Document generated on 10/12/2024 3:42 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

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

Caroline Garand

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041671ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041671ar

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

Garand, C. (2007). D'une scène à l'autre : Sade comme personnage. *L'Annuaire théâtral*, (41), 63–82. https://doi.org/10.7202/041671ar

Article abstract

Between 1920 and 2007, more than thirty plays have been performed and/or published with the marquis de Sade as a character. These plays are examined in relation to each others in order to determine to what degree theatre, as opposed to the seemingly more free novel, imposes one or several features in the representation of the historical figure of the marquis.

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/

Caroline Garand
Université Laval

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

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

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

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

Charles Méré et le Grand Guignol : entrée en scène

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

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

L'écrivain et le libertin : biographies théâtralisées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En mémoire de lui : la meilleure fin qui soit

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

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

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

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

Peter Weiss et Yukio Mishima

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

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

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

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

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

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

Sade et Justine

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

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

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

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

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

Sade autre part

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

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

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

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

***

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

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

Notes

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

10. Pour les identifier, encore faudrait-il déterminer si l'avertissement a été écrit en même temps que la pièce (1988-1989), au moment de sa production (1993) ou de sa publication (1995).
11. « *Marat and Sade, each in his way, are no more anything but theatrical characters. [...] The mad remain as the only true heroes of Weiss' play.* » Dans son article, Beaujour identifie l'échange entre Sade et Marat à un dialogue des morts. La pièce de Weiss n'est pas la seule occurrence de ce type dans la représentation sadienne. Ainsi, en 1978, Steve Allen écrit pour la télévision deux épisodes de la série *Meetings of minds* dans lesquels Sade discute avec Cesare Beccaria, Tz'u-hsi et Frederick Douglass (New York, Prometheus Books, 1979). Ces épisodes sont ensuite présentés dans une adaptation francophone de Jean Boisvert au Québec, au début des années 80 (*Les grands esprits*, Montréal, Éditions Marcel Broquet, 1984). De même, à la fin de son étude *Sade et la loi*, François Ost publie un dialogue imaginaire entre Sade et Portalis (Paris, Éditions Odile Jacob, 2005).
12. « *You'll have to lock me up. Oh, not in a jail – a madhouse. And I must have been mad to think anyone would agree with me.* »
13. Le couple n'en est pas à sa première rencontre, puisqu'il était au cœur du roman de Pierre Bourgeade (1987), et de son adaptation pour la scène musicale par Marius Constant (1996).
14. « *Such an approach could be reductively moralistic : more fruitful to conceive of him as a human being rather than a representative of something.* »
15. « *For Silviu, any project about the Millennium had to be about the End of the World.* »

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OLGA ARÁN, Pampa (2000), « *La obra dramática de Arturo Capdevila* », dans *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. LXV, n° 257-258, p. 305-315.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WULETICH, Sybil (1968), « The Depraved Angel of Marat/Sade », *Contemporary Literature*, vol. 9, n° 1 (hiver), p. 91-99.

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