, p. 480.

2 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 149.

3 *Ibid.*, p. 127.

4 *Ibid.*, p. 77.

13) *Le Philosophe soi-disant*, comédie en un acte et en prose

Première pièce écrite par le marquis, le thème de cette comédie ainsi que son titre sont empruntés à un conte de Marmontel. Intervenant en pleine querelle des « philosophes » qui mobilisait les partisans et les ennemis des Encyclopédistes, cette comédie brosse, selon Sylvie Dangeville, « le portrait du philosophe, le plus positif de toute la décennie 1760¹ ».

14) *Le Prévaricateur, ou Un magistrat du temps passé*, comédie en cinq actes et en vers

Cette pièce satirique a pour thème « la corruption de la magistrature et l'arbitraire foncier de la justice sous l'Ancien Régime »². Sade la présente lui-même comme peignant « les ridicules et les maux de l'ancienne magistrature ; elle est aux robins de l'ancien régime ce qu'était le *Tartuffe* aux dévots³ ».

15) *Les Antiquaires*, comédie en un acte et en prose

L'intrigue de cette pièce tourne autour d'un « cabinet d'antiquités où on voit toutes sortes d'espèces disposées sur des tables et sur des tablettes⁴ » : il s'agit d'une satire bienveillante des collectionneurs d'antiquités dans la mesure où Sade éprouve une passion pour ce loisir ; elle se présente ainsi comme « le volet théâtral du *Voyage d'Italie*⁵ ».

16) *Les Jumelles*, comédie en deux actes et en vers

L'intrigue « exploite la veine comique des équivoques provoquées par les confusions entre les jumeaux » ; cette comédie néanmoins dessine « une perspective incestueuse en ligne de fuite⁶ ».

17) *Tancredi*, scène lyrique en vers

Tirant son sujet d'un épisode de *La Jérusalem délivrée* du Tasse qu'il se propose d'adapter fidèlement à la scène (plus précisément « le douzième chant » de cette épopée), Sade propose ici un mélodrame qui « exige un grand spectacle et de belle musique » selon sa *Lettre à des directeurs de théâtre*⁷.



1 DANGEVILLE, *Le théâtre change et représente*, p. 76.

2 *Ibid.*, p. 328.

3 SADE, *Théâtre*, IV, p. 259-260.

4 *Ibid.*, II, p. 349.

5 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 99.

6 DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente*, p. 171.

7 *Œuvres complètes du marquis de Sade*, vol. 15, p. 480.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Corpus d'étude : éditions du théâtre de Sade

- SADE Donatien Alphonse François (de), *Le Théâtre de Sade*, Préface de BROCHIER Jean-Jacques, Paris, Pauvert, 1970, 4 vol.
- _____, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, éd. mise en place par LE BRUN Annie et PAUVERT Jean-Jacques, vol. 13, 14 et 15 (Théâtre), Paris, Pauvert, 1991.

Correspondance du marquis de Sade

- SADE Donatien Alphonse François (de), *Correspondance inédite du marquis de Sade, de ses proches et de ses familiers, publiée avec une introduction, des annales et des notes*, éd. BOURDIN Paul, Paris, Librairie de France, 1929.
- _____, *L'Œuvre du Marquis de Sade*, éd. APOLLINAIRE Guillaume, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909.
- _____, *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires*, éd. LABORDE Alice M., vol. V (oct. 1771-27 juin 1772) *Le marquis et la marquise de Sade au château de La Coste*, Genève, Slatkine, 1994.
- _____, *Sade au donjon de Vincennes : 1780*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007.
- _____, *Sade au donjon de Vincennes : 1781*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007.
- _____, *Sade au donjon de Vincennes : 1782*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007.
- _____, *Sade au donjon de Vincennes : 1.1.1783-29.2.1784*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007.
- _____, *Sade à la Bastille : 29.2.1784-31.12.1786*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 2007.
- _____, *Sade à la Bastille : 1787-1788*, éd. LABORDE Alice M., Genève, Slatkine, 1996.

Autres œuvres de Sade

- SADE Donatien Alphonse François (de), *Histoire de Juliette ou Les Prospérités du vice*, Tome 2, Paris, La Musardine, 2020.

- _____, *Historiettes contes et fabliaux*, éd. HEINE Maurice, Simon Kra, Paris, 1926.
- _____, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur*, Tome Cinquième, En Hollande, 1797.
- _____, *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, Paris, 10/18, 2014.
- _____, *Les Crimes de l'Amour*, éd. DELON Michel, Paris, Gallimard, 1987.
- _____, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, éd. mise en place par LE BRUN Annie et PAUVERT Jean-Jacques, vol. 7 et 11, Paris, Pauvert, 1991.
- _____, *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre ville*, vol. 1, Paris, Fayard, 1995.

Autres textes

- AIGUEBERRE, Jean Dumas (d'), *Les Trois spectacles, ou Polyxène, tragédie en un acte ; L'Avare amoureux, comédie en un acte ; Pan et Doris, pastorale héroïque, en un acte ; avec un Prologue*, Paris, Tabarie, 1729.
- *Almanach général des spectacles de Paris et de la province pour l'année 1792*, Paris, Froullé, 1792
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, éd. ASSÉZAT Jules et TOURNEUX Maurice, t. VIII, Paris, Garnier, 1875.
- ESQUIROL Jean-Etienne, *Des Maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Tome Second, Bruxelles, Librairie de la Faculté de Médecine de Bruxelles, 1838.
- _____, *Mémoire historique et statistique sur la Maison Royale de Charenton*, Paris, Paul Renouard, 1835.
- L'ARÉTIN, *La Comédie courtisane : La Cortigiana*, éd. LARIVAILLE Paul, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- LABOUISSÉ Jean Pierre Jacques Auguste (de), *Voyage à Saint-Léger, campagne de M. le chevalier de Boufflers, suivi du Voyage à Charenton*, Paris, C.J. Trouvé, 1827.
- MARMONTEL Jean-François, « Le Philosophe soi-disant », dans *Contes moraux*, Tome 2, Paris, J. Merlin Libraire, 1765.
- *Revue rétrospective, ou Bibliothèque Historique contenant des mémoires et documents authentiques, inédits et originaux*, éd. TASCHEREAU Jacques, Tome 1, Paris, H. Fournier Aîné, 1833.

- *Théâtre du XVIII^e siècle*, Tome II, éd. TRUCHET Jacques, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1974.
- SCHWEIGGER August, *Une visite des établissements parisiens d'aliénés en 1808*, éd. et trad. CAIRE Michel & VEIT Sabina, France, Mémoire dactylographié présenté au Concours de la Société Française d'Histoire des Hôpitaux, 1996. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://psychiatrie.histoire.free.fr/psyhist/schweigger.htm>

Extraits de presse évoquant Sade

- *Journal de Paris*, 21 juillet 1798.
- *Le Moniteur*, 6 novembre 1791.

Corpus secondaire

Articles consacrés à Sade

- « Coulmier », *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, L.G. Michaud, 1836, t. LXI, p. 463.
- BEAUVOIR Simone (de), « Faut-il brûler Sade », dans *Privilèges*, Paris, Gallimard, 1955, p. 9-89.
- BOURDIN Philippe, « Liberté pour le théâtre, citoyenneté pour les comédiens (1789-1792) », *La Révolution française* [En ligne], 21 | 2021. Mis en ligne le 25 octobre 2021, consulté le 28 juin 2024 : <http://journals.openedition.org/lrf/5809>
- CHAPPEY Jean-Luc, « Le nain, le médecin et le divin marquis. Folie et Politique à Charenton entre le Directoire et l'Empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 2013/4 (n°374), p. 53-83.
- COUDREUSE Anne, « Ethique et pathétique dans le théâtre de Sade », dans *Lire Sade (actes du premier colloque international sur Sade aux USA, Charleston, Caroline du Sud, 12-15 mars 2003)*, dir. SLIPPA Norbert, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 181-201.
- DANGEVILLE Sylvie, « Présence de Rousseau dans le théâtre du marquis de Sade », dans *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, dir. L'AMINOT Tanguy, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 281-291.
- DELAHAYE Sophie, « La fonction émancipatrice du théâtre dans *Aline et Valcour* », dans *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages, 2013, Vol. 53, n°3, p. 307-315.
- FRANTZ Pierre, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », dans *L'Annuaire Théâtral*, n°41, 2007, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), p. 19-28.

- KOZUL Mladen, « Les fragments inédits du théâtre de Sade : *La Ruse d'amour* et la théâtralité sadienne », dans *Littérature féminine, Rousseau, Voltaire, Théâtre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 243-279.
- LEPORE Ilaria, « Le théâtre de société à l'épreuve de la scène officielle. *Les Trois Spectacles* de Jean Dumas d'Aigueberre à la Comédie-Française », *Études de lettres*, Université de Lausanne, n°317, 2022.
- MARTY Éric, « Foucault et la folie sadienne. Retour sur une relation énigmatique (Sade à Charenton) », *Fabula / Les colloques*, Sade en jeu, 2015. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <https://www.fabula.org/colloques/document5874.php>
- MESMIN D'ESTIENNE Jeanne, « La Maison de Charenton du XVII^e au XX^e siècle : construction du discours sur l'asile », *Revue d'histoire de la protection sociale*, 2008/1 (N°1), p. 19-35.
- NADEAU Martin, « Mœurs, vertu et corruption : Sade et le républicanisme classique », dans *Annales historiques de la Révolution française*, 2007, n°347, p. 29-46.
- NETTER Marie-Laurence, « La Révolution Française et le théâtre : Essai de pédagogie politique », dans *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, Paris, L'Harmattan, n°8, 1998, p. 293-305.
- PAQUETTE Julie, « Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes », *L'Annuaire théâtral*, n°52, 2012, p. 133-152.
- PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle, « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société », dans *Théâtres en liberté du XVIII^e au XX^e siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?*, Actes du colloque international organisé les 31 mai et 1er juin 2013 par PONZETTO Valentina à l'Université de Genève ; publiés sous la direction de PONZETTO Valentina (FNS / Université de Lausanne) avec la collaboration de LEDDA Sylvain (CÉRÉDI – EA 3229), « *Actes de colloques et journées d'étude* », n° 19, 2017. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=427>
- PRUCHNICKI Vincent, « Un théâtre au château de Versailles : la comédie de la cour des Princes », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, 2009. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://journals.openedition.org/crcv/10909>
- SCLIPPA Norbert, « Fiction et théâtralité dans l'œuvre de Sade », §12, dans *Sade en jeu* (dir. ABRAMOVICI Jean-Christophe, LOTTERIE Florence, MARTY Éric), *Fabula / Les colloques*, 2015. Consulté en ligne le 28 juin 2024 : <http://www.fabula.org/colloques/document5889.php>

- SILVER Marie-France, « L'Étrange don du Marquis de Sade à la Révolution et à l'Empire : son théâtre », dans *Man and Nature/L'Homme et la nature*, GRAHAM Kenneth W. & JOHNSON Neal (éd.), Edmonton, Academic Printing & Publishing, 1987 (XIV, 267), p. 209-223.
- SPAVIN Richard, « La mythologie de la mine : la fiction anti-économique chez le marquis de Sade », dans *Lumen*, vol. 34, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 71-92.
- TONELLI Franco, « From Cruelty to Theatre: Antonin Artaud and the Marquis de Sade », dans *Comparative Drama*, 1969, Vol. 3, n°2, p. 79-86.
- YVON David, « “Le grand art est de se contrefaire” : les comédies de l’aveu dans le théâtre du Marquis de Sade », dans *Symbolon*, vol. 16, n°2 (29), 2015, p. 36-42.
- ZAMPOLLI Luciana, « L'Arétin en France au XIX^e siècle ou la réhabilitation critique d'un écrivain maudit », dans *Voyages des textes de théâtre. Italie-France-Italie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 59-82.

Ouvrages consacrés à Sade

- CAMUS Michel, ROGER Philippe (dir.), *Sade : écrire la crise / Centre culturel international de Cerisy-la-Salle [colloque, 19-29 juin 1981]*, Paris, P. Belfond, 1983.
- DANGEVILLE Sylvie, *Le Théâtre change et représente (lecture critique des œuvres dramatiques du Marquis de Sade)*, Paris, H. Champion, 1999.
- DIDIER Béatrice, *Sade, une écriture du désir*, Paris, Denoël, 1976.
- GENAND Stéphanie, *Sade*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2018.
- KOZUL Mladen, *Le corps dans le monde : récits et espaces sadiens*, Louvain ; Paris ; Dudley, Peeters, 2005.
- LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, 1986.
- LELY Gilbert, *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France, 1989.
- LEVER Maurice, *Le Marquis de Sade 1740-1814*, Paris, Tallandier, 2021.
- *Petits et grands théâtres du Marquis de Sade*, éd. LE BRUN Annie, Paris, Paris Art Center, 1989.
- THOMAS Chantal, *Sade*, Paris, Seuil, 1994.
- WYNN Thomas, *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

- WYNN Thomas, GARAND Caroline, *et al.* (éd.) *Sade au théâtre : la scène et l'obscène*, dans *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n°41, 2007.

Autres références

- BONNEFON Gérard, *Des représentations du handicap et de la folie. Étude d'anthropologie historique*, Toulouse, Érès, « Connaissances de la diversité », 2023.
- BROWN Gregory, *A Field of Honor : The cultural politics of playwriting in eighteenth-century France* (Thèse), New York, Columbia University, 1997.
- CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Folio, 1985.
- COUDREUSE Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976.
- FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- KLEIN Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2023
- LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 2010.
- MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2012.
- PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emanuelle & QUÉRO Dominique (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle. Études sur le XVIII^e siècle*, n°33, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.
- VASAK Anouchka, *1797. Pour une histoire météore*, Paris, Anamosa, « Hors collection », 2022.
- VIALA Alain, *Le théâtre en France*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009.
- _____, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

TABLE DES MATIERES

<i>Introduction</i>	2
Partie 1 — La quête d’une professionnalisation à travers le théâtre de société sous l’Ancien Régime	
I) Théâtre et libertinage : une tentative pour synthétiser les deux inclinations sadiennes	6
A) Le commerce des comédiennes parisiennes en vogue.....	6
B) Un goût des convenances à géométrie variable.....	7
C) Une passion théâtrale ancrée familialement.....	9
II) Les ambitions démiurgiques de Sade pour sa professionnalisation	11
A) La construction de son propre théâtre.....	11
B) Le recrutement des comédiens : une troupe sadienne ?	13
a) <i>Une troupe émergente avec un statut semi-professionnel</i>	13
b) <i>Un répertoire de pièces méconnues</i>	14
C) L’ambitieux projet d’un cabaret désenclavé.....	15
III) Les problèmes financiers découlant de ces ambitions	16
A) Une accumulation de dettes insolvables.....	16
B) D’irrémediables dissensions internes.....	18
a) <i>Une professionnalisation manquée</i>	18
b) <i>L’ingérence décisive de la Présidente de Montreuil</i>	19
Partie 2 — La démarche entrepreneuriale de Sade durant la Révolution Française	
I) Le monde théâtral conçu comme une forme de réinsertion sociale	21
A) Le rôle déterminant de Marie-Constance Quesnet, comédienne.....	21
B) <i>Le Divin Arétin</i> dramaturge, modèle du <i>Divin Marquis</i> ?	23
a) <i>L’ignorance de Sade au sujet de la passion théâtrale de L’Arétin</i>	23
b) <i>Sade tiraillé entre L’Arétin et Molière</i> ?	25
c) <i>La limite de l’argument financier comme motivation de l’œuvre dramatique sadienne</i>	26
C) Un dramaturge en réalité peu isolé.....	26
a) <i>Fréquentation des plus importantes structures théâtrales de la capitale</i>	26
b) <i>Une décentralisation manquée</i>	28
II) D’étonnantes querelles : la carrière tumultueuse de Sade durant la Révolution Française	29
A) La persévérance sadienne mal récompensée : l’exemple de la tragédie de <i>Jeanne Laisné</i>	30
a) <i>Une pièce malaimée de ses pairs</i>	30
b) <i>Les ambitions historiographiques de cette œuvre dramatique</i>	31
c) <i>Un mélodrame versifié qui ne trouve pas son théâtre</i>	33
B) Un théâtre malgré lui sulfureux : les cas d’ <i>Oxtiern</i> et du <i>Boudoir</i>	34
a) <i>Le Théâtre Molière considéré comme le meilleur allié de Sade dramaturge</i>	34
b) <i>L’éphémère querelle d’Oxtiern</i>	36
c) <i>Un théâtre anachronique comme moteur de la querelle</i> ?	38
d) <i>De surprenants reproches d’immoralité</i>	40
C) Le théâtre sadien victime des soubresauts révolutionnaires	41
D) Des inimitiés entre Sade et la Comédie-Française.....	43
a) <i>Un malheureux quiproquo</i> ?	43
b) <i>La rupture définitive</i>	44
III) Un continuum idéologique entre œuvre dramatique et œuvre romanesque	45
A) La question féminine	45
B) Un polissage didactique de la philosophie sadienne.....	47

C) Le rôle déterminant de la Nature.....	50
D) Une perspective relativiste.....	51

Partie 3 — La Controverse de Charenton : le jeu dramatique considéré comme une thérapie

I) Une controverse épistémologique et morale : la scientification de la haine du théâtre	55
A) La critique du médecin en chef de l'asile, Royer-Collard	55
a) <i>Le théâtre considéré comme un facteur d'aliénation mentale</i>	55
b) <i>Les risques sociétaux, sanitaires et imitatifs du théâtre sadien au sein de l'asile</i>	56
B) La critique institutionnelle d'Esquirol	58
a) <i>Le théâtre sadien comme conséquence d'une mauvaise gestion administrative de l'asile</i>	58
b) <i>Des arguments médicaux en faveur de la haine du théâtre</i>	59
c) <i>Un théâtre pas assez individualisé pour être curatif</i>	60
C) Une controverse fondamentalement politique	61
a) <i>Contre Royer-Collard et Esquirol</i>	61
b) <i>L'asile de Charenton considéré comme un foyer de divisions politiques</i>	62
II) L'équivocité thérapeutique du théâtre sadien	63
A) Une duplicité ironique de la part de Sade ?	63
B) Le théâtre de Charenton considéré comme partie intégrante de la carrière dramatique sadienne	65
a) <i>Présence de l'œuvre dramatique à travers la correction finale des manuscrits</i>	65
b) <i>Un nouvel « éthos de la guérison » incompris des spectateurs</i>	66
c) <i>Une subversion cryptique</i>	68
C) Le théâtre sadien de Charenton : un théâtre dans le théâtre comme vecteur thérapeutique ?	70
a) <i>Le devenir du théâtre sadien dans l'histoire de l'art-thérapie</i>	70
b) <i>Une acceptation du handicap</i>	71

Partie 4 — Esquisses d'une dramaturgie sadienne

I) La formation d'un dramaturge durant sa période carcérale	74
A) Une esthétique de la claustration	74
a) <i>La genèse souterraine de l'œuvre dramatique</i>	74
b) <i>L'influence italienne</i>	76
c) <i>Une théâtralisation de la cruauté</i>	76
B) Un processus créatif discontinu	78
C) Le théâtre considéré comme un rituel libertin	80
II) Les fondements de la dramaturgie sadienne	82
A) Un théâtre aux faux-semblants didactiques	82
a) <i>Une réécriture des parangons théâtraux</i>	82
b) <i>Des personnages sans individualité</i>	83
c) <i>Un goût pour la pantomime</i>	85
B) Un théâtre conventionnel qui rejette les règles classiques ?	86
a) <i>Le procédé de l'enchâssement</i>	86
b) <i>Une esthétique macabre</i>	87
C) Une théâtralisation du fantasme	89
III) Un théâtre moralisateur : le pendant ironique de l'œuvre romanesque ?	91
A) Une dialectique entre pathétique et ironie	91
a) <i>Un théâtre faussement larmoyant</i>	91
b) <i>Le stéréotype au service de l'ironie</i>	93
c) <i>La figure du cynique</i>	95
B) L'usage du tableau vivant	97
a) <i>Une érotisation de l'immobilité</i>	97

b) Une violence éthérée.....	98
C) Une tonalité préromantique.....	100
a) Une prépondérance de la sensibilité	100
b) Un théâtre de dissimulation	102

Partie 5 — Étude de trois pièces exemplaires

I) *Le Comte Oxtiern, ou les Dangers du Libertinage* : seule pièce publiée du vivant de Sade.. 104

A) Un drame bourgeois mélodramatique ?	104
a) Une prédominance du monologue	104
b) Oxtiern et Derbac : une amitié paradoxale	106
c) Des échos révolutionnaires	107
B) Intertextualité entre la nouvelle <i>Ernestine</i> et le drame <i>Oxtiern</i>	108
a) Une moralité différente	108
b) La vertu tournée en ridicule ?	110
c) Une représentation allusive du libertinage.....	112

II) *Le Misanthrope par amour* : un succès déchu ? 114

A) Une comédie larmoyante à thématique incestueuse	114
a) Une vogue pour les comédies de mœurs en vers libres	114
b) Une intrigue subversive	115
B) Le rôle des pantomimes	117
a) Une métaphore de la fatalité	117
b) Une réécriture de la pastorale.....	118
c) La place centrale de la forêt	120
C) Une apologie de l'inceste	121
a) Une mise en abîme incestueuse	121
b) Une célébration de l'endogamie	124
c) Une conclusion invraisemblable	126

III) *L'Union des Arts, ou Les Ruses de l'Amour* : une célébration de l'art dramatique..... 128

A) Une pièce expérimentale.....	128
a) Une construction complexe	128
b) L'héritage de Dumas d'Aigueberre	129
c) Un laboratoire des Cent Vingt Journées de Sodome ?	130
B) Une représentation métaphorique du relativisme	133
a) Un éclatement des points de vue.....	133
b) La figure bigarrée d'un comédien issu de la noblesse et libertin.....	135
C) Une conclusion ironiquement politique	137

Conclusion	140
------------------	-----

Annexe 1 (<i>Pièces représentées sur les théâtres de La Coste et de Mazan appartenant à M. le Marquis de Sade en 1772</i>).....	142
---	-----

Annexe 2 (<i>Présentation de l'œuvre dramatique du marquis de Sade</i>)	144
---	-----

Bibliographie.....	148
--------------------	-----