Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre

Pierre Frantz

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obsène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041667ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041667ar>

[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

Frantz, P. (2007). Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre. *L'Annuaire théâtral*, (41), 19–28. <https://doi.org/10.7202/041667ar>

Article abstract

Theatre for Sade is above all a social activity, a means of positioning oneself in relation to the world. Unlike playwrights such as Diderot and Beaumarchais, Sade is no dramatic innovator, but if he does not question the traditional and even recent genres, he does so in order to manipulate them, to *play* with them. A close analysis of two plays—*Le misanthrope par amour* and *Le capricieux*—allows for a clearer understanding of Sade's relationship with his theatrical heritage, and to see how this author profits from dramatic rules and expectations.

Pierre Frantz
Université de Paris IV–La Sorbonne

Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre

L'étrangeté paradoxale du théâtre de Sade n'a sans doute pas fini d'intriguer ses lecteurs : un théâtre si normal, si conformiste que l'on n'y reconnaît pas l'auteur des *120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, un théâtre si maladroit que Jean-Jacques Brochier lui trouve « un côté enfantin, pour ne pas dire infantile » (Sade, 1970, t. I : 26). La déception est telle que n'eût été la réputation sulfureuse de l'auteur, ce théâtre aurait continué à dormir non pas sur les rayons des bibliothèques, mais dans la poussière des boîtes d'archives, car son édition doit tout à la valeur des romans. Quelques articles et deux thèses lui ont cependant été consacrés au cours de la dernière décennie (Dangeville, 1999; Wynn, 2007). Paradoxalement, l'écrivain Sade et son œuvre avouable, celle dont il attendait l'argent et la consécration, ont connu le plus total échec alors que l'écriture clandestine est devenue, deux siècles plus tard, l'œuvre qu'on sait. On n'essaiera pas ici de peser les jugements qui ont frappé le théâtre de Sade, pas plus que d'entreprendre une réhabilitation bien hasardeuse, mais simplement d'observer, en partant de quelques exemples, le travail dramaturgique de Sade sur un point bien particulier, à savoir le maniement du genre. Car c'est autour du genre que se nouent les fils des relations entre l'écrivain et son public ou son lectorat, entre l'écriture et la société.

La passion de Sade pour le théâtre, on l'a souvent noté, accompagne toute sa vie. Elle s'explique par un désir de sociabilité, qui contribue à faire de Sade un homme de son temps et de son milieu, et par toutes les fantaisies libertines qu'on associait alors, à juste titre, au monde des théâtres et à ses coulisses, aux acteurs et aux actrices. Le théâtre est intimement

lié à l'éducation d'un jeune noble du XVIII^e siècle. Chantal Thomas a eu raison d'insister sur cet aspect (1994 : 210). Le théâtre comme forme de poésie, bien sûr, mais aussi comme pratique : avant d'être un spectateur de théâtre, Sade est un lecteur et un acteur. Comme tous ceux de son milieu, il joue en société, en toutes sortes d'occasions, des pièces écrites par lui ou par d'autres. Ce goût et ce divertissement, il les pousse fort loin, à La Coste (maintenant Lacoste) en 1765, puis en 1771, au grand dam de sa belle-mère, qui s'inquiète vivement de ce penchant furieux. Comme il le fait toujours, Sade pousse à leur limite les jeux autorisés par la bonne société. Le théâtre de société, il le pratique sagement au château d'Évry, où il joue *Le retour imprévu* de Regnard et *L'avocat Pathelin* de Brueys et Palaprat' (Lely, 1965 : 86), puis follement à La Coste, avec une courtisane, la Beauvoisin, et à des soirées auxquelles il convie la noblesse locale, en présence de son oncle l'abbé. En 1772, il mêle sa femme et sa belle-sœur à des comédiens professionnels pour des divertissements ruineux qui provoquent la colère de la présidente de Montreuil. Bref, le théâtre de société permet à la bonne société et à son envers si désirable, la prostitution, de se côtoyer. Le théâtre est, dans la vie de Sade, le lieu de ce jeu. Ces circonstances bien connues éclairent l'expérience du théâtre de Sade. Cette expérience est le moment d'activation d'une psychomachie puissante où se rencontrent réellement les figures de la société et celles qui naissent du désir du joueur. Sade est acteur, régisseur et directeur de spectacle, rôles qui sont indissociables de son écriture pour le théâtre. Lorsque l'exercice de ces différents rôles lui est impossible, pendant ses années de détention, le souvenir, la lecture des parutions récentes et l'écriture offrent à ce jeu le supplément le plus innocent. C'est, à mon sens, la position du joueur qui commande la manière dont le marquis se saisit des éléments génériques du théâtre. Il faut comprendre ce terme aussi bien dans le sens d'*acteur* que de manipulateur de poupées ou de marionnettes. C'est cette position de joueur, avec tout ce qui s'y rattache, qui explique le théâtre de Charenton et sa fonction thérapeutique.

Sade se saisit des instruments dramatiques que la tradition lui a légués, ceux qui lui viennent d'une culture partagée avec sa génération; au premier chef, des genres, qui instruisent toute relation avec le public de théâtre et autour desquels se jouent, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les tensions entre tradition et innovation. Aussi bien du point de vue théorique et critique que du point de vue de l'écriture, c'est bien autour du genre que s'affirme, depuis Voltaire, La Chaussée et Diderot, l'originalité du poète dramatique. L'écriture sadienne n'échappe pas à ces jeux de la liberté et de la contrainte, de la tradition et de la mode. Sans développer, à la différence de Diderot ou de Beaumarchais, le moindre projet construit de réforme théâtrale, sans se soucier d'élaborer une poétique ou une esthétique nouvelle, sans non plus se donner la moindre règle de cohérence, il reprend des modèles qui ont fait leurs preuves et les assemble avec des configurations nouvelles, légitimées par la mode ou consacrées par le succès public. La comédie, par exemple, lui offre des modèles multiples, diversement codés, susceptibles d'offrir des

combinaisons variées. Sade en écrit à toutes les époques de sa vie, du *Philosophe soi-disant* aux *Antiquaires*. Noble comédie, en vers, en cinq actes, dans la tradition de Molière, « petites pièces » dans le genre de ce qu'on appellera « levers de rideau », divertissements de société ou simples pochades, le genre avait échappé en partie aux règles strictes de l'aristotélisme, mais pas aux velléités diverses de mise en ordre académique, pas plus du reste qu'aux dispositions juridiques nées du régime du privilège. Chaque sous-genre de la comédie correspond en effet, jusqu'en 1791, à un circuit théâtral spécifique. Alors que la comédie en cinq actes et en vers est réservée à la Comédie-Française, les Italiens présentent des pièces en trois actes et les boulevards se contentent du reste.

Sade exploite ces possibilités différentes, ce qui traduit, chez un auteur de son temps, des stratégies ou des rêves stratégiques, différents les uns des autres. *Le boudoir*, *Le philosophe soi-disant* et *Les antiquaires* sont de « petites pièces », l'une en vers libres, les autres en prose; *Les jumelles* dure deux actes et est écrit en vers; *Le misanthrope par amour* est en cinq actes et en vers libres, « avec des entractes en action »; *Le capricieux*, que son auteur destinait au Théâtre Français, et *Le prévaricateur*, proposé en 1791 aux théâtres les plus élégants, sont en cinq actes et en vers, de classiques alexandrins. En plus d'un opéra-comique, Sade écrit des drames en cinq actes, comme *Henriette et Saint-Clair ou la force du sang*, des drames en trois actes comme *Fanny ou les effets du désespoir*, *L'égarement de l'infortune*, *Franchise et trahison* et *Oxtiern*. Ce genre « philosophique » était relativement nouveau et offrait des possibilités d'écriture qui correspondaient probablement d'assez près au goût du romancier, comme le montre l'exemple d'*Oxtiern*, adapté d'une des nouvelles des *Crimes de l'amour*. Quant à sa tragédie de *Jeanne Laisné*, tout indique les espoirs de reconnaissance sociale que Sade mettait en elle, comme les lettres adressées aux comédiens et au directeur du théâtre de la rue de Richelieu. Il a ainsi exploré toutes les possibilités génériques pour rencontrer un théâtre et un public. Mais dans quel sens développe-t-il cette exploration?

Prenons d'abord le cas de la comédie. Celui qui tenterait de réunir des comédies de Sade dans des catégories ou dans ces sous-genres que la critique a proposés comme « comédies d'intrigue », « comédies de caractère » ou « comédie de mœurs », serait très vite dans l'embarras. Les comédies mêmes qui annoncent par leur titre de tels rapprochements sont en réalité bien difficiles à classer. *Le misanthrope par amour* ou *Le capricieux* semblent bien relever de la comédie de caractère. Sade se réclame souvent de Molière auquel il emprunte ouvertement des références, obtenant ainsi des effets intertextuels ou métathéâtraux. Son *Prévaricateur* rappelle *Tartuffe*, tout autant que l'intervention de l'Exempt (Acte V, scène VI) dans *Le misanthrope par amour*, et c'est un effet aussi délibéré que la référence au *Misanthrope*. Mais le « héros » de cette pièce ne correspond vraiment pas à la définition propre à son « caractère ». Desfrancs n'a rien d'un misanthrope. « Ce

caractère et farouche et sauvage, / Fruit de troubles secrets et de mortels ennuis » (Acte III, scène III) n'est en rien défini par un quelconque dégoût de la société ou de l'humanité. Admettons la définition de Chamfort, qui l'applique d'abord aux héros tragiques, avant de la développer en fonction de la comédie :

Le caractère, dans les personnages qu'un poète dramatique introduit sur la scène, est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions : par exemple, l'ambition dans César, la jalousie, dans Hermione, la vengeance dans Atrée [...] (Chamfort, 1776, t. 1 : 201).

La construction du personnage sur la base de cette passion dominante doit être visible dans la pièce. Envisageant l'exemple du *Misanthrope*, Chamfort souligne que « tous les caractères qui environnent le Misanthrope et tout ce qui arrive dans l'action, se rapporte à lui [*sic*]; c'est le seul art qu'on pouvait employer dans une telle pièce » (p. 216). Rien de tel dans *Le misanthrope par amour*. Si Desfrancs s'est retiré dans un « ermitage », c'est certes à cause de l'amour qu'il éprouve pour celle qu'il croit sa fille, à cause de ses malheurs passés. Mais il n'est nullement devenu misanthrope et les caractères secondaires qui l'environnent ne forment en rien avec lui le contraste comique qui nous amuse tant chez Molière. À ceux qui voudraient le chicaner sur titre, Sade répond par avance en soulignant tous les traits qui pourraient conduire son héros à s'éloigner de l'humanité, mais il concède qu'il ne peut s'établir aucune comparaison entre les défauts d'Alceste et ceux de son héros, Desfrancs : « le premier est misanthrope par caractère, l'autre l'est par circonstance » (Sade, 1970, t. IV : 21). On ne saurait mieux dire. C'est un de ces héros de roman comme on en rencontre dans les drames. En l'absence de tout élément vraiment comique (seule une scène de paysans, baragouinant leur patois, au début du cinquième acte, est censée nous faire rire), la dénomination de *comédie* correspond, du reste, plutôt au genre non marqué qu'est le drame. Dans une note, intitulée « Caractère des rôles et des costumes », Sade donne à la notion de caractère une signification générale :

On prévient que le rôle de Desfrancs est d'une difficulté qu'il n'a pas toujours été possible d'aplanir par des notes; l'intelligence de l'acteur peut seule saisir les nuances; il doit sentir que le personnage qu'il représente est presque toujours dans l'état violent que causent à l'âme les combats perpétuels de l'amour et de la vertu, de la passion la plus extrême et du devoir le plus rigoureux dont la voix toujours supérieure modère en lui les impressions criminelles, mais ces impressions violentes se manifestent souvent malgré lui; si l'on ne les voit pas, il n'a pas entendu son rôle; s'il le montre trop, la pièce est contre les mœurs : qu'il garde donc ce milieu difficile; que perpétuellement agité d'un sentiment sombre et terrible qu'il n'ose s'avouer à lui même, qu'il contraint, qu'il maîtrise, qui lui échappe sans cesse, on ne voie néanmoins en lui que l'homme sage et vertueux et si, par cette conduite pleine d'art, il a pu se garantir des écueils dont le personnage est rempli, peut-être alors pourra-t-il se flatter sans prétentions d'avoir réussi au rôle le moins aisé qu'il y ait dans le haut comique (t. IV : 222-223).

On l'a compris : le caractère s'est dissous dans le personnage et celui-ci dans le rôle. C'est la perspective du jeu qui domine et le caractère, loin de s'accuser, s'efface dans la perspective psychologique du jeu nuancé (« ce milieu difficile ») rêvé par Sade. Son Desfrancs est plutôt un Dorval qu'un Alceste. L'insistance de l'auteur sur la manière d'interpréter ce rôle de Desfrancs est révélatrice. On y lit à peu près exactement son désir de théâtre, son désir au théâtre. On y surprend, au détour des phrases, le fantasme du joueur. Le rôle, tel qu'il est écrit, engage un acteur virtuel que Sade veut intelligent et sensible. Les sensations sont toutes violentes, antagonistes. Elles correspondent à la conscience des passions et de leurs conflits : non pas une conscience réflexive ou dominatrice, mais celle qui se livre dans la sensation, dans « les impressions criminelles » tout comme dans les impressions laissées par la morale naturelle dont il entend en lui la voix. L'intelligence de l'acteur, l'*entente* qu'il a de son rôle, consiste dans un savoir sur soi : il doit faire le calcul exact de ce qu'il doit montrer et de ce qu'il doit dissimuler. Dans le cas de Desfrancs, il doit laisser entrevoir l'amour de la vertu, mais aussi laisser deviner la pulsion criminelle, le « sentiment sombre et terrible qu'il n'ose s'avouer à lui-même ». L'acteur doit avoir cette conduite pleine d'art qui fait de lui un libertin. Les contours de l'acteur et ceux du personnage coïncident si bien que l'acteur doit éprouver ce qu'éprouve le personnage, pour le montrer et le cacher, exactement comme le fait le personnage. On est proche de Diderot plus qu'il n'y paraît. Sans doute, la sensibilité du comédien aux passions du personnage est-elle apparemment éloignée de la conception de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, mais elle est alors proche de celle du Diderot des *Entretiens sur le fils naturel*. Inversement, l'insistance sur l'intelligence et la maîtrise va dans la direction du *Paradoxe*. Mais c'est le fantasme libertin qui associe la maîtrise des apparences et le dérèglement des passions qui rapproche Sade de l'auteur du *Paradoxe*². C'est bien ce fantasme qui engage l'écrivain dans son théâtre : celui de dissimuler et de laisser deviner ce qu'il éprouve; celui d'engager par l'imagination et le fantasme son corps dans un personnage. On ne saurait alors s'étonner que la passion de ce pâle « misanthrope par amour » soit l'inceste.

Voyons maintenant *Le capricieux*. Sade l'avait d'abord dénommé *L'homme inégal* puis *Le métamiste*. Soucieux de porter à la scène des caractères nouveaux et de renouveler ainsi le théâtre comique, l'auteur s'attache à différencier soigneusement son caractère de celui de *L'inconstant* de Collin d'Harleville (1784) et de *L'irrésolu* de Destouches (1713). Il s'est heurté d'emblée, dit-il, à la difficulté de nommer un caractère nouveau.

Comment faire pourtant? Avoir recours à des composés grecs, on y avait pensé mais comment les construire? Comment nommer dans cette langue *celui qui veut et ne veut plus, celui qui désire tant et ne se soucie de rien*. Il est impossible de former aucun terme collectif de deux contraires parce qu'il ne serait plus distinct à l'entendement (Sade, 1970, t. III : 327).

Sade, qui reconnaît en citant Marmontel « qu'un caractère inégal et discordant ne pouvait jamais attacher » (p. 336) ne s'accorde pas une facilité en concevant ainsi un caractère dont la définition échappe à la langue elle-même et qu'il ne dénomme « capricieux » que par défaut. Son marquis de Fonrose est sans aucun doute conçu comme un caractère. Mais c'est ce caractère même qui empêche que l'on cerne complètement le sujet de désirs successifs et contradictoires. Sade le mine, le sape en empêchant toute illusion d'un personnage stable.

Femme et maison, Monsieur, sitôt qu'on les a,
 Et qu'à profusion on dépense pour elles,
 Cessent bientôt de nous paraître belles.
 La pleine jouissance énerve les désirs,
 C'est, vous le savez bien, le tombeau des plaisirs (p. 432).

L'instabilité dans le désir renvoie discrètement à celle de Don Juan, relue dans la perspective d'une esthétique rococo. La poésie de l'onomastique sadienne renvoie du reste à l'esthétique du début du siècle plutôt qu'aux sévérités du néoclassicisme. Les noms du marquis de Fonrose et de Saint-Fard suggèrent les déguisements et les artifices du théâtre comme le font du reste nombre d'autres, dans le théâtre (Attalide, Azélie et Roséide) comme dans *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* (Zelmire, Hébé, Rosette, Mimi, Zéphire, Zélamir, Narcisse, Céladon et Hyacinthe). Il range avec humour son prévaricateur dans la catégorie des scélérats « couleur de rose³ ». La dérive imprimée au caractère l'éloigne du drame et le rapproche des fantoches charmants des comédies de Favart et de Pannard, ou des héros légers du roman libertin. Le capricieux est à certains égards le personnage théâtral le plus proche des héros romanesques sadiens, dont il révèle la force entropique. L'engagement du désir conduit à une dispersion heureuse dans les mots et la langue. Le caractère classique offre un accès à un investissement dans l'écriture qui le dépasse. Il est un élément d'un rituel d'entrée dans les mots, au même titre que les personnages des romans sadiens. Comme une poupée votive ou une marionnette, il permet à une voix de se faire entendre, mais ce n'est pas la sienne.

S'il va ainsi, quand il lui plaît, contre la mode, Sade est tout à fait conscient des directions imprimées au théâtre par Diderot et Beaumarchais. Dans cette même préface du *Capricieux*, il perçoit exactement la difficulté à laquelle s'était heurté Beaumarchais lorsqu'il avait voulu s'inspirer du roman *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson, tout particulièrement dans *Eugénie* (1767). Si l'on construit un personnage de théâtre sur le modèle du roman, on a besoin de temps :

Il faudrait un temps beaucoup plus long que les vingt-quatre heures prescrites par la règle pour développer un caractère aussi étendu que celui-ci; il a fallu resserrer, rapetisser, rapprocher le point de vue de l'optique. C'est l'histoire de

tous les caractères présentés par les crayons de l'auteur dramatique, et ce qui fait que tous perdent et ne sont pas à beaucoup près aussi saillants qu'ils pourraient l'être sous les nuances étendues du romancier; tout gêne l'un, tout sert l'autre : quelle différence de travail! Qu'on essaie un Lovelace au théâtre, on ne fera jamais qu'un Milord Clarendon, une esquisse charmante sans contredit, mais la plume de Beaumarchais aurait-elle jamais pu malgré toute sa magie rendre en vingt-quatre [sic] Eugénie aussi intéressante que Clarisse et Milord Clarendon aussi scélérat que Lovelace? C'est une entrave terrible que ces vingt-quatre heures (p. 334-335).

La solution, pour Beaumarchais, sera la trilogie qui lui permet de donner aux personnages cette résonance que donne le roman ou, dans la tragédie, le mythe. Cette réflexion ne conduit pas Sade pour autant à une remise en cause des règles. Il se contente d'en jouer de la même façon que la plupart des auteurs dramatiques parmi ses contemporains. Il reste donc à l'intérieur du cadre préalable des règles et des genres, se contentant d'en déplacer les mécanismes.

Des innovations diderotiennes, Sade ne retient que ce qui est à son usage. Diderot propose de substituer, dans le théâtre nouveau, les « conditions » et les « relations » aux traditionnels caractères. *Le prévaricateur*, sous-titré *Un magistrat du temps passé*, pourrait bien s'apparenter par certains aspects à la dramaturgie nouvelle des conditions. Mais il aurait fallu pour cela que la satire visât l'ensemble de la catégorie sociale des magistrats et en montrât les devoirs et les problèmes. Et sans doute le lecteur peut-il deviner les résonances de ce personnage de roman, aussi bien avec la vie de Sade qu'avec les personnages de ses romans. Lorsque l'auteur espère mettre à profit la Révolution et faire jouer sa pièce, il se défend pourtant soigneusement d'avoir ainsi voulu s'en prendre « au corps entier de l'ancienne magistrature » ou « à toute la respectable magistrature ancienne et moderne » (t. IV : 274). Il n'y a, bien sûr, dans cette dénégation aucune originalité et l'on sait avec quel feint dégoût les hommes de lettres du XVIII^e siècle parlent d'une satire qui pourrait viser juste, atteindre des personnes ou des états au lieu de désigner abstraitement des comportements des ridicules ou des défauts moraux. La dimension sociale du personnage de Philoquet n'en est pas moins estompée. Sade en fait en effet un petit-maître de la tradition comique; petit-maître scélérat, accessoirement magistrat corrompu. Un « scélérat couleur de rose », c'est-à-dire un scélérat dangereux mais dérisoire, aux couleurs atténuées, compatible, pense l'auteur, avec ces normes sociales auxquelles se ramènent les bienséances, conçues plus d'un siècle auparavant dans un esprit bien différent. Ainsi le veut la loi du genre à laquelle restent soumis ces personnages comiques. Sade compose-t-il ses drames en substituant aux caractères des conditions? Non sans doute, mais ce sont bien les relations qui sont au centre de sa dramaturgie. Du moins plus nettement dans le drame que dans la comédie, mais les limites des deux genres restent floues : *Le misanthrope par amour*, qui se donne comme comédie, est bien proche de *Henriette et Saint-Clair* annoncé comme drame. Du reste le drame, comme genre, ne se définit pas avec la netteté de la

comédie ou de la tragédie. Sade se réfère le plus souvent à la comédie nouvelle, romanesque, celle de Destouches et de La Chaussée, et l'intitulé générique de « drame » est plutôt significatif d'une liberté qu'il se donne et d'une référence publique à un genre qui est resté à la mode, notamment auprès du public de province et auprès des publics de la période révolutionnaire. La définition du personnage comme « relation », l'exemple de *Henriette et Saint-Clair* le montre bien, permet d'attirer l'intérêt sur les fonctions qu'il remplit.

En effet, les caractères comme les relations sont « en action » dans la fable et dans l'intrigue. Sur ce point aussi, Sade joue avec les stéréotypes génériques. Le moins qu'on puisse dire est qu'il ne compose pas à rebours comme, dit-on, faisait Corneille. Un dénouement heureux, de règle dans la comédie – et chez Sade dans le drame – vient achever chaque pièce. Conformisme étudié ou simplement appliqué? Sade s'interdit de déroger à cette règle. Mais comment y parvient-il? Parfois, ainsi dans *Le capricieux*, c'est au terme d'une intrigue si classique qu'elle paraît empruntée à mille autres comédies. Parfois, c'est au prix d'ahurissantes acrobaties qui frappent par leur totale invraisemblance. L'auteur se sent ici autant à l'aise avec la sacro-sainte vraisemblance classique que dans ses romans : après tout, la règle de vraisemblance ne permet pas des mesures exactes que celle des trois unités et, au XVIII^e siècle, on est plus à l'aise avec la vérité des romans qu'on ne l'était autour de 1660. Les dénouements sadiens interviennent donc parfois comme le réveil après un cauchemar. Au moment où *Henriette et Saint-Clair*, persuadés que leur passion est incestueuse, sont prêts à se suicider au fond d'un bois, un voyageur surgit et les en empêche. Dans l'heure qui suit, il va leur révéler qu'ils ne sont pas frère et sœur. C'est ainsi qu'*in extremis* une intervention providentielle réunit Sophie et Desfrancs qui étaient persuadés que leur amour était incestueux. Dans les deux cas, la Providence (qui masque bien peu un *deus ex machina*) empêche en même temps le véritable inceste de se produire, celui vers lequel se précipitaient les protagonistes en voulant l'éviter. On se retrouve dans un registre topique très fréquent au siècle des Lumières, registre commun du reste à la tragédie, au drame et à la comédie. Songeons simplement à *Cedipe* et à *Sémiramis* de Voltaire, ou au *Mariage de Figaro* et à *La mère coupable* de Beaumarchais. Tous ces incestes sont évités au dernier moment. L'intrigue sadienne joue donc sur les ressorts totalement usés. Est-ce à dire qu'ils le sont *ici*? Avec cette thématique, comme Sophie Marchand l'a remarqué dans un article qu'elle a consacré à la dramaturgie de l'inceste dans le théâtre de Sade, se trouve maintenue une « force informelle » qui rend problématique le lien de l'ordre et de la nature (Marchand, 2006). « Ô nature! – dit le prévaricateur – Oui ta voix je le sens, peut n'être pas très sûre / Car pour ces êtres-là mon cœur ne me dit mot. » (t. IV : 374). Ces dénouements présentent un caractère si ouvertement artificiel que l'on pourrait les dire artificieux, en reprenant un mot sadien, celui que Chantal Thomas a choisi pour le titre de son chapitre sur le théâtre de Sade, « Bien artificieusement, la passion du théâtre ».

Il est difficile d'y voir autre chose qu'un sacrifice ironique à la convention des genres. Une invite à lire à rebours les intrigues comme des jeux de plaisir. L'inceste est un crime caressé longuement avant de tourner la page, une fantasmagorie avec laquelle on peut jouer jusqu'à l'incarnation avant le rappel infligé par la loi du genre. L'enfantillage dans le jeu des fantasmes appelle l'humour du lecteur à défaut de celui du spectateur. Sans doute aussi celui de l'auteur. Car un lecteur averti du marquis ne peut entendre autre chose dans une formule comme celle-ci, au dénouement de *Franchise et trahison* : « Ah! mon ami que n'ai-je une seconde fille à t'offrir : avec de pareils sentiments tu dois faire le bonheur de tout ce qui t'appartiendra » (t. I : 419). C'est bien un sourire qu'appellent l'adultère et l'inceste, non les foudres morales coutumières dans le drame bourgeois.

Le jeu avec le(s) genre(s) au théâtre offrit ainsi à Sade l'expérience d'une confrontation imaginaire entre désir et société, celle-là seule dont il pouvait se tirer, sinon victorieux, du moins indemne. Nul besoin de prendre le théâtre de Sade pour ce qu'il n'est pas, le chef-d'œuvre de son auteur. Il suffit d'y lire un jeu et une écriture expérimentale qui révèlent un criminel délicat qui joue avec les normes de la société, un pervers plein d'humour qui n'entend pas renoncer aux jeux sur les limites de ce que peuvent admettre les bienséances, celles du théâtre et celles de son milieu social. C'est aussi le rêve d'un acteur passionné par tout ce qui peut se tramer sur une scène et dans les coulisses avec des êtres de chair ou des êtres de papier.

Notes

1. On trouvera sur le théâtre de société beaucoup de renseignements dans le livre de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (2003) qui, curieusement, ne mentionne même pas le nom du marquis.
2. « C'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passage dans ses entrailles; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper [...]; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras » (Diderot, 1988 : 313).
3. Dans la préface de la pièce éponyme, Sade recommande au lecteur « qu'on étudie le personnage, qu'on examine avec soin, son pinceau et l'on verra [...] s'il est possible en un mot de faire un scélérat plus couleur de rose » (Sade, 1970, t. IV : 279).

Bibliographie

- CHAMFORT, Sébastien, et Joseph DE LAPORTE (1776), *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 3 t.
- DANGEVILLE, Sylvie (1999), *Le théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.
- DIDEROT, Denis (1988), *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier.
- LELY, Gilbert (1965), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Pauvert.
- MARCHAND, Sophie (2006), « Variations sur un "sentiment informe" : dramaturgie de l'inceste dans quelques drames de la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 5 (mars), p. 123-142.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle (2003), *Le théâtre de société : un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1970), *Théâtre*, éd. Jean-Jacques Brochier, Paris, J.-J. Pauvert, 4 t.
- THOMAS, Chantal (1994), *Sade*, Paris, Seuil.
- WYNN, Thomas (2007), *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Fondation Voltaire/SVEC, vol. 2 (février).