

## L'Annuaire théâtral

### Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes

Julie Paquette

---

Contemporain et tradition / Tradition et contemporain

Numéro 52, automne 2012

URI : [id.erudit.org/iderudit/1027016ar](http://id.erudit.org/iderudit/1027016ar)

DOI : [10.7202/1027016ar](https://doi.org/10.7202/1027016ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

ISSN 0827-0198 (imprimé)  
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Paquette, J. (2012). Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes. *L'Annuaire théâtral*, (52), 133–152.  
doi:[10.7202/1027016ar](https://doi.org/10.7202/1027016ar)

#### Résumé de l'article

Le marquis de Sade souhaitait être reconnu comme un homme de théâtre. Depuis sa mort, seule une de ses pièces a été montée sur les planches. Le « véritable ostracisme » dont est victime cette partie de l'oeuvre – jugée ennuyeuse et dénuée d'intérêt – s'est aussi traduit dans la publication des Oeuvres complètes qui n'incluaient pas, au départ, son théâtre. Nous proposerons ici la lecture de cette partie de l'oeuvre de Sade comme procédant d'une « variation sur un même thème » de la part romanesque de son oeuvre, plus connue. Nous avancerons la thèse selon laquelle l'écriture préfacielle du Sade dramaturge (« Avant-propos » de quatre pièces de théâtre : *Le capricieux*, *Les jumelles*, *Le prévaricateur* et *Le misanthrope*) nous éclaire sur les modalités d'écriture de son théâtre mais peut aussi nous permettre de jeter une lumière nouvelle sur l'ensemble de l'oeuvre du marquis – pour ce faire nous reviendrons aussi sur le petit traité « *Idée sur les romans* » ainsi que sur la « *Lettre de l'auteur des Crimes de l'amour à Villeterque, folliculaire* ». Nous proposerons ici que Sade est un peintre de caractères, attentif au coeur de l'homme, peignant le plus souvent à l'excès, dans le but de faire vaciller l'autorité de ses personnages.

---

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université du Québec à Montréal, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes

Donatien-Alphonse-François marquis de Sade a écrit plus d'une vingtaine de pièces de théâtre. Toute sa vie, il fut passionné par la dramaturgie : en plus d'être auteur, Sade fut « comédien, chef de troupe, décorateur, metteur en scène, et même souffleur par nécessité » (Lever, 2000 : 11). Ajoutons qu'il fut aussi l'amant de nombreuses actrices qu'il mettait à l'ouvrage, dont la célèbre Beauvoisin, qu'il fit passer pour sa femme à Lacoste pendant l'été 1765 (Lever, 1995 : 141-146). Jusqu'à récemment, il y avait peu ou pas d'études sur le théâtre de Sade ; le marquis a certes été le sujet de nombreuses pièces, mais c'est faisant fi de toute son œuvre dramaturgique et en s'inspirant ou bien de la légende, ou bien de ses romans clandestins, qu'il fut porté sur les planches<sup>1</sup>.

Dans les pages qui suivent, nous tracerons les pourtours de la (non-)réception du théâtre de Sade. Nous commenterons brièvement chacune des pièces, d'abord en replaçant l'écriture théâtrale dans son contexte biographique, puis en explorant les différentes thématiques et leurs échos dans les romans de Sade. Nous avancerons ensuite la thèse selon laquelle l'écriture préfacielle du Sade dramaturge (« Avant-propos » de quatre pièces de théâtre : *Le capricieux*, *Les jumelles*, *Le prévaricateur* et *Le misanthrope*) nous éclaire sur les modalités d'écriture de son théâtre mais peut aussi nous permettre de jeter une lumière nouvelle sur l'ensemble de l'œuvre du marquis – pour ce faire nous reviendrons aussi sur le petit traité « Idée sur les romans » (Sade, 1966 : 3-22) ainsi que sur la « Lettre de l'auteur des *Crimes de l'amour* à Villetterque, folliculaire »

1. Maurice Lever nous apprend que la présence du personnage de Sade au théâtre remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle dans une comédie en un acte intitulée *Le journaliste ou l'ami des mœurs*, œuvre d'un certain Lombard de Langres (Lever, 1995 : 428). Pour le détail des pièces inspirées du personnage du marquis, nous renvoyons à Garand, 2007 : 63-82.

(Sade, 1966b : 507-515). Nous proposerons ici que Sade est un peintre de caractères, attentif au cœur de l'homme, peignant le plus souvent à l'excès, dans le but de faire vaciller l'autorité de ses personnages.

## SADE DRAMATURGE, VICTIME D'UNE EXÉGÈSE PARTIELLE?

Prétextant du soi-disant manque d'intérêt du théâtre de Sade, nombre d'exégètes font peu de cas, voire ignorent cette partie de son œuvre et ce, malgré la vocation de dramaturge de génie à laquelle il prétend. Sade écrit en effet en 1784 :

Il m'est absolument impossible de résister à mon génie ; il m'entraîne dans cette carrière-là malgré moi, et quelque chose qu'on puisse y faire, on ne m'en détournera pas. J'ai dans mon portefeuille plus de pièces que n'en ont fait une grande partie des auteurs vantés de nos jours et des canevas préparés pour plus du double de ce que j'ai fait (Sade, 1966c : 441-442).

Gilbert Lely, le premier à publier les *Œuvres complètes de Sade*, soutient qu'on ne voit dans cet extrait que « l'image aberrante qu'il [Sade] s'est forgée de son génie d'auteur dramatique » (Lely, 1966, t. 2 : 232). Le jugement de Lely, que nous ne chercherons pas ici à contester, a une effectivité telle qu'elle se fait ressentir encore aujourd'hui ; il décida en outre de ne pas inclure le théâtre dans les *Œuvres complètes* et ce, même s'il affirmait dans la brève section consacrée au théâtre – douce ironie –, que « la plus chétive production d'un créateur comme M. de Sade peut devenir révélatrice au gré d'un détail biographique ou bien servir à déceler dans tel autre de ses ouvrages majeurs une irisation inconnue » (205). On observe le même geste en ce qui concerne les *Œuvres complètes de Sade* chez Jean-Jacques Pauvert qui choisit aussi de ne pas joindre le théâtre à la somme des ouvrages du marquis. Cependant, l'éditeur se raviserait en 1970 et publiera, avec une préface de Jean-Jacques Brochier, ces « dangereux suppléments » (Phillips, 1997 : 50)<sup>2</sup>. Ajoutons qu'aucune pièce de Sade ne sera montée au théâtre après sa mort, à l'exception de la pièce *Le boudoir* mise en scène par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris et au Festival d'Avignon en 1995 (Kozul, 2005 : 201).

Il est vrai que l'univers théâtral de Sade diffère de celui auquel nous avons habitué sa verve romanesque ; c'est d'ailleurs ce que relève Maurice Lever qui souligne qu'il n'y a rien d'obscène dans le théâtre de Sade, rien de pornographique : « [point] de lubricité, point d'hystérie, point d'imprécations, aucun de ces supplices par lesquels Sade exorcise nos consciences » (Lever,

---

2. Ajoutons que le théâtre de Sade est la seule partie de son œuvre qui fut publiée dans les *Œuvres complètes* sur des feuillets non massicotés. Plus tard (en 1991), le théâtre sera intégré à la collection Blanche chez Pauvert dans les tomes 13 à 15. Quant aux *Œuvres* publiées dans la Pléiade, elles ne comptent – en plus des études et préfaces assemblées – que six romans et un conte : les trois *Justine*, l'*Histoire de Juliette, Aline et Valcour*, *La philosophie dans le boudoir* ainsi que *Dialogue entre un prêtre et un moribond*.

2000: 12). Anne Lacombe nous rappelle que «le nom de dieu [y] est évoqué avec respect, la société avec vénération et tout est très convenable» (Lacombe, 1975: 117). Disons seulement pour l'instant que Sade ne va pas aussi loin dans son théâtre que dans ses romans, mais, nous le verrons, les mêmes considérations (les mêmes thématiques, la même manière de peindre des caractères) semblent guider l'auteur.

Si l'on suit Sylvie Dangeville, le théâtre de Sade est le plus souvent victime d'un «véritable ostracisme» (Dangeville, 2000: 28): l'on dit qu'il est conservateur, aristocratique, moraliste et d'une écriture médiocre. De fait, pour un Lely, parler du théâtre de Sade, c'est «pénétrer dans un domaine où l'on ne cesse de s'étonner que l'auteur d'*Aline et Valcour* dont les moindres billets témoignent à l'envie de la main géniale qui les a tracés, ait pu se montrer constamment d'une aussi inconsciente médiocrité» (Lely, 1966, t. 2: 205). Il ajoutera que tout ce qu'on retrouve dans le théâtre de Sade, c'est «la maladresse du style et l'indigence des plaisanteries» (211); et l'écho de Lely se fait entendre chez un Jean Fabre qui, dans sa préface à l'ouvrage *Les crimes de l'amour*, avance que c'est avec «une obstination dans l'erreur [...] [que] Sade s'est imaginé que le théâtre ferait un jour sa gloire» (Fabre, 1966: XIII). Notons aussi qu'André Guyaux, dans l'un des premiers articles portant sur le théâtre de Sade, abondera dans le même sens: l'échec de Sade au théâtre allait de soi puisque c'était «à la fois du mauvais Sade et du mauvais théâtre, du théâtre d'imitation» (Guyaux, 1979: 57)<sup>3</sup>. Ce n'est pas tant la critique sévère envers le théâtre de Sade que nous chercherons à remettre en question ici, mais plutôt ses conséquences, soit l'oblitération d'une partie significative de son œuvre.

Il importe de se poser la question suivante: à l'aune de quoi pouvons-nous – devons-nous – voir, entendre, le théâtre de Sade? Si le lecteur s'y montre déçu, est-ce parce qu'il y a cherché ce qu'il n'y a point trouvé? C'est ce que laisse entendre cette remarque de Thomas Wynn et Caroline Garant:

Bien avant de trouver sa propre voix auctoriale dans des ouvrages comme le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les 120 journées de Sodome* ou *l'école du libertinage et le poème «La Vérité»* (écrits entre 1782 et 1787), Sade composa plusieurs compliments qu'il joua avec ses proches (Wynn et Garant, 2007: 9).

Or, qu'est-ce qui permet d'affirmer que le roman *Les cent vingt journées* (par exemple) est ce qui constitue la «propre voix auctoriale» du marquis? Ne croirait-on pas lire là un désir de trouver – à tout prix – dans les écrits de celui qui verra son nom associé au sadisme, les traces d'une

---

3. Sade écrivait au sujet de l'imitation: «Nous ne craignons jamais sur cela la plus légère accusation de plagiat; nous en soumettons l'examen à nos plus sévères censeurs. Ce serait furieusement rétrécir la carrière que de ne pas se croire permis de travailler dans un genre à peu près semblable à celui d'un auteur qui nous a précédé. [...] Ce n'est pas imiter que d'embellir, ce n'est pas copier que de redresser.» (Sade, 1970, t. 3: 333-334)

perversion? Il est vrai que la singularité des romans de Sade fera sa renommée; cependant, Sade se considérait comme un dramaturge et il serait plus conséquent en ce sens d'affirmer que sa voix auctoriale se trouvait dans son théâtre, aussi décevante cette affirmation puisse-t-elle être. Là réside pour nous l'écueil récurrent des études sadiennes: à trop vouloir déceler une image donnée, on en vient à ne plus ouïr la polyphonie de son œuvre.

Citons à titre d'exemple ce passage de Brochier qui réécrit (peut-être inconsciemment) un extrait de la correspondance du marquis. En effet, nous décelons un malentendu qui trouve sa source dans la préface des premières œuvres complètes du théâtre. Brochier cite cet extrait de la correspondance de Sade:

Ce sera avec une bien vive satisfaction que, me relivrant à mon seul génie, je quitterai les pinceaux de L'Arétin pour ceux de Molière. Les premiers, comme on le voit, ne m'ont valu qu'un peu de vent dans la capitale de la Guyenne [ville de Bordeaux]; les seconds ont payé six mois mes menus plaisirs dans une des premières villes du royaume, et m'ont fait voyager deux mois en Hollande sans y dépenser un sol du mien. Quelle différence. (Sade dans Brochier, 1970: 21-22)

De cette citation, Brochier conclut que Sade délaisse les romans (l'Arétin) pour le théâtre (Molière), ce qui lui assurera une gloire plus rapide, et donc, plus d'argent. Sade n'aurait donc d'attachement au théâtre que lucratif. Il est vrai, comme le souligne Lever, qu'une pièce à succès rapporte plus qu'un livre et plus vite (Lever, 2000: 12). Cependant, si l'on retourne à la lettre telle que citée dans les *Œuvres complètes* publiées par Lely, on lit plutôt ceci: «Ce sera avec une bien vive satisfaction que, me relivrant à mon seul gene [sic], je quitterai *les pinceaux de Molière* pour ceux de *l'Arétin*» (Sade, 1966d: 347, nous soulignons). L'Arétin et Molière auraient donc été substitués l'un à l'autre? Que doit-on tirer de cet extrait sachant que l'Arétin est aussi auteur de théâtre?

En retournant au catalogue de la bibliothèque de Sade, on remarque que Sade possédait deux volumes des romans de l'Arétin (Lever, 2003, t. 2: 629, 687). Tout bien pesé, il semble que si tant est que l'Arétin inspira Sade, ce le fut davantage en regard de ses romans que de son théâtre et ce serait en ce sens que Sade se targuait d'en être l'«émule» (Laborde, 1991: 55). À défaut d'avoir trouvé une explication satisfaisante chez les commentateurs, voici la lecture que nous proposons de cet extrait. Sade quitte le théâtre (temporairement s'entend) pour écrire les romans que l'on connaît pour subvenir à ses besoins<sup>4</sup>. Cette lecture paraît la plus plausible et la tendance à y voir autre chose apparaît alors comme le témoignage d'un rapport plutôt mimétique (conscient ou non) des commentaires sur le théâtre de Sade, ce dont témoignent exemplairement ces propos de Fabre: «[On] n'a aucune peine à croire M. Gilbert Lely qui, en possession du très abondant théâtre inédit de Sade, estime qu'il serait affligeant de le publier.» (Fabre, 1966: XIV)

4. Voir la «Lettre du 12 juin 1791 M. de Sade à Reinaud» dans Laborde, 1996: 50.

\*\*\*

C'est d'abord par le détour de la correspondance de Sade qu'on s'est intéressé à son théâtre (Apollinaire sera le premier en 1912 à faire ressortir les liens de Sade avec la Comédie-Française), puis par le biais de la théâtralité des romans sadiens : lieu clos, déguisements, mise en scène, didascalies (voir Lefort, 1995 : 93, 97). En fait, les premières études sur la théâtralité chez Sade tiennent peu compte de son théâtre et l'ouvrage le plus éloquent à cet égard est, et demeure, le collectif dirigé par Annie Lebrun (1989) : *Petits et Grands théâtres du marquis de Sade* qui consacre la forte majorité de son entreprise aux romans et non aux pièces du marquis.

La première étude sérieuse à paraître sur le théâtre de Sade est vraisemblablement la préface faite par Brochier des œuvres publiées chez Pauvert en 1970. Son analyse est en vérité peu généreuse ; l'introduction du théâtre de Sade dans les *Œuvres complètes* s'accomplit dans la continuité d'une certaine volonté de mise à distance de cette partie imposante de l'œuvre. La thèse de Brochier se résume à ceci : on retrouve dans le théâtre la négation du mal contenue dans les romans. On assisterait donc au « renversement humoristique de cette négativité scandaleuse que représentent *La Nouvelle Justine et l'Histoire de Juliette* » (Brochier, 1970 : 29).

Suivent les articles d'Anne Lacombe en 1975 et de Pierre Frantz en 1983 qui étudient l'ensemble du corpus théâtral du marquis, en interrogeant ou bien les liens avec l'œuvre dans son entier, ou bien les dispositifs scéniques. Notons qu'il existe à notre connaissance deux articles portant précisément sur deux pièces de Sade. Le premier, en 1970, par Jean-Jacques Roubine, étudie la pièce *Oxtiern ou les dangers du libertinage* ou *Le comte Oxtiern ou les effets du libertinage* (1791)<sup>5</sup> tandis que le second, publié bien des années plus tard, en 2007, par Michel Delon, interroge la pièce *Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais* ou *Jeanne Laisné ou les héroïnes de Beauvais* (1783). Ajoutons à ceci l'ouvrage de Dietmar Rieger, publié en 1997, qui consacre un chapitre au théâtre de Sade rédigé pendant la période révolutionnaire<sup>6</sup>.

En 2000, Sylvie Dangeville publiera la première thèse entièrement consacrée au théâtre de Sade : *Le théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade* préfacée par Maurice Lever. En 2005, Mladen Kozul consacrera toute la troisième partie de son livre *Le corps dans le monde, récits et espaces sadiens* au théâtre de Sade et publiera en annexe une version inédite de la pièce *La ruse de l'amour ou les six spectacles* (1783 ; un manuscrit de 1810 s'intitulant *L'union des arts* reprend sensiblement la même trame). En 2007, Thomas Wynn consacrera la première étude en anglais au théâtre du marquis. Cette recension ne

---

5. Toutes les dates sont tirées de la chronologie établie par Wynn et Garand, 2007 : 16-18.

6. Martin Nadeau s'intéressera aussi à cette période de la vie du marquis et intégrera dans son article des réflexions sur *Oxtiern* et le *Suborneur*, deux pièces de Sade (Nadeau, 2007).

saurait être complète, si tant est qu'elle le soit, sans souligner le travail exemplaire du dossier de *L'Annuaire théâtral* «Sade au théâtre: la scène et l'obscène», largement consacré au corpus dramaturgique du marquis<sup>7</sup>.

## LE THÉÂTRE ET LA BIOGRAPHIE

Au registre des premières pièces de Sade on compte entre autres : *Le philosophe soi-disant* (écrit entre 1758 et 1769) qui marie humour et philosophie: on y retrouve un couple demandant conseil à un philosophe, qui au premier abord paraît escroc mais qui, au terme de l'histoire, permettra à l'intrigue de bien se dénouer; *Le mariage du siècle* (1772), pièce incomplète dans laquelle on lit l'histoire d'un homme tourmenté par ses anciennes femmes; ainsi que *Les antiquaires* (1776) où se déroule, dans une maison de campagne près de Paris, une comédie au langage savant dans laquelle un amant use d'un stratagème douteux, se faisant passer pour un grand antiquaire, afin de convaincre le père de sa bien-aimée de lui offrir la main de sa fille.

Sade composera la majorité de ses pièces pendant ses premières années de détention pour affaires de mœurs<sup>8</sup> notamment à Vincennes (1778-1790); tout porte à croire qu'il voyait dans le théâtre la possibilité de se racheter socialement (Lever, 2000: 11)<sup>9</sup>. Aussitôt libéré, en 1790, Sade s'empresse de proposer ses pièces à plusieurs théâtres; il essuiera de nombreux refus. Néanmoins, deux pièces seront portées sur les planches: *Le suborneur (L'homme immoral ou le faux ami)* (1783) ainsi qu'*Oxtiern*<sup>10</sup>.

La révolution bat son plein. Les salles de théâtre se démultiplient, on passe de trois grands théâtres privilégiés aux débuts de la Révolution à plus de trente-six salles en 1792 (Nadeau, 2002: 58). Sade s'engage auprès de la Section révolutionnaire des Piques (où il côtoiera Robespierre et Saint-Just). Le marquis (qui se fait désormais appeler citoyen) fera de son mieux pour user de cette nouvelle donne à son avantage. Il écrira même aux autorités, les enjoignant à contraindre les comédiens du Théâtre français à représenter sa pièce *Jeanne Laisné*, cet ouvrage capable «d'échauffer dans tous les cœurs l'amour de la patrie» (Sade, 1970, t. 1: 129), préfigurant «le

---

7. Notons aussi la parution en allemand de deux études sur le théâtre: Arthur Maria Rabenalt (1963), *Theatrum Sadicum, der Marquis de Sade und das Theater*, Emsdetten, Lechte; ainsi que Cerstin Bauer (1994), *Funke, Triumph der Tugend: das Dramatische Werk des Marquis de Sade*, Bonn, Romanistischer Verlag.

8. Au registre des «affaires de mœurs» on note: l'Affaire Jeanne Testard en 1763, l'Affaire d'Arcueil ou l'Affaire Rose Keller en 1768 et l'Affaire des orgies et des bonbons cantharidés (Affaire de Marseille) en 1772. On ne connaît pas d'autres crimes sexuels attribués à Sade après cette période.

9. La pièce *Jeanne Laisné* fut même vraisemblablement jouée à la Bastille, voir Lever, 1995: 413.

10. En novembre 1791, lors de la deuxième représentation de cette pièce (et dernière à Paris, une autre représentation se tiendra à Versailles; Sade y jouera lui-même le rôle de Fabrice), un conflit éclata au sein de l'assistance qui fit interrompre la pièce (voir Kozul, 2005: 229). *Oxtiern* est une version édulcorée pour le théâtre d'*Ernestine*, une des nouvelles des *Crimes de l'amour*, et constitue le seul «succès» véritable de Sade (Nadeau, 2007: 3).

théâtre comme école du peuple» tel qu'il sera promu par le Comité d'instruction publique en mai 1792 (Nadeau, 2002 : 57) :

Vous êtes tous d'avis, citoyens représentants, et tous les bons républicains pensent de même, qu'une des choses la plus essentielle est de ranimer l'esprit public par de bons exemples et par de bons écrits. On dit que ma plume a quelque énergie, mon roman philosophique [*Aline et Valcour*] l'a prouvé: j'offre donc mes moyens à la République, et les lui offre du meilleur de mon cœur (127).

*Jeanne Laisné* raconte l'histoire de cette femme qui défendit la ville de Beauvais en juillet 1472 contre Charles le Téméraire<sup>11</sup>. Cette pièce, quoi qu'à saveur monarchiste, repose sur l'idée qu'il faut sauver à la fois l'honneur de la patrie, des citoyens et de la famille; son propos transcende le type de régime politique; une forme de patriotisme sous un régime peut aussi servir sous un autre. Sade composera aussi pendant la période révolutionnaire *Franchise et trahison* (non datée, corrigée en 1808) où l'action, se déroulant sous le règne de Louis XV, présente une critique des lettres de cachet.

Ce bref survol ne saurait être complet sans interroger le passage de Sade à Charenton, lieu où il rendit l'âme. Les dernières années de sa vie, passées dans cet hospice, furent largement consacrées à la mise en scène de pièces en ces lieux, Sade y fera même jouer des malades. Rappelons que ce dernier n'y était pas détenu pour aliénation mais plutôt, sur ordre de Napoléon, pour avoir écrit *Justine*<sup>12</sup>. Il est difficile de penser à cette époque de la vie de Sade sans avoir en tête la célèbre pièce de Peter Weiss portée à l'écran par Peter Brook, *Marat-Sade*. Or, aussi magnifique soit cette pièce, elle paraît « bien éloignée de la réalité » (Lacombe, 1975 : 116) et contribue elle aussi à forger le mythe de Sade<sup>13</sup>; en effet, « [i]l y a bien loin entre les spectacles qu'il montait et la pièce de Peter Weiss. » (Brochier, 1970 : 18) Selon les mots de Dangeville, Charenton sera le seul lieu de réalisation de la « gloire théâtrale [que Sade] avait toujours ambitionnée. » (2000 : 55) Guyaux nous dit au sujet de cette période :

Sade, à Charenton, est un peu l'inventeur d'une médecine. Il se passe, grâce à lui, entre le théâtre, la prison et la folie, quelque chose qui nous fascine encore. L'idée du théâtre comme remède apparaît d'ailleurs dans l'œuvre théâtrale du marquis de Sade: dans *L'Union des arts ou Les ruses de l'amour* [...] [où] l'argument principal est la séduction par le théâtre (1979 : 46).

11. Grâce au courage des femmes de Beauvais, menées par Jeanne Laisné, Charles le Téméraire fut obligé de lever le siège et rendit à Louis XI cette partie du territoire français (Tranchant et Ladimir, 1866 : 155). Pour une bibliographie historique détaillée, consulter Dangeville, (2000, « Annexe K » : 643-646). Notons que l'histoire est romancée puisque Sade avoue en avoir changé la fin (Sade, 1970, t.1 : 248).
12. Dans les faits Sade sera plutôt arrêté parce qu'accusé d'être l'auteur de *Zoloé*, un petit roman d'une extrême férocité à l'égard de Bonaparte et de son entourage. Or, il fut prouvé que Sade n'en était pas l'auteur. Il demeura néanmoins dans cet hospice, sa réputation servant de motif.
13. Sans parler du film *Quills* de Peter Kaufman, où Constance Quesnet est incarnée par Kate Winslet, qui est d'un ridicule presque inégalé. À la fin, Sade perd complètement la raison et se voit enfermé dans un cachot à Charenton. Il meurt après qu'on lui ait coupé la langue et qu'il ait rédigé des vers scabreux avec ses excréments sur les murs.



Mais il faut prendre garde ici de ne pas céder à une lecture trop médicale du marquis. Sade n'est pas l'inventeur de la médecine, non plus qu'un médecin dans les murs de l'hospice. Ajoutons une fois pour toutes que ses pièces en elles-mêmes n'ont pas de vertu curative. Une telle lecture de Sade semble brouiller la distance entre le pensionnaire et son directeur, François Simonet de Coulmier, qui réussit à voir en Sade un allié dans son entreprise. Le ministère de police qui enquêtera à Charenton écrira au sujet de Coulmier : « [Il] a beaucoup d'obligation à de Sade, parce que regardant la comédie comme un moyen curatif de l'aliénation d'esprit, il se trouve heureux d'avoir dans son hospice un homme capable de former à la scène les aliénés qu'il [Coulmier] veut guérir par ce genre de remède. » (Brochier, 1970 : 18-20)

Pendant sa période de détention à Charenton, Sade composera *La fête de l'amitié* (entre 1810 et 1812), ainsi que des *Couplets et pièces de circonstances*. *La fête de l'amitié* est une pièce écrite en l'honneur du directeur de Charenton et jouée en son enceinte (Brochier, 1970 : 19); en témoigne, entre autres choses, l'acrostiche du personnage principal nommé Meilcour. Un extrait de la pièce semble décrire l'état des lieux en la demeure de l'hospice :

Orphanis – Cette maison, vous le savez, contient des individus de l'un et de l'autre sexes, mais dans le cours des traitements, ils ne se voient, ni ne se connaissent. Ah! Rien de ce que la pudeur exige n'échappe à l'œil vigilant de cet administrateur; si, quand leur guérison se déclare, sa bonté leur permet d'être ensemble pour l'accélérer, c'est sous les regards éclairés et sévères des sages surveillants qui coopèrent à ses vues, qu'ont lieu ces réunions rares et décentes, dont le but moral est de goûter ensemble des plaisirs honnêtes qui tournent toujours au profit de leur guérison, quelques danses, un spectacle exécuté par eux-mêmes, des promenades; voilà les dissipations qui perfectionnent les cures et qui nous mettent promptement en l'état où vous me voyez (Sade, 1970 : 434).

On peut affirmer qu'au terme de son séjour, Coulmier aura su faire de Sade un allié plus qu'un ennemi, le théâtre ayant joué un grand rôle dans cette entreprise (Lever, 1995 : 606).

## LES GRANDES THÉMATIQUES DU THÉÂTRE DE SADE ET LES VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

On dit souvent que le théâtre de Sade est la partie de son œuvre la plus classique, qu'on y dénote de la convention, du conformisme (Lebrun, 1986 : 132), le tout à l'image d'un aristocrate des plus respectables (Wynn et Garand, 2007 : 9). Classique, il l'était certes plus dans ses pièces que dans ses romans. Il n'empêche que ces affirmations méritent d'être nuancées, et Kozul nous rappelle à ce titre que les pièces de Sade sont « trop investies de l'adversité qui les fait

naître pour n'être que conventionnelles.» (Kozul, 2005 : 183) En effet, bien que le marquis fût conscient des principes dictant l'art d'écrire de l'époque, cela ne l'empêcha pas, à l'instar de plusieurs de ses contemporains (Diderot, Beaumarchais), de les contourner à quelques reprises. Cet état de fait, on le doit en grande partie à l'obsession du marquis pour un théâtre de grandeur. En conséquence, et contrairement à ce qui est largement véhiculé, le théâtre de Sade n'en est pas un de retenue ou de modération. À titre d'exemple, *l'Union des arts*, aussi nommée : *Ruse de l'amour*, met en acte un procédé qui deviendra classique, celui du « théâtre dans le théâtre » où sont réunis tragédie, drame anglais, haute comédie, comédie-féerie et opéra comique. La première version, composée en 1792, durait plus de trois heures. Sade réécrira maintes fois cette pièce, la proposant en version plus courte, ou de manière détachée, faisant des deux derniers récits, *La tour mystérieuse* et *Le suborneur*, des pièces autonomes. Ce projet est l'*exemplum* de cette non-retenu :

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

On note la même observation chez Wynn qui écrit :

Le même désir extrême [que dans *Justine*] (quoique d'ordre constructif plus que destructif) inspire le théâtre imaginaire de Sade, et l'effort à refaire l'univers selon la volonté individuelle est sublime, au sens postclassique du terme qui privilégie l'énergie et l'excès, l'individu et l'imagination sans tenir compte des implications morales (Wynn, 2007 : 36).

Énergie, excès, ne sont-ce pas les mots dont on use généralement pour qualifier le roman sadien et l'époque révolutionnaire? Kozul ajoute : « Sa passion du théâtre est jugée excessive même par ceux qui partagent ses privilèges de caste [notamment sa belle-mère] : elle déborde un cadre dont la fixité fait coïncider le protocole de la représentation avec l'immobilité de la hiérarchie sociale. » (Kozul, 2005 : 181)

Sade prendra vraisemblablement plaisir, comme nombre de ses contemporains, à jouer des différentes possibilités qu'offre la mise en scène, en intégrant certaines « innovation[s] technique[s] » (Lacombe, 1975 : 118) sur des scènes à grands déploiements. Par exemple, dans *Le misanthrope par amour* ou *Sophie et Desfrancs* ou *Sujet de Zélonide* (1782), Sade insère des pantomimes entre les actes afin de meubler les enchaînements, ce qui a pour effet de maintenir le mouvement de la pièce. Puis, dans *Fanni ou les effets du désespoir*, Sade introduit plusieurs passages chantés. Aussi, dans *La ruse de l'amour* (une pièce qui dure plus de cinq heures), il

n'hésite pas à emboîter plusieurs pièces (comédie, tragédie, drame), usant du prologue comme d'un conducteur dans lequel un jeune homme démontre à son futur beau-père l'amour qu'il porte à sa fille et use du théâtre pour le convaincre de cette alliance souhaitable.

On sait que Sade retravaillera ses pièces tout au long de sa vie, en témoignent les différents titres dont il use pour les nommer. Notons que la réécriture est aussi présente dans ses romans, nous pensons ici aux trois *Justine*<sup>14</sup>. Cependant, alors qu'on observe une amplification du discours dans *Justine*, on remarque avec la pièce *La ruse de l'amour* un parcours différent. Il est en effet intéressant de noter que la première version de cette œuvre était composée, en plus de la trame principale, de cinq courtes pièces; tandis que dans la dernière version que nous possédons, on en dénombre trois. Ajoutons à ceci – et c'est là tout l'intérêt du travail de Mladen Kozul qui publie en annexe de sa thèse une des premières versions des *Ruses*, inédite jusqu'alors – qu'on y note des différences majeures de contenu en regard de la trame principale de l'action. La première, écrite à Vincennes, est largement plus subversive: le metteur en scène enlève la jeune fille dont il est amoureux contre son gré; alors que dans la seconde, il agit de connivence avec celle-ci pour convaincre le père de leur amour réciproque (Kozul, 2005: 234-235). On observe un travail similaire de l'auteur dans le passage d'*Ernestine* (une nouvelle du recueil *Les crimes de l'amour*) à la pièce *Oxtiern* qui reprend essentiellement la même trame dramatique mais d'une manière beaucoup plus sobre. Alors que dans la première, Ernestine, violée par Oxtiern, meurt fusillée par son père (qui croyait tuer Oxtiern), dans la seconde (qui s'exécute dans un temps considérablement plus court), elle se voit miraculeusement sauvée par son fiancé Herman, tout juste libéré de prison, qui met fin aux jours d'Oxtiern et se marie avec Ernestine<sup>15</sup>. Bref, on constate que Sade réécrit les mêmes histoires, mais lorsque celles-ci s'inscrivent dans le registre de la dramaturgie, le récit semble plus «convenable» aux bonnes mœurs, s'apparentant au drame bourgeois tel que le conçoit Diderot.

Cet écart entre les romans et le théâtre de Sade pourrait être la résultante de la contrainte qu'impose la représentation. Ce que Sade écrit là doit pouvoir être mis en scène, sur les planches, dans une durée de temps raisonnable (*La ruse de l'amour* durait plus de cinq heures). Sade semble intégrer ici, non sans violence, les règles de la dramaturgie classique (unité de temps, de lieu et d'action). Il écrit dans l'«Avant-propos» du *Capricieux* ou *L'Homme inégal* ou

---

14. Ce que nous nommons «les trois *Justine*» est une suite de romans de Sade: d'abord, *Les infortunes de la vertu*, composé en 1781 à la Bastille, qui devait être l'une des nouvelles des *Crimes de l'amour*, et qui ne sera jamais publié du vivant de Sade; ensuite *Justine ou les malheurs de la vertu*, publié en 1791; et finalement *La nouvelle Justine*, publié en 1799. On ajoute souvent à ces trois récits *L'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* (qui se veut la suite de *La nouvelle Justine*), publié en 1801, et qui raconte les péripéties de Juliette, la sœur de Justine la vertueuse; toutes deux orphelines, l'une sera victime de sa vertu alors que l'autre fleurira de tous ses crimes.

15. Pour une analyse détaillée du rapport entre ces deux œuvres voir Lacombe, 1975: 120-121 et Kozul, 2005: 220-233.

*Le Métamiste ou L'Homme changeant* (1781, corrigé en 1811):

C'est une entrave terrible que ces vingt-quatre heures! Et en général une chose bien ridicule que des règles, où l'on ne veut que de l'amusement. C'est exiger d'un voltigeur de danser sur la corde en bottes fortes et quoi qu'on en puisse dire une petite tyrannie qui n'aura jamais d'autres résultats que de diminuer le plaisir (Sade, 1970, t. 3: 335).

Pourtant, Sade se soumettra plus souvent qu'autrement à cette règle qu'on retrouve entre autres énoncée dans le traité *L'art poétique* de Boileau composé en 1674, dont Sade possédait une copie dans sa bibliothèque (Laborde, 1991: 81).

\*\*\*

Ce qui nous intéresse le plus est que le théâtre de Sade n'est pas aussi étranger au reste de son œuvre qu'on voudrait bien nous le faire croire. À y regarder de plus près, on remarque que cette partie de l'œuvre semble procéder plutôt d'une variation sur un même thème, où notre auteur intègre à sa façon et dans une certaine mesure les règles de la dramaturgie pour *dire autrement*. Cette modalité de compréhension de l'œuvre sadienne prend le contrepied d'une lecture qui ou bien verrait dans le théâtre de Sade une anomalie, une étrangeté, ou encore, un simple renversement, une logique en tout point contraire à celle mise en place dans ses romans (Brochier, 1970: 33). À l'instar de Pierre Frantz, nous affirmons plutôt que « le théâtre de Sade n'est ni logiquement ni chronologiquement une première étape dans la création sadienne [...]. [C'est le] jeu libre des conflits entre les différentes pratiques de l'écriture. » (Frantz, 1983: 214-215)

Dans le théâtre de Sade, il est le plus souvent question de mariage de convenance, de jeune fille éprise d'un amant perdu, d'un père peu conciliant, de valets et de bonnes complices, de ruses et de fin heureuse, à l'exception de *Fanni ou les effets du désespoir* (1790) où la jeune fille se suicide (Lacombe, 1975: 117). Que l'histoire se déroule à Londres ou à Paris, dans la campagne française ou dans un sérail; en prose, en vers libres ou comptés, la trame est sensiblement la même. Le théâtre de Sade serait la preuve qu'il maîtrisait les règles et normes de la société dans laquelle il vivait, ce qui lui permettait de les transgresser; le scandale ne pouvant arriver qu'à partir d'une norme, comme le disait Brochier (1970: 31).

Reprenons ici quelques-unes des thématiques que l'on retrouve dans le théâtre et qui font écho au reste de l'œuvre. L'inceste manifeste dans un roman comme *Les cent vingt journées de Sodome* est la matière centrale de trois des pièces du marquis: *Les jumelles ou le choix difficile* (1780-1781), *Le misanthrope*, ainsi que *Henriette et St-Clair ou la force du sang* ou *Henriette ou la voix de la nature* ou *Henriette et Sainville* (entre 1781 et 1789). Par ailleurs, notons que dans le

théâtre, la mise en scène permet toujours un dénouement heureux où le fait d'inceste apparent n'en est pas vraiment un. Les jumelles trouvent chacune leur époux, Desfrancs n'est pas le père de Sophie et Sainville n'est pas le frère de Henriette; leurs amours réciproques peuvent donc se consumer en tout respect des « principes de la nature ».

Qui plus est, il est souvent question de corruption dans le théâtre: *Le prévaricateur* et *Oxtiern* en sont probablement les deux plus grands témoignages. Martin Nadeau écrit, au sujet de la pièce *Oxtiern*: « La représentation de la corruption inhérente à la "puissance de l'or", et plus généralement aux hautes fonctions politiques et judiciaires, est cruciale dans cette pièce: elle scande l'ouverture des deux premiers actes et caractérise le développement de toute la pièce. » (Nadeau, 2007: 3) On retrouve cette thématique dans *Les cent vingt journées de Sodome*, dans *La philosophie dans le boudoir* ainsi que dans *Aline et Valcour*.

Sade a aussi une grande fascination pour l'histoire. Notons qu'en plus de *Jeanne Laisné* – cette pièce sur l'héroïsme patriotique féminin dont on sait qu'il intrigue Sade (lui même l'auteur de trois romans historiques: *La marquise de Gange* (Sade, 1966e), *Adélaïde de Brunswick* (Sade, 1966f), *Isabelle de Bavière* (Sade, 1966g) –, deux autres pièces peuvent être considérées à caractère historique: *Tancrede* (1784, retravaillée en 1800), qui se déroule à Jérusalem et met en scène l'histoire d'un chevalier français mourant sur le champ de bataille songeant à sa bien-aimée, ainsi que *Le prévaricateur* faisant le récit d'un juge corrompu.

De surcroît, l'intrigue de *l'Égarement de l'infortune* ou *Criminel par vertu* (probablement en 1772, certainement avant 1788, corrigée en 1808) n'est pas sans nous rappeler les aventures de la vertueuse Justine. *L'Égarement* se déroule à Londres dans un milieu pauvre décrivant au mieux la misère humaine où un homme, Derval, commet un crime pour nourrir sa famille.

Ajoutons, comme dernier exemple de cette variation sur un même thème, la critique du despotisme, constante dans l'ensemble de l'œuvre sadienne (Paquette, 2012). Dans *Les antiquaires*, Sade fait dire à Capitolin, qui s'exprime la majeure partie du temps en langue vernaculaire: « L'effigie des tyrans paraît cent fois plus affreuse quand l'homme affranchi de ses fers respire enfin sous un bon maître. » (Sade, 1970, t. 3: 365) N'est-il pas intéressant de soulever ici que ce n'est pas d'un aristocrate éclairé que l'on tire ce propos, mais de la bouche d'un personnage du peuple, ce qui est en soi considérablement différent de *La philosophie dans le boudoir* où l'on fait sortir le jardinier lorsqu'il est question de politique (Lefort, 1995: 95)?

L'extrait de la main de Sade qui explique probablement le mieux ces variations autour de thèmes récurrents se lit dans l'« Avant-propos » du *Capricieux*: « Le fond des mœurs ne varie point. »

(Sade, 1970, t. 3: 326) Il y aurait donc différentes manières de dire, de faire, différents modes d'expression et différentes époques. Mais tout se passe comme s'il y avait quelque chose qui permettait de penser le cœur de l'homme, au-delà des simples conventions de l'art d'écrire, au-delà des régimes politiques, ce qui expliquerait par exemple la volonté de Sade de mettre en scène une pièce monarchiste comme *Jeanne Laisné* en plein cœur de la Révolution. En ce sens, il nous paraît difficile de soutenir que les rapprochements entre ses romans et son théâtre soient de nature « involontaire » comme l'affirmait Brochier (1970: 49).

## SADE CARACTÉROLOGUE : ÉTUDE DES AVANT-PROPOS

Comment pourrait-on qualifier le geste de création du marquis? Dans « Idée sur les romans », Sade utilise le vocabulaire de la peinture pour qualifier son art: les romans « servent à vous peindre tels que vous êtes. Orgueilleux individus qui voulez vous soustraire au pinceau, parce que vous en redoutez les effets » (Sade, 1966: 15); ou encore « le pinceau du roman, [...] saisit [l'homme] dans son intérieur [...] et l'esquisse, bien plus intéressante, est en même temps bien plus vraie. » (Sade, 1966: 15-16) On retrouve les mêmes réflexions dans les avant-propos des pièces *Le capricieux*, *Les jumelles* ainsi que *Le prévaricateur*: « Le personnage que l'on a peint » (Sade, 1970, t. 3: 328); « je me suis contenté d'une [...] esquisse » (Sade, 1970: 386); il faut « noirc[ir] de ses pinceaux » (Sade, 1970, t. 4: 273), etc. Le peintre Sade se prend à ce point au jeu de son art que ceux qui ne comprennent pas son geste ne sont pour lui que des vulgaires « gribouilleur[s] » ou des « barbouilleur[s] » (Sade, 1966b: 515 n.1, 514).

Mais que s'agit-il de peindre? Sade explique que pour se livrer à l'écriture, il faut posséder « la connaissance la plus essentielle [...] [,] celle du cœur de l'homme. » (Sade, 1966: 16) Cette idée, Sade en expose le sens, en empruntant à deux romanciers anglais:

C'est Richardson, c'est Fielding qui nous ont appris que l'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être (Sade, 1966: 12).

Plutôt que d'en arriver à une mimétique du réel, il s'agit d'explorer les potentialités de l'homme (le peindre tel qu'il peut être). Tout ce que Sade peint n'est rien d'autre – insistons sur ce point – que ce que renferme le cœur de l'homme.

C'est en ce sens que Sade définit le roman comme ce qui est « composé d'après les plus singulières aventures des hommes. »<sup>16</sup> (Sade, 1966: 3) Ce qui lui importe est le caractère

---

16. Cette définition peut sembler parente de celle de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*.

vraisemblable de ses personnages<sup>17</sup>. Pour le marquis, est vraisemblable tout ce qu'autorise apparemment la nature avec laquelle il noue une relation privilégiée: «Le romancier est l'homme de la nature, elle l'a créé pour être son peintre.» (Sade, 1966: 16) Cette manière de peindre se manifeste dans le théâtre par la mise en forme de caractères. Il est éloquent de voir tout le travail mené par Sade afin de bien saisir une humeur, un trait de personnalité dans un personnage pour le confronter ensuite à une situation particulière. Il nous explique à cet effet dans l'«Avant-propos» de la pièce *Les jumelles* que c'est de l'inégalité entre les caractères, de ce contraste d'humeur, que l'on tire le plus grand agrément d'une pièce (Sade, 1970, t. 4: 288). Même discours dans l'«Avant-propos» du *Capricieux*: «Ce n'est que par les oppositions [de caractères] qu'on parvient à nuancer.» (Sade, 1970, t. 3: 337)

Selon le classement des œuvres proposé par Dangeville, il existerait dans le corpus sadien deux «pièces à caractères» rédigées pendant la période de détention de Sade à Vincennes: *Le capricieux* ainsi que *Le boudoir* ou *Le mari crédule* ou *L'école des Jaloux* ou *La folle épreuve* (1783, corrigée en 1808). Selon nous, quatre autres pièces pourraient aussi s'inscrire dans cette catégorie: *Les jumelles* aussi intitulée *Le choix difficile* (1780-1781) (Sade, 1970: 113-280), *Tancredi* (1784, retravaillée en 1800) (Sade, 1970, t. 2: 161-202), *Le misanthrope par amour* aussi intitulée *Sophie et Desfrancs* ou *Sujet de Zélonide* (1782) (Sade, 1970, t. 3: 9-140) ainsi que *L'homme dangereux* (Sade, 1970, t. 3: 189-241). Évoquons d'abord quelques passages qui permettront de bien saisir l'importance des caractères dans l'œuvre dramaturgique du marquis. Dans *Le boudoir*, on trouve la didascalie suivante au sujet du personnage de Sérigny: «contraint, sérieux, embarrassé presque pendant toute une scène dans laquelle il est si loin de son caractère» (Sade 1970, t. 2: 147)<sup>18</sup>. L'exergue de *Tancredi* – qui est une citation tirée de *Zaïre* de Voltaire – se lit comme suit: «Des chevaliers français, tel est le caractère.» (Sade, 1970, t. 2: 173) La pièce *L'homme dangereux* est annoncée par Belval dans *L'Union des arts* comme «une pièce de caractères» (Sade, 1970, t. 3: 140). Dans *Le misanthrope*, une note de bas de page au sujet de Desfrancs précise qu'«il faut que l'acteur se souvienne ici que la douceur est un des attributs du caractère de Desfrancs et que cette vertu peut s'allier avec la misanthropie mais non pas avec la dureté de l'humeur.» (Sade, 1970, t. 4: 54)

Sade procède, selon nous, de la façon suivante: il met en scène dans ses pièces une pluralité de caractères, dotés chacun d'un trait particulier qu'il exacerbe et pousse à sa limite, et autour duquel se déploie l'ensemble de leurs faits et gestes. À titre d'exemple, dans l'«Avant-propos» de la pièce *Le capricieux*, Sade tente de distinguer son personnage principal du caractère de

---

17. On reconnaît là un précepte dicté par Aristote: «Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire.» (Aristote, 1980: 65) On sait que Sade connaissait *La poétique* d'Aristote (voir Sade, 1970, t. 4: 16).

18. Notons d'ailleurs que cette pièce fut refusée par le Théâtre Feydeau en 1799 sous prétexte que «les caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis des bonnes mœurs» («Lettre de Miramond à Sade, 25 vendémiaire de l'an VIII» dans Sade, 1970, t.2: 90).

l'« irrésolu »<sup>19</sup> (s'interrogeant sur la distinction entre ces deux types humains):

L'irrésolu est un homme qui ne peut se décider à rien; le capricieux, un homme qui ne peut tenir à l'objet pour lequel il se décide. L'un veut et ne veut pas; l'autre veut et ne veut plus. L'un balance longtemps sur le parti qui lui convient; s'il ne s'y tient pas, c'est qu'un parti différent lui paraît meilleur. L'autre prend assez vite son parti, la seule difficulté l'irrite, seule elle suffit à le déterminer, et, s'il varie, c'est que l'objet se rapproche et que la difficulté cesse. L'un, toujours guidé par la raison, ne balance que dans la crainte de mal choisir. Le choix est bien égal à l'autre, pourvu qu'un plaisir difficile puisse s'y rencontrer, et que les épines surtout soutiennent l'illusion; car elle disparaît dès que les pointes s'émousent. (Sade, 1970, t. 3: 328-329)

Le *capricieux* est le récit d'un homme prisonnier de son caractère, qui ne sait ce qu'il désire, qu'il s'agisse d'un geste aussi banal que ce qu'il veut boire (tantôt il veut du thé; une fois le thé arrivé, il désire du chocolat) ou qu'il s'agisse de la femme qu'il doit prendre pour épouse (désire-t-il Céliénie un instant qu'il jette son dévolu sur la Baronne de Florange). Tel est le caractère de Fonrose. Au terme de la pièce, il se retrouve seul (ou presque, son valet, ayant pitié, demeure auprès de lui), prisonnier de son caprice.

Dans le théâtre de Sade on reconnaît à titre d'exemples: le capricieux (Fonrose), le misanthrope (Desfrancs), le jaloux (Dolcour), le vertueux (Derval), la patriote (Jeanne Laisné)... Fait intéressant, on retrouve cette même méthode dans les romans: l'ingénue (Eugénie), la vertueuse (Justine), la vicieuse (Juliette). Même méthode dans les opuscules politiques: le monarque (Louis XVI), le héros (Marat), l'Incorruptible (Robespierre). Cela ne vaut pas seulement pour les personnages; les sociétés dont le tracé est défini par le pinceau de Sade ont elles aussi un caractère propre. À titre d'exemples, dans *Aline et Valcour*, la société du bien (Tamoé) est juxtaposée à la société du mal (Butua).

Ces caractères que peint Sade doivent être compris comme des types humains; pour le dire autrement, un personnage équivaut à un type particulier, on entend là l'écho du *Dictionnaire d'art dramatique* de Chamfort et La Porte (1776: 201-202)<sup>20</sup>. Il s'agit donc, dans un premier temps, de déterminer une idée, ou un principe d'action, qui s'inscrira dans un personnage. Dans l'« Avant-propos » de la pièce *Le capricieux*, Sade écrit: « il est impossible de former aucun terme collectif de deux contraires parce qu'il ne serait plus distinct à l'entendement; une des premières leçons de logique est qu'il faut dans le composé que les parties expressives n'offrent qu'une idée... qu'un sens fixe et déterminé. » (Sade, 1970, t. 3: 327) Il ajoute: « un caractère inégal et discordant ne [peut] jamais attacher. » (336) En ce sens, l'écriture typologique de Sade est effectivement

19. Le caractère de l'« irrésolu » a été développé dans une pièce de Philippe Nericault Destouches (1713), *L'irrésolu*, comédie, Paris, Chez François Le Breton.

20. Sade connaissait bien Chamfort, non seulement il possédait l'une de ses pièces dans sa bibliothèque (*La jeune indienne*) mais il avait prévu la porter sur les planches de son théâtre à Lacoste en juillet 1772 ainsi qu'à Mazon en août de la même année (voir Lever, 2003, t. 2: 657).



classique et nie toute la possibilité d'une pluralité à l'intérieur d'un personnage. Le caractère sadien n'évolue pas dans le temps. Il est figé sous un trait et c'est en le mettant en scène avec d'autres que se déploie une possible polyphonie : nulle singularité ici.

Cette méthode d'écriture – si peu originale soit-elle à cette époque – interdit, comme on le fait pourtant souvent, de réduire la pensée de Sade à l'un de ses personnages. Sade le précise lui-même. Dans *Le prévaricateur* aussi intitulé *Le magistrat du temps passé* (1783) – qui met en scène le procès du « plus dangereux fripon qu'il y ait à Paris » (Sade, 1970, t. 4 : 293), présidé par un juge corrompu –, il prévient le spectateur : « Beaucoup de gens diront – *l'auteur de cette pièce est un homme qui a perdu son procès, il se venge. Ces gens-là se tromperont*<sup>21</sup> » (279). Plus loin, il ajoute : « On avait dit de Molière qu'il était athée parce qu'il avait fait le *Tartuffe* – mais c'étaient les tartuffes qui le disaient » (279). Cette règle vaut aussi pour les romans de Sade. C'est dans la « Lettre à Villeterque » qu'on trouve le commentaire le plus éloquent à cet effet :

Je suis en contradiction avec moi-même, ajoute le *pédagogue* Villeterque, quand je fais parler un de mes héros d'une manière opposée à celle dont j'ai parlé dans ma préface. Mais détestable ignorant, apprends donc que chaque acteur d'un ouvrage dramatique doit y parler le langage établi par le caractère qu'il porte, qu'alors c'est le personnage qui parle et non l'auteur et qu'il est on ne saurait plus simple, dans ce cas, que ce personnage absolument inspiré par son rôle, dise des choses totalement contraires à ce que dit l'auteur quand c'est lui-même qui parle. (Sade, 1966b : 513, en italiques dans le texte)

Mais peindre des caractères ne consiste pas seulement à circonscrire un type humain, encore faut-il le mettre en scène de manière à l'« exalter » (16). Pour ce faire, Sade mise sur une amplification des traits : les coups de pinceau sont vifs, les contours sont prononcés, les couleurs sont éclatantes. On semble ici entendre encore une fois les résonances de La Porte et Chamfort :

[Il] faut toujours peindre les caractères dans un degré élevé. Rien de médiocre. [...] Les vices ont aussi leur perfection. Un demi Tyran serait indigne d'être regardé ; mais l'ambition, la cruauté, la perfidie, poussés à leur plus haut point, deviennent de grands objets. [...] Le théâtre n'est pas ennemi de ce qui est vicieux mais de ce qui est bas et petit (Chamfort et La Porte, 1776 : 211).

Ce qu'il faudrait, écrit Sade, c'est toujours peindre de telle façon que les traits les plus « saillants » (Sade, 1970, t. 3 : 335) ressortent sous la plume de l'auteur. Il faut pousser chacun des types humains à sa limite, les peindre avec des traits si prononcés que l'effet premier est de créer une espèce d'aura autour d'un caractère donné. Cette manière de peindre est susceptible de créer l'impression d'une réification et donc d'une adhésion de Sade aux propos de ses personnages ; cependant, s'arrêter à cette lecture, ce serait dénier tout l'effet résultant de sa méthode. C'est

21. En italiques dans le texte. Sade réfère ici à son procès pour l'affaire de Marseille à la suite duquel il sera brûlé en effigie.

en peignant avec excès que Sade arrive à produire un effet sur le réel. Nous posons que lorsque Sade peint de manière à édifier des caractères colossaux, le résultat de son entreprise n'est rien d'autre que le vacillement de leur aura ou de l'autorité dont ils sont revêtus.

Le geste de Sade (que nous avons pu théoriser grâce à l'écriture préfacielle du marquis dramaturge) s'apparente dès lors à celui d'un «laboureur inquiet<sup>22</sup>», image développée par lui-même dans l'«Avant-propos» de la pièce *Le capricieux* :

Le cœur de l'homme est une espèce de terrain propre à toutes sortes de plantes. Il doit en produire nécessairement, mais ces plantes tiendront du sol qui leur donne existence, elles seront plus ou moins parfumées dans un climat que dans l'autre, [...] arrosées des larmes du laboureur inquiet (Sade, 1970, t. 3 : 326).

Le laboureur creuse la terre, il remue le terreau dans lequel prennent racine tous les végétaux. Ce terreau déporte Sade du naturalisme biologique vers une forme de culturalisme sociologique (Merleau-Ponty, 2010 : 322, n. 1) : la nature porte la possibilité de production des types humains, mais le cœur de l'homme se développera de telle ou de telle manière selon qu'il se déploiera dans tel ou tel milieu. En fouillant ce terreau, le laboureur révèle ainsi le socle sur lequel les caractères sont édifiés ; par là, il en montre la fragilité, l'absence de fondement ultime ; ce par quoi il suscite une inquiétude. En termes phénoménologiques, l'écriture de Sade met entre parenthèses les caractères ou les types humains qu'elle met inlassablement en scène. Ce faisant, elle empêche de les réifier et, plus encore, de les déifier, d'en faire des absolus ou des idoles ; il semble que l'on puisse appliquer cela tant à l'écriture dramatique que romanesque.

La peinture de caractères permettrait donc, en ciblant un trait particulier d'un personnage, de le mettre à nu, de le montrer dans toute sa vérité et, conséquemment, d'illustrer comment, une fois poussé à l'extrême, absolutisé, ce trait renferme des écueils qu'il est conseillé d'éviter. Telle est la pédagogie sadienne. Sade travaillerait avec effort à faire ressortir les travers de l'homme pour le peindre «dans toute la vérité de sa nature», loin de l'hypocrisie et de la bienséance. Une vérité de la nature hypertrophiée certes, mais non moins efficace dans sa volonté de faire tomber les masques. Là est peut-être la leçon de Sade sur son écriture et c'est du théâtre que cette leçon provient. Une leçon qu'il conviendrait de prendre au sérieux.

---

22. On retrouve le motif du «laboureur inquiet» dans *Le paradis perdu* de John Milton, livre IV (976-983), Paris, Gallimard, 1995, p. 143. Sade ne possédait pas ce livre dans sa bibliothèque, par contre, il avait bel et bien un pastiche de ce roman : *L'Éden ou Paradis terrestre*, poème imité de Milton par Mme Anne Marie du Bocage (Laborde, 1991 : 80).

ALOCCO-BIANCO, Luciana (1988), «L'idée de roman dans l'*Encyclopédie*», *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 4, p. 117-123.

APOLLINAIRE, Guillaume (1912), *L'œuvre du Marquis de Sade – Zoloé. – Justine Juliette. – La philosophie dans le boudoir – Les crimes de l'amour; pages choisies comprenant des morceaux inédits et des lettres publiées pour la première fois, tirées des Archives de la Comédie-Française*, Paris, Bibliothèque des curieux.

ARISTOTE (1980), *La poétique*, Paris, Seuil.

BROCHIER, Jean-Jacques (1970), «Préface» au *Théâtre de Sade*, t. 1, Paris, Pauvert.

CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas et Joseph de LA PORTE (1776), *Dictionnaire d'art dramatique*, Paris, Lacombe.

COUDREUSE, Anne (2004), «Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade», *Actes du colloque international Sade* (Charleston), L'Harmattan, p. 181-201.

DANGEVILLE, Sylvie (2000), *Le théâtre change et représente. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

DELON, Michel (2007), «Jeanne Laisné, héroïne sadienne», dans Paul Mironneau et Gérard Lahouati (dir.), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 7, p. 81-88.

DIDEROT, Denis (1980), «Le drame bourgeois», dans *Œuvres complètes*, t.10, Paris, Hermann.

FABRE, Jean (1966), «Préface» aux *Crimes de l'amour, Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t.10, Paris, Cercle du livre précieux, p.XI-XXXVI.

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

GARAND, Caroline (2007), «D'une scène à l'autre: Sade comme personnage», *L'Annuaire théâtral*, «Sade au théâtre: la scène et l'obscène», n° 41 (printemps), p. 63-82.

GUYAUX, André (1979), «Théâtre de Sade», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 121, p. 46-49.

KOZUL, Mladen (2005), *Le corps dans le monde, récits et espaces sadiens*, Louvain/Paris/Dudley (MA), Éditions Peeters.

LABORDE, Alice M. (1996), *Sade à la Section des Piques 1791-1792*, Genève, Slatkine Reprints.

LABORDE, Alice M. (1991), *La bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine Reprints.

LACOMBE, Anne (1975), «Du théâtre au roman: Sade», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CXXIX, Banbury, The Voltaire Foundation, p. 115-143.

LEBRUN, Annie (1986), *Sade, soudain un bloc d'abîme*, Paris, Pauvert.

LEFORT, Claude (1995), «Sade, le boudoir et la cité», *Écrire – À l'épreuve du politique*, Paris, Presses pocket, p. 91-111.

LELY, Gilbert (1966), *Vie du Marquis de Sade, Œuvres complètes du Marquis de Sade*, 2 tomes, Paris, Cercle du livre précieux.

LEVER, Maurice (2003), «Bibliothèque du marquis de Sade à Lacoste», dans M. Lever (dir.), *Bibliothèque Sade. Papiers de famille II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, p. 629-687.

LEVER, Maurice (2000), « Préface » à Sylvie Dangeville, *Le théâtre change et représente. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), *Humanisme et terreur, Œuvres*, Paris, Gallimard, p.167-338.

NADEAU, Martin (2007), «Mœurs, vertu et corruption: Sade et le républicanisme classique», *Annales historiques de la Révolution française*, n°347 (janvier-mars).

NADEAU, Martin (2002), «La politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre», *Annales historiques de la Révolution française*, n°327 (janvier-mars).

PAQUETTE, Julie (2012), «Sade peintre de caractères ou la destitution des volontés d'absolu, étude d'inspiration lefortienne», Thèse de doctorat sous la direction de Gilles Labelle, École d'études politiques, Université d'Ottawa.

PHILLIPS, John (2007), «La prose dramatique de Sade: ce "dangereux supplément"?", *L'Annuaire théâtral*, «Sade au théâtre: la scène et l'obscène», n° 41 (printemps), p. 50-62.

RIEGER, Dietman (1997), *Dynamique sociale et formes littéraires*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Études littéraires françaises », p. 67-89.

ROUBINE, Jean-Jacques (1970), «*Oxtiern*, mélodrame et palimpseste», *Revue d'histoire du théâtre*, n°22, p. 266-283.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1970), *Théâtre*, 4 tomes, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966), «Idée sur les romans», *Œuvres complètes*, t.10, Paris, Cercle du livre précieux, p. 3-22.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966b), «Lettre de l'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire», *Œuvres complètes*, t.10, Paris, Cercle du livre précieux, p. 507-515.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966c), «Lettre à l'Abbé d'Amblet», avril 1784, *Œuvres complètes*, t. 11, Paris, Cercle du livre précieux, p. 441-442.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966d), «Lettre à l'Abbé Amblet, janvier 1782», *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Cercle du livre précieux, p. 347.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966e), «La Marquise de Gange», *Œuvres complètes*, t. 11, Paris, Cercle du livre précieux, p. 185-389.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966f), «Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe», *Œuvres complètes*, t. 15, Paris, Cercle du livre précieux, p. 77-244.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966g), *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière reine de France, Œuvres complètes*, t. 15, Paris, Cercle du livre précieux, p. 247-497.

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

TRANCHANT, Alfred et Jules LADIMIR (1866), *Les femmes militaires de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Cournol.

WYNN, Thomas et Caroline GARAND (2007), « Cet autel obscène qui le délecte », *L'Annuaire théâtral*, « Sade au théâtre : la scène et l'obscène », n° 41 (printemps), p. 9-18.

WYNN, Thomas (2007), « Sade's Theatre : Pleasure, Vision, Masochism », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 2, Banbury, The Voltaire Foundation.