Document generated on 10/12/2024 4:28 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Fantasme théâtralisé et théâtre baroque

Mladen Kozul

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041669ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041669ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Kozul, M. (2007). Fantasme théâtralisé et théâtre baroque. *L'Annuaire théâtral*, (41), 40–49. https://doi.org/10.7202/041669ar

Article abstract

Numerous theatrical and erotic works by Sade share a historically specific form of the codification of fantasy. The dramatic and specular structure of this fantasy lends itself particularly well to the device of a play within a play, which is characteristic of baroque theatre. This type of theatrical "embedding" structures two central texts by Sade, *La ruse d'amour* and *Les 120 journées de Sodome*, which endow cruelty and eroticism with truly theatrical forms. The omnipresent "mise en abîme" of the director and the stage in both plays and novels, suggests that certain aspects of baroque theatricality provide the founding matrix of Sadean creativity.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Mladen Kozul
Université de Louvain

Fantasme théâtralisé et théâtre baroque

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notes

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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