

Sade : opus contra theatrum

Enrico Frattaroli

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obsène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041674ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041674ar>

[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

Frattaroli, E. (2007). *Sade : opus contra theatrum*. *L'Annuaire théâtral*, (41), 121–138. <https://doi.org/10.7202/041674ar>

Article abstract

Since 1999, the date he announced his intention to write a cycle of plays based on the works of the Marquis de Sade, Enrico Frattaroli has created five works in this ensemble that bears the title *The Sade convivium*. In the document he has prepared for *L'Annuaire théâtral*, he explains his unique approach whereby he uses the works of Sade as a creative material rather than attempting to produce the plays or the novels of the French author.

Enrico Frattaroli
Artiste indépendant

Sade : *opus contra* *theatrum*

Sade convivium

« Une fois ton esquisse jetée, travaille ardemment à l'étendre mais sans te resserrer dans les bornes qu'elle paraît d'abord te prescrire : tu deviendrais maigre et froid avec cette méthode; ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles; dépasse tes plans, varie-les, augmente-les; ce n'est qu'en travaillant que les idées viennent. Pourquoi ne veux-tu pas que celle qui te presse quand tu composes, soit aussi bonne que celle dictée par ton esquisse? » (Sade, 2003 : 29).

Annoncé sur la scène du Théâtre Argentina le 10 décembre 1999 à l'occasion de la soirée d'inauguration du site Internet du Théâtre de Rome, lancé en 2000 sous le titre *Sade convivium*, mon projet théâtral sur l'œuvre de Sade n'est encore ni achevé ni accompli¹. Les quatre pièces réalisées jusqu'à présent – *Sade neroluce*, *Sade cum figuris*, *Sade ex machina*, *Sade per speculum* – ne sont, en effet, que les prolégomènes à *Sade : opus contra naturam*.

Bien qu'imaginé comme s'il était définitif, je ne saurais décrire *Opus contra naturam* comme le point d'arrivée d'un parcours entamé, continué, développé, terminé... sans gonfler l'aspect prévisionnel de ce parcours au détriment du caractère de nécessité intime qui l'a gouverné en chemin. S'il y a eu un parcours, celui-ci n'a pas avancé par étapes

prévues, mais par ramifications engendrées à partir du premier travail. Il n'a pas bougé en surface mais en profondeur, en favorisant un mouvement vers le bas – de l'esprit à la chair, de la philosophie à l'orgie – axiomatique de la pensée sadienne : libérer philosophiquement l'esprit – et la représentation – de tout préjugé, afin d'étendre les formes du désir – et de la représentation même – au-delà des bornes de ce qu'on a conçu et imaginé. Plutôt que d'un parcours, je parlerais d'un processus, à l'évolution imprévisible, imbriqué dans un projet philosophique et théâtral qui en établissait les modalités et l'horizon.

Une obscurité resplendissante dans la lumière que la lumière ne pouvait pas comprendre

Dans *Sade convivium* – le premier acte de l'*opus* – le terme *convivium* indique un trait paradigmatique, ou même la forme par excellence de la représentation sadienne, puisque je ne me suis jamais proposé ni de mettre en scène l'une de ses pièces théâtrales ni d'adapter au théâtre l'un de ses romans, mais bien d'élaborer une forme *sui generis* liée à la poétique de Sade dans son ensemble et déclinée dans les formes poétiques de mon théâtre : la voie la plus ambitieuse, si l'on veut – douteuse pour certains peut-être – mais, de mon point de vue, la seule manière de ne trahir ni Sade ni moi-même.

Une obscurité resplendissante dans la lumière que la lumière ne pouvait pas comprendre est un titre trouvé parmi les plis infinis de *l'Ulysse* de Joyce et conservé dans *Sade neroluce*. Dans cette pièce, je me proposais de considérer Sade non pas comme le partisan d'une perversion, mais bien comme le philosophe *hérétique* qui, au milieu du siècle des Lumières, en poussant à leurs conséquences extrêmes les principes de la philosophie de la raison, atteint ce qui est le plus difficile à connaître par le biais de la raison : le « cœur humain », ce « véritable dédale de la nature » dont l'intuition nous permet de saisir la nature même et dont l'« étude profonde » est le véritable ouvrage du romancier, selon Sade.

Avec ces prémisses, je m'étais imposé d'aborder un problème de représentation aussi inévitable qu'insoluble. La forme de la représentation théâtrale intéresse, de diverses manières, toutes les œuvres de Sade. Cependant, il y a un Sade représentable et un Sade irreprésentable sur les scènes de théâtre. L'écart entre les deux ne repose pas sur les différences de thèmes ou de genres, mais sur la nature même de la représentation, à savoir la diversité essentielle des perspectives à partir desquelles Sade se propose d'analyser l'homme. L'urgence théâtrale de l'écrivain, comme l'observe Annie Le Brun dans son essai fondamental *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, se réalise dans la mise au point de deux systèmes opposés de représentation, fondés simultanément sur l'écriture de ses premières pièces théâtrales et des *120 journées de Sodome*.

Philosophie et orgie

Dans l'*Histoire de Juliette*, Sade fait s'exclamer Madame Delbène à peine sortie d'une orgie :

[...] vous m'avez fait mourir de volupté! Asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser. Il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir, et quand on ne peut plus celui-ci, il est divin de se jeter sur l'autre... (1976, t. I : 87-88)

Les 120 journées de Sodome, trouvent leur fondement, développé dans les romans, dans la relation entre *philosophie* et *orgie*, corps et tête, raison et désir, connaissance et érotisme, bref, entre le plaisir de l'expérience cognitive et la valeur cognitive de l'expérience érotique.

Il est impossible de lire les orgies de Sade au-delà de la perspective conceptuelle des dissertations, et celles-ci au-delà de la perspective orgiaque dans laquelle elles prennent corps : dans son œuvre, *philosophie* et *orgie* travaillent poétiquement, comme deux forces mutuellement inaliénables qui agissent aussi bien dans l'écriture que dans les phénomènes qu'elle décrit.

Les libertins sadiens sont des philosophes parce que « le libertinage [dit Madame Durand dans l'*Histoire de Juliette*] est un égarement des sens qui suppose le brisement total de tous les freins, le plus souverain mépris pour tous les préjugés, le renversement total de tout culte, la plus profonde horreur pour toute espèce de morale » (t. III : 406) : seul un philosophe capable de *concevoir* tout sera capable d'*éprouver* tout. Par le biais du désir, Sade amène la réflexion dans l'action orgiaque et l'orgie dans la réflexion philosophique. Encore plus, la réflexion philosophique est déjà orgiaque et l'orgie est une incarnation de la réflexion philosophique.

Libertinage et philosophie se trouvent ainsi mutuellement sollicités, car s'il est vrai qu'on ne rejoint le libertinage que par une opération philosophique, le contraire est aussi vrai, car il y a une connaissance qu'on n'atteint que par l'expérience du libertinage : « Ceci tient à l'histoire du cœur humain, et c'est à cela particulièrement que nous travaillons » (Sade, 1975, t. I : 150), précise le duc de Blangis. Le « cœur humain », l'objet de spéculation de l'écrivain Sade et de tout libertin sadien, n'est pas celui des bons sentiments, tout comme l'adjectif « humain » avec lequel on le qualifie ne fait pas allusion à l'humanité bienveillante et miséricordieuse normalement liée à ce terme : l'humanité dont parle Sade comprend l'inhumain, et le « cœur » est le point le plus profond, obscur et énigmatique de sa nature.

Banquets de savoir

La conjugaison d'Éros et de la connaissance a des racines anciennes : c'est le thème du *Symposion* de Platon comme du *Convivio* de Dante. Le symposium de Platon est philosophie sous forme dramatique, celui de Dante est poésie sous forme de traité : dans les deux cas, Éros et apprentissage se trouvent étroitement liés. Mais si le but d'un symposium est spéculatif, si sa valeur est pédagogique, quelles relations pouvons-nous repérer entre l'amour et l'apprentissage platoniques ou dantesques et la dépravation et la corruption de Sade?

Dans son *Symposion*, Platon confie l'exposition de sa philosophie de l'Éros à un banquet de personnages par lesquels il compare diverses façons et courants de pensée; dans *Les 120 journées de Sodome*, Sade confie à un conseil de quatre libertins la tâche d'étudier à fond la nature du désir. Dans son *Convivio*, Dante dresse une table avec du « pain » de raison (les traités) et des « nourritures » poétiques (les « chansons d'amour et de vertu composées »); dans son « école du libertinage » – c'est le sous-titre des *120 journées* –, Sade prépare un « magnifique repas de six cents plats divers » : 600 variétés de passions dont les libertins dissertent au fur et à mesure qu'ils s'en nourrissent.

Si Platon, dans la contemplation du beau « en soi même, pour soi même », élève l'Éros à la plus haute forme d'apprentissage, Sade en baisse les registres jusqu'au niveau chtonien de l'être humain, qu'il se propose de saisir au « dernier degré de la corruption raisonnée », comme il l'écrit du libertin Bressac dans *La nouvelle Justine*. Ce rapprochement ne paraît irrévérencieux qu'à celui qui ne considère pas digne, à cause de l'indignité du sujet, le discours de Sade. En vérité, on doit reconnaître à Sade le courage d'avoir gagné, dans son exploration du « cœur humain », les abîmes infernaux de notre nature, les régions glacées et lointaines où l'on ne peut pas arriver avec la tiédeur et avec la naïveté des bons sentiments, où l'« on ne peut aller au devant de Caïn, Judas ou Lucifer – écrit Hillman – qu'en prenant conscience de notre désir de mentir et de trahir, de tuer notre frère ou de nous tuer, du fait que notre baiser a en soi la mort et qu'existe une partie de l'âme décidée à vivre exilée de la société des hommes et des Dieux » [traduction libre] (2003: 210-211).

Le théâtre de Silling

Le paradigme absolu du *convivium* sadien est les « réunions » organisées au château de Silling, l'enclave éloignée et inaccessible où le duc de Blangis, son frère l'Évêque, le président de Curval et le financier Durcet s'enferment pour réaliser les « plaisirs singuliers » des *120 journées de Sodome*.

On peut considérer l'exposition de ces plaisirs comme le projet d'une seule passion, une passion *en abîme* qui, par principe, contient toute passion et dont *Les 120 journées de Sodome* constituent la réalisation complexe. Ce projet, à la fois cognitif et passionnel, est paradigmatique de la manière avec laquelle Sade se propose de nous rendre conscients du « cœur humain ». Pour « se faire raconter [...] tous les différents écarts de cette débauche » – nous fait savoir Sade dans l'introduction – les libertins ont recruté « quatre femmes déjà sur le retour [...] qui, ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive, se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches »; pour s'entourer « de ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité », ils ont conçu une singulière forme de représentation pour laquelle ils ont soigneusement sélectionné un nombre approprié de victimes; afin imaginer jusqu'à quel degré l'homme pourrait varier les passions « quand son imagination s'enflamme », ils se sont isolés dans un lieu fermé hermétiquement à toute forme de réalité extérieure. Ils se sont imposés de s'en tenir à un programme très rigoureux par rapport auquel seule une imagination enflammée pourra dépasser l'imaginable.

« À six heures précises...

[...] messieurs passeront dans le grand cabinet destiné aux narrations » : c'est un des règlements qui disciplinent les 120 journées, aucune exclue. Ce grand cabinet, spécialement préparé pour devenir « le champ de bataille des combats projetés, le chef-lieu des assemblées lubriques », est singulièrement structuré comme un théâtre destiné à une forme pas moins singulière de représentation :

Il était d'une forme demi-circulaire. Dans la partie cintrée se trouvaient quatre niches de glaces fort vastes et ornées chacune d'une excellente ottomane[...] Un trône élevé de quatre pieds était adossé au mur formant le diamètre. (Sade, 1975, t. 1 : 78-79)

Les quatre niches qui forment la *cavea* sont réservées aux libertins, alors que le trône, qui constitue la *scène*, est destiné aux quatre historiennes. Sur le trône – annoté Sade – l'historienne se trouvait « placée comme l'acteur sur un théâtre, et les auditeurs, placés dans les niches, se trouvaient l'être comme on l'est à l'amphithéâtre », parfaitement en face et suffisamment voisins pour être « à même de ne pas perdre un mot de sa narration ».

Un *chœur* d'enfants, « sujets de débauche », est composé de huit garçons et de huit filles également divisés en quatre quatrains, chacun réservé à un libertin. Quatre vieilles les gouvernent, chacune aux ordres du libertin auquel le quatrain est réservé. « Chaque enfant du quatrain aura une chaîne de fleurs artificielles au bras qui répondra dans la niche, en sorte que, lorsque le propriétaire de la niche voudra tel ou tel enfant de son quatrain, il



n'aura qu'à tirer à lui la guirlande, et l'enfant accourra se jeter vers lui. » (Sade, 1975, t. 1 : 99) On change la composition des quatrains chaque jour – précise Sade – afin qu'aucun ne soit destiné deux fois au même libertin.

Aucun détail de la scène n'est négligé. Les costumes rendent chatoyant un décor déjà luxuriant de trente-deux sujets : les historiennes sont vêtues en courtisanes élégantes, les quatrains sont costumés chaque jour différemment à l'asiatique, à l'espagnole, à la turque, à la grecque. Les vieilles alternativement en sœurs grises, en religieuses, en fées, en magiciennes ou en veuves; les fouteurs sont toujours en gilet et caleçon de taffetas couleur de rose, et les épouses toujours nues.

Cinquante bougies éclairent la scène, qu'on ne doit pas imaginer avec les yeux des victimes, mais avec ceux des libertins. Cette scène est constituée d'éléments et de sujets finis, mais infiniment variables selon le changement des combinaisons et de la surface éblouissante de l'image, selon le changement des récits et des passions qu'ils évoquent et provoquent.

Imaginaire comme théâtre

Le théâtre de Silling est celui de l'imaginaire absolu. Les libertins sont à la fois auteurs, spectateurs et acteurs d'une représentation élaborée par leur désir et dans un contexte tel que rien ne peut s'opposer à son accomplissement. Une fois entrés dans le château de Silling, les libertins font sauter le pont qui les sépare définitivement du reste du monde et font murer toutes les portes par lesquelles on pourrait pénétrer ou s'évader. Par une multiplication redondante et poétique de fermetures, Sade exclut le dehors, en éliminant toute possibilité d'intervenir dans ce qui arrive à Silling, et ouvre, au-dedans, à la domination absolue de l'imaginaire, garanti par l'isolement parfait et par tout ce qu'il faut afin qu'il prenne corps.

Dans le théâtre de Silling, les *personae* ne sont ni les libertins ni les historiennes et encore moins les victimes : ce sont les passions mêmes qui, à partir de l'imaginaire des libertins d'où elles sont tirées, en passant par la mémoire des historiennes qui les ont éprouvées et les racontent, arrivent à l'imaginaire des libertins qui s'en enflamment. Et ce sont exactement les passions, en tant que mises en scènes de l'imaginaire, qui imposent leur forme théâtrale. L'imaginaire des libertins est comme un laboratoire alchimique : il permet aux images d'agir sur eux et ils deviennent eux-mêmes les images objectivées de leur propre imagination. La discipline qu'ils s'imposent ne sert pas à discipliner les images, mais à les libérer, tout comme l'analyse philosophique ne sert pas à développer un système normatif des passions, mais à les accepter dans leur irréductible unicité. Dans l'enclave de Silling, les libertins agissent au-dedans du monde imaginaire auquel ils se sont livrés en se séparant de la réalité. Dans ce monde, ils sont substance imaginaire eux-mêmes.

« Tout dire »

Les 120 journées de Sodome ont été considérées par certains comme une classification de toutes les perversions humaines. Voilà un cas où le modèle scientifique sert davantage d'instrument de défense que de véritable compréhension de ses objets. Si le symposium est un banquet de savoir, dans celui de Sade, on ne constitue et on ne transmet aucun savoir normatif; on met plutôt le lecteur dans la condition de pouvoir approfondir sa compréhension du « cœur humain » à mesure que s'étendent ou se précisent les formes de son plaisir.

Sade se soucie de « tout dire », parce-qu'il veut dire jusqu'au fond, fouiller dans les profondeurs du « cœur humain », afin de ramener à son humanité tout ce qui est normalement exclu parce qu'étant inhumain. Les passions sont un instrument de connaissance, et c'est pour en étendre la gamme selon des principes non catégoriques, non normatifs, non porteurs de règles ou de modèles – même les plus transgressifs – que Sade

n'ordonne pas la narration des 600 passions par genres, mais par *degrés* : simples, doubles, criminelles et puis meurtrières. Sade ne catégorise pas, il ne réunit pas des individus qui ont des goûts semblables dans la même famille de dépravés; il décrit plutôt des passions profondément dissemblables appartenant au même degré, en laissant à chacune l'irréductible unicité de l'imaginaire dont elle est l'expression.

« ...et sois philosophe »

Du point de vue de la lecture – ou bien de la jouissance, ou bien de la connaissance – Sade met le lecteur dans la même position que les libertins. Si « tout ce qu'il faut » est que la lecture « coûte du foutre » au lecteur, c'est parce qu'il situe la lecture sur le même plan que l'écoute des libertins. Ce n'est pas à ses facultés critiques que Sade s'adresse, mais à son érotisme : il ne s'attend pas qu'il juge, mais qu'il s'enflamme. Et Sade n'écrit pas pour l'« éduquer, ou pour l'instruire – comme Genet dit au funambule – mais pour l'enflammer ».

Dès lors, le lecteur fait partie intégrante du banquet comme l'auteur qui s'en dit l'« amphitryon » : l'hôte fastueux et généreux. Comme les libertins, le lecteur est invité à écouter les récits des historiennes et à les filtrer, par son propre imaginaire. S'il est vrai que les libertins réalisent ce que le lecteur peut seulement imaginer, il est également vrai qu'ils le réalisent dans le domaine absolu de l'imaginaire, et c'est exactement dans l'imaginaire que Sade fait jouer la véritable représentation du désir. Si le lecteur veut entrer dans le récit, il doit se mettre lui-même en jeu, car au fond, c'est directement à lui qu'on s'adresse, c'est de lui qu'on parle et c'est à lui, enfin, qu'on laisse le dernier mot.

Ce paradigme de jouissance et de connaissance du lecteur des *120 journées de Sodome*, c'est le paradigme de toute l'écriture sadienne. Une écriture qui, pour être comprise, ne peut pas être lue à distance, mais imaginée avec empathie : il faut s'y plonger, et excessivement, puisque c'est une écriture excessive. Lire l'œuvre de Sade et en concevoir une représentation a signifié, de ce point de vue, imaginer et travailler *sadiennement*. Ce qui ne veut pas dire que je me sois mêlé ou identifié à Sade, mais que je me suis disposé à une lecture excessive (intégrale et continuée), à un dévouement excessif (sans limites préétablies de disponibilité, de temps et de délai), à une participation excessive (au-delà des bornes professionnelles normalement attribuées à mon rôle).

En bon « ami lecteur », j'ai suivi jusqu'au bout son « école du libertinage » et j'ai fait miennes ses recommandations : je me suis servi au « magnifique repas » de « six cents plats », j'y en ai trouvé « quelques-uns qui m'ont échauffé au point de me coûter du foutre », je les ai choisis et j'ai laissé le reste « sans déclamer contre ce reste, uniquement

parce qu'il n'avait pas le talent de me plaire ». Dès lors, j'ai lu et relu passionnément toutes ses œuvres, et comme je suis un artiste de théâtre – et que mon théâtre et mon érotisme puisent à la même substance *imaginale* – je n'ai pas su renoncer au désir de travailler, au théâtre comme sur moi, par son écriture. Je ne saurais pas dire lequel des deux désirs est venu le premier. Peu importe, ils ont été si irrévocables, que dès 1989, l'année de mon entrée à Silling, je n'ai plus su imaginer poursuivre ma pensée, ma vie et mon théâtre, sans réaliser mon œuvre sadienne.

Opus contra theatrum

Mon travail théâtral sur Sade a été possible à condition de rester hors du théâtre, fermement lié à la nature et au rythme de ma progression en Sade, et de celle de Sade en moi, dissocié par principe des espaces, des temps et des modalités de production et de distribution du théâtre en Italie. C'est une autre implication de l'excès : soustraire son propre désir à la normalité – qu'elle soit statistique, moyenne, standard ou idéale – et le rendre intact au théâtre.

Plus qu'un projet, mon implication est donc est une passion, inéluctable, qui a trouvé sa forme à mesure que s'en explicitait la nature. S'il est vrai, en effet, que le *convivium* a été le trait axiomatique et constant des quatre productions réalisées, il est aussi vrai que le trait variable – qui n'était pas prévu dans le projet, mais institué dès la réalisation du premier travail – a été ma présence sur scène en tant qu'auteur de l'œuvre théâtrale. Une présence toujours plus engagée et évoquée par la forme même du banquet, dont je ne pouvais pas me dérober, d'en être à mon tour l'hôte, l'amphitryon.

C'est après les « élans » de *Neroluce*, *Cum figuris*, *Ex machina* et *Per speculum* que j'ai commencé à imaginer à nouveau tout le processus théâtral ainsi que l'*opus contra theatrum* nécessaire à élaborer *Sade : opus contra naturam*. De ce processus, chaque œuvre est un stade qu'on peut décrire en persistance et variation de quatre syntagmes – le **Lieu**, l'**Auteur**, les **Philosophes** et les **Victimes** – dont la présence et les fonctions ont été modifiées et précisées d'un travail à l'autre.

Sade neroluce²

Une obscurité resplendissante dans la lumière que la lumière ne pouvait pas comprendre

Le lieu. Il serait très intéressant de parler des vicissitudes qui m'ont mené à réaliser *Neroluce* dans l'ancienne Maison de Correction de San Michele à Rome, et non dans un palais, conformément à mon intention initiale. Nul besoin d'en parler en détail à ce stade, mais je résumerai ce parcours en reprenant les mots que j'ai utilisés pour l'expliquer aux participants :

J'avais la ferme intention de libérer Sade de toute prison : d'affranchir « L'esprit le plus libre » (Apollinaire) et le corps le plus enfermé aussi bien des théâtres des prisons que des prisons des théâtres, afin de faire retentir sa parole dans d'autres architectures. Mais, d'un palais nobiliaire à l'autre, d'une difficulté à l'autre, en passant par des institutions privées, des établissements municipaux, étatiques, diplomatiques, l'histoire s'est ponctuellement répétée : Sade peut être encore incarcéré et sa parole peut être encore censurée. Il n'y a pas d'auteur plus connu et moins lu que lui ; on n'a qu'à prononcer son nom pour que se mettent en marche des serrures à clenche. Retour donc à la prison – me suis-je dit – l'endroit qui, au lieu de corriger ou de brider, « a exalté jusqu'au fanatisme » – comme il l'écrivait – sa façon de voir et de penser. Transformons la prison en un boudoir philosophique et en un sérail, faisons résonner les paroles de ses personnages là où elles ont été conçues, donnons le maximum de liberté à leurs pensées dans le cœur même de leur coercition. Si à deux siècles de sa disparition l'ordre social doit se défendre encore de Sade, cela veut dire que sa lame demeure tout aussi tranchante. (*Sade neroluce*, ancienne Maison de correction de San Michele à Rome, 29 au 31 janvier 2002)

Une visite, ou plutôt une incursion occasionnelle et furtive dans une aile vide du palais Brancaccio, m'a inspiré la forme de représentation, ou mieux, la représentation même de *Neroluce*. Les pièces de cet ancien palais m'avaient attiré avec leur vide. L'absence de décoration ne les avait pas ramenées à l'état initial. Toutefois, en les déblayant de toute fonctionnalité récente ou lointaine, on les a mises à la disposition de mon imagination : parcourir un lieu abandonné, c'est le visiter dans la profondeur du temps, dans les couches de sa mémoire, en ce qui n'appartient qu'à lui seul. Aujourd'hui, je peux dire que ce furent ces pièces abandonnées qui me mirent littéralement en scène, en me faisant éprouver, pour la première fois et dans la solitude absolue, l'essence des représentations à venir : cette incursion était devenue – d'une façon tout à fait imprévisible et pas du tout consciente – le paradigme scénique de ma représentation.

Aujourd'hui, je pense que la prison du XVIII^e siècle de Carlo Fontana a été, inévitablement, le point de départ de mon travail comme elle le fut de l'écriture de Sade. Le lieu, sublime et impressionnant, fut intégralement utilisé, aussi bien à l'étage inférieur des services qu'à l'étage supérieur des cellules. La représentation était donc itinérante, comme on dit aujourd'hui.

L'auteur. L'auteur sur scène joue le rôle du seuil : j'expose ma pensée sur Sade, les idées de mon projet et, méta-théâtralement, les coordonnées de l'opération que je suis en train de réaliser. *Neroluce* est, de ce point de vue, la présentation en langage de théâtre du *Convivium*. Quatre gardes introduisent les participants – déjà reçus et réunis à l'entrée – dans la pièce inférieure où je les attends. Ici, en trois stations, je les dirige tout en les instruisant sur Sade.

Les philosophes. Ce que j'aime le plus expérimenter dans cette première phase, c'est la nature théâtrale des dissertations philosophiques, c'est-à-dire leur résonance dans l'espace de la scène et dans la scène mentale des acteurs et des participants. Composer une dissertation à quatre voix sur les quatre thèmes fondamentaux de la *religion*, du *libertinage*, du *crime* et du *meurtre* est une façon d'entrer dans le corps marbré de l'écriture sadienne, dans laquelle les mêmes thèmes varient à l'infini comme les passions de ses libertins. Du fait que mon intérêt n'est pas de mettre en scène des personnages spécifiques, mais des lieux de la philosophie libertine, je confie les dissertations à un quatuor d'acteurs derrière lesquels dialoguent les voix et les points de vue des philosophes les plus significatifs de l'univers de Sade.

Les victimes. Dans ce travail, les victimes sont signifiées par trois danseuses qui exécutent, en frappant leur corps, des partitions gestuelles en contrepoint à un rythme de tambours japonais battus par deux percussionnistes. Cette forme de danse statique, qui ne fait pas mouvoir les danseurs dans l'espace mais fait de leurs corps l'espace même de leurs actions, sera reprise et développée avec un relief tout à fait divers et une fonction spécifique dans *Ex machina*.

Dans *Neroluce*, l'auteur, les libertins et les victimes se trouvent de manière métonymique placés côte à côte : les cinq figures féminines qui jouent la partition pour percussion et danse, les quatre philosophes qui attendent silencieusement au fond de l'immense pièce ou qui dissertent, les bruits retentissants des portes qui marquent la sortie des valets des cellules, le chant du soprano des coursives des cellules supérieures et le son diffus dans l'espace entier agissent comme des évocations, des apparitions, des concrétions visuelles et sonores de la prison même. Comme un guide, un Virgile ou peut-être un Caron, je conduis les participants en passant à travers elles jusqu'à ma lecture du testament de Sade, sur l'écho duquel *Neroluce* se termine :

[...] que les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes. (Lely, 1989 : 667)

*Sade cum figuris*³

D'après la dissertation du pape Pie VI Braschi sur le meurtre

Le lieu. Rome est une étape obligée aussi bien du *Voyage en Italie* biographique de Sade (en fuite de la France pour échapper à une condamnation pour excès de libertinage) que de celui romanesque de Juliette (en fuite parce que Saint-Fond l'a condamnée à mort pour s'être soustraite à un excès de libertinage). Les deux fugues se déroulent sous le pontificat de Pie VI, Giovanni Angelo Braschi. Toutefois, si dans la biographie de Sade le pape n'est qu'une figure historique de fond, dans le roman de Juliette, il est un protagoniste excellent de ses exploits libertins. J'ai trouvé dans le palais Braschi – qui porte le nom et conserve les portraits du pape qui l'a fait édifier – un endroit dans lequel on ne pouvait pas renoncer à faire résonner la parole du pape imaginé par Sade, c'est-à-dire la dissertation sur le meurtre demandée par Juliette au Saint-Père en échange de ses faveurs libertines.

Si au palais Brancaccio l'aile vide de l'édifice m'avait séduit, au palais Braschi – aujourd'hui le Musée de Rome – c'est la mise en obscurité du musée tout entier qui me fascine. L'entrée et la traversée de l'édifice se produisent à « musée fermé » : c'est une enclave temporelle et spatiale, non ouverte au public, mais étroitement réservée aux participants. Même dans ce cas, une incursion furtive se réalise afin de retrouver, dans la mise en pénombre de l'édifice actuel, un édifice antérieur, inactuel, pris dans un des décors philosophiques les plus blasphématoires de l'imaginaire de Sade.

Le travail – qui assume et pervertit, avec sa forme itinérante, le modèle de la visite des musées – part du vestibule au rez-de-chaussée, se déroule sur les premières deux volées du grand escalier du Valadier, traverse la salle du musée au premier étage (dans laquelle sont exposés les portraits historiques de Pie VI), monte la troisième et la quatrième volée de l'escalier, traverse toutes les salles du second étage pour parvenir, enfin, à la grande salle aujourd'hui dite Torlonia. Ici, les convives – assis ou allongés sur des tapis – assisteront à la dissertation sur le meurtre à laquelle ils ont été si longtemps préparés. Ici le parcours métamorphose le lieu : plus on y entre, plus on s'éloigne du palais; plus on y monte, plus on descend dans le cœur philosophique du discours libertin.

L'auteur. Les étapes de mon itinéraire correspondent aux quatre clauses qui règlent le pacte de Juliette avec le pape, que j'expose et commente dans l'ordre :

1. J'exige d'abord, pour première marque de confiance, que tu me donnes les clefs de tes chambres les plus secrètes; je veux visiter tout, je ne veux pas qu'il y ait un seul cabinet qui m'échappe (vestibule);
2. La seconde chose que je désire est une dissertation philosophique sur le meurtre : je me suis souvent souillée de cette action, je veux savoir à quoi m'en tenir sur elle. Ce que tu vas me dire

fixera pour toujours ma façon de penser; non que je croie à ton infaillibilité, mais j'ai confiance aux études que tu as dû faire, et me connaissant philosophe, je suis sûre que tu n'oseras me tromper (premier escalier);

3. Ma troisième condition est que, pour me convaincre du profond mépris dans lequel doivent être à tes yeux toutes les mômeries sacrées du culte chrétien, tu ne jouiras de moi que sur l'autel de Saint Pierre, après avoir fait célébrer, par tes chapelains, la messe sur le cul d'un bardache, et m'avoir enfoncé dans l'anus, avec ton vit sacré, le petit Dieu de pain résultant de cet abominable sacrifice. J'ai fait cent fois toutes ces folies-là, mais je bande à te les voir faire, et tu ne me toucheras jamais sans cela (en face des portraits historiques de Pie VI);
4. La quatrième clause est que tu me donneras, dans quelques jours, un grand souper avec Albani, Bernis et mon amie Borghèse, que tu feras éclater dans ce souper plus de luxure et de libertinage que n'en affichèrent jamais tes prédécesseurs : je veux que ce repas l'emporte mille fois en infamies, sur celui qu'Alexandre VI fit servir à Lucrece, sa fille (second escalier) (Sade, 1976, t. II : 443).

Ma relation avec la scène enregistre un écart inédit par rapport au travail précédent. Si dans *Neroluce* je conservais une sorte de parallélisme entre moi et ce qui s'y passait, ici non seulement je m'en fais un interprète direct, mais je fonde aussi une relation de possession et de jouissance avec mon œuvre que je développerai dans *Ex machina* et que je porterai jusqu'au fond dans *Per speculum*.

Les philosophes. La dissertation n'est pas la simple mise en voix du long monologue de Braschi, mais sa *mise en convivium* : Pie VI est la voix principale d'une dissertation dialogique à quatre sur le thème unique du meurtre, à laquelle donnent leurs voix Juliette, le cardinal de Bernis et la princesse Borghèse. C'est une dissertation historiquement imaginaire (les personnages et le colloque appartiennent à l'univers de Sade), *sadiennement* composée (les voix y convergent des lieux textuels divers) et théâtralement conviviale (sur la valeur de la forme-*convivium* déjà décrite). C'est ici le seul travail où les acteurs – vêtus de costumes du XVIII^e siècle – jouent des personnages spécifiques au monde sadien.

Les victimes. On en perçoit la présence dans les pièces non visitées du palais : les morceaux de chants sacrés et les bruits des portes qui retentissent dans tout l'espace renvoient à des événements qui se passent au-delà des espaces traversés. L'existence d'un sérail de victimes destinées aux orgies programmées émerge exactement d'un point central de la dissertation, quand, à l'éclat de bruits et de sons violents qui proviennent des chambres successives, les gardes qui veillent sur les portes s'y précipitent pour en revenir, quelques instants plus tard, avec l'air d'avoir étouffé un tumulte. Un des deux gardes revient le torse nu avec un petit ruisseau de sang qui coule de sa poitrine. C'est à cet instant que la représentation s'arrête (ou qu'elle passe à un registre inférieur) : le ruisseau de sang attire mon attention, je traverse dans le silence l'espace des convives, je rejoins le garde et je lèche le sang qui lui décore la poitrine. Ensuite, je retourne à ma place et la dissertation reprend.

*Sade ex machina*⁴

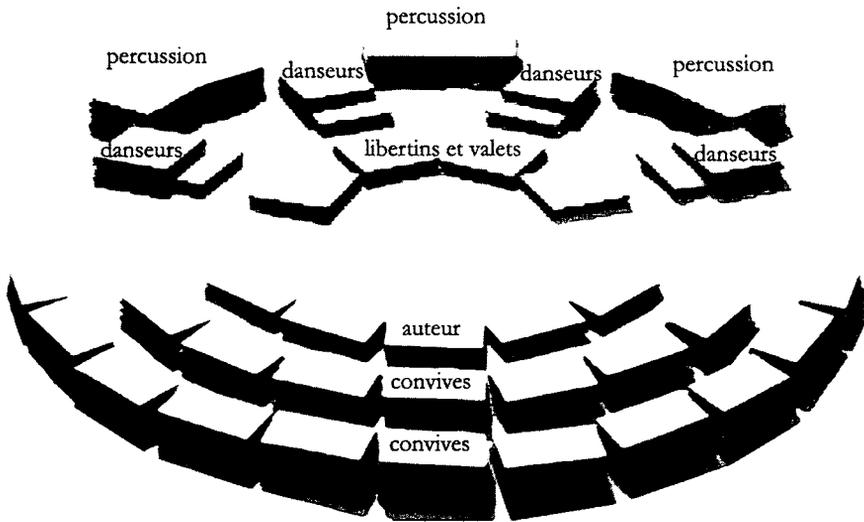
Non serviam pour quatuor en voix, son, action, coercition, silence

Le lieu. *Ex machina* se joue dans le plus grand des deux studios de télévision du Videocentro de Terni. Le studio de télévision est un non-lieu préparé pour devenir, du point de vue scénographique, un lieu quelconque. Laissé vide, au contraire, c'est un espace aseptique et absolu : hors lieu, hors-temps, sans écho. Peu importe l'événement qu'on y imagine, on peut le configurer à souhait. Le studio peut devenir ainsi un théâtre analytique par excellence : théâtre d'une mise au point comme d'une mise en écoute, d'une mise en lumière comme d'une mise en ordre; théâtre anatomique dans lequel on peut observer avec exactitude, analyser avec lucidité et écouter avec clarté absolue et précision; c'est un théâtre philosophique où examiner une idée ou un goût déviant pour en calculer l'angle exact de déviance; c'est un théâtre de la raison et du désir.

Au centre de l'espace vide, hermétique et insonorisé du studio, une structure amphithéâtrale est construite et articulée pour accueillir ensemble artistes, auteur et convives.

Sur la scène, se trouvent (du cercle extérieur au plus intérieur de l'hémicycle supérieur) : trois percussionnistes; quatre danseurs (mes victimes) et quatre autres danseurs (mes complices); quatre récitants (philosophes libertins) et quatre valets de comédie (leurs valets). Face à eux (du cercle intérieur au plus extérieur de l'hémicycle inférieur), se trouvent devant et au centre, l'auteur (premier destinataire), et derrière et autour de lui, les participants (destinataires convives). Dans le périmètre qui délimite l'espace, huit gardes veillent sur la scène (gardes du corps de l'auteur et service d'ordre). Dans une symétrie exacte de plans et de lignes, les percussionnistes, les danseurs, les récitants, les valets, les convives et les gardes sont disposés comme les faces d'un cristal humain, c'est la rencontre physique et géométrique de corps et d'instruments. Essentiellement performatif, ce lieu figure une structure de corps et d'imaginaires, de relations possibles entre ce qui est dit et vu.

L'auteur. Silencieusement, j'accueille les convives à l'entrée et je les conduis parmi les espaces et les passages de l'édifice jusqu'au grand studio. Si en les accueillant personnellement je les élève – comme dans *Neroluce* et dans *Cum figuris* – de la condition indistincte de public à celle identifiée de convives, en m'asseyant entre eux, je me pose pour la première fois en premier destinataire et j'incite les convives à adopter ma propre position d'auteur.



Les philosophes. Face à moi, se disposent les quatre philosophes et, derrière eux, les quatre danseurs nus. Avec les quatre grandes dissertations sur la religion, le libertinage, le crime et le meurtre, je reprends et développe l'articulation thématique proposée dans *Neroluce*, mais en la projetant sur tous les plans expressifs de la scène. C'est à ces dissertations que j'accorde les quatre degrés passionnels (simple, double, criminel, meurtrier) sur la base desquels j'exacerbe chaque fois mes incursions sur les corps des danseurs. Dans la danse, se modifient, d'un thème à l'autre, les partitions gestuelles et le rapport de coercition entre les danseurs complices et les danseurs victimes. Dans la percussion, les sonorités et les rythmes suivent les variations du discours philosophique et les partitions de danse. La scène, elle, passe de l'argent à l'or et du rouge au noir, comme les costumes dont les philosophes se dévêtent avant de passer d'un sujet à un autre.

Les victimes. Ce sont les quatre danseurs victimes (deux garçons et deux filles) en interaction continue avec les quatre danseurs complices (deux garçons et deux filles) qui suivent, guident, limitent ou forcent sans cesse les mouvements. Les quatre couples de complices et victimes sont combinés de manière à ce que l'action coercitive s'exerce, respectivement, de garçon à garçon, de garçon à fille, de fille à garçon et de fille à fille.

Chaque manie chez Sade, de la plus élémentaire à la plus complexe, engendre sa forme théâtrale. Les 15 tortures qui composent la passion de l'*Enfer* – la dernière du degré meurtrier décrite dans *Les 120 journées* et la seule à laquelle Sade ait donné un nom – sortent de l'imaginaire du plus infâme des libertins comme du plus sophistiqué des

metteurs en scène. La passion de degré meurtrier de ce grand seigneur – pour laquelle il faut, tous les 15 jours, 15 filles entre 15 et 17 ans – se conclut par une fresque théâtrale articulée selon 15 scènes simultanées, 15 cadres conçus et exécutés avec un soin maniaque pour les détails et des préciosités singulières, comme sa cruauté raffinée de libertin l'exige.

Les chorégraphies s'articulent et alternent avec les dissertations sans jamais se superposer à elles. La danse scandée des corps nus enflamme, comme la logique serrée des principes philosophiques qui guident et soutiennent les actions libertines.

*Sade per speculum*⁵

Leçon d'anatomie du désir

Le lieu. Dans la nef unique, complètement vide, de l'église (désacralisée) San Francesco à Ferrare, se dresse un pont de treillis en aluminium, haut de six mètres, sur lequel est fixé un treuil électrique de levage qui servira à la suspension de la victime. Deux hauts candélabres à neuf bras complètent le décor. L'usage de la nef est renversé : les convives sont disposés sur le côté absidal alors que les scènes se déroulent du côté de l'entrée.

L'auteur. Aidé par une complice qui m'assiste pendant toute la durée du travail, je suis et reste toujours sur scène : comme auteur, comme philosophe, comme libertin. Je ne reçois pas mes hôtes comme dans les pièces précédentes, je les attends sur l'avant-scène, où j'attends aussi que ma complice m'amène la victime sur laquelle focaliser ma passion.

Les philosophes. Le discours philosophique n'est pas énoncé par les libertins, mais plutôt par ma voix enregistrée. Le discours se déroule comme le flux intérieur de mon esprit qui marche du même pas que mon action libertine. À mesure que les dissertations traversent les quatre degrés philosophiques, mes actions, nourries et soutenues par elles, s'aggravent selon les degrés simple, double, criminel et meurtrier. L'approche de la passion de degré meurtrier de chaque libertin est à la mesure de la philosophie avec laquelle il est à même de la soutenir, à savoir, du chemin parcouru mentalement pour s'éloigner des préjugés qui l'auraient empêché de la concevoir. Les opérations destructives de la raison et de l'analyse servent à libérer de la logique et du préjugé les forces obscures de l'imaginaire.

Les victimes. Une seule victime, un seul corps nu sur lequel concentrer la lumière de la philosophie et l'obscurité du désir. Comme j'écrivais dans mes notes : « sur la scène, suspendue entre réalité et représentation, le théâtre continue, en transfigurant à l'excès, ce que dans le vif de la chair on commence, et étend, au-delà du bord extrême, les dimensions du désir qui s'arrêtent aux bornes conventionnelles de la loi et du contrat social ». La pièce se conclut ainsi par le meurtre de la victime.

Per speculum est à la fois le point maximal de focalisation et l'acte conclusif de l'*opus contra theatrum*. En tant que tel, il dissout les quatre pièces précédentes. Cela ne me permet pas de la décrire, à présent, mais m'autorise quand même à produire une réflexion ultérieure qui servira d'articulation entre les « élans » passés et l'*opus* à venir.

Sade : *opus contra naturam*⁶

« C'est dans l'insensibilité, dans la dépravation que la nature commence à nous donner la clef de ses secrets, et nous ne la devinons qu'en l'outrageant » (Sade, 1976, t. II : 384),

énonce Juliette dans son *Histoire*. Du point de vue des libertins, l'abandon aux passions les plus perverses est, en même temps, *opus naturalis* et *opus contra naturam* : l'*opus contra naturam* n'est pas *anti-naturam*, il ne travaille pas en opposition, mais selon des principes plus profondément inhérents à la nature même. Du point de vue de la représentation, c'est-à-dire de l'analyse du « cœur humain », le regard descend de la surface vers la profondeur, de la lumière à l'ombre, de la raison à l'imagination, de l'homme « ce qu'il est, ou ce qu'il se montre » à l'homme « tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions ». Faire descendre le regard signifie porter l'imagination à la conscience, pour ne pas le convertir en conscience rationnelle, mais pour le voir, pour le comprendre dans son irréductible diversité. En se proposant de « nous faire voir l'homme [...] tel qu'il peut être », Sade nous invite à faire la lumière sur l'obscurité humaine par nos mêmes obscurités, et non pas à faire la lumière pour effacer les ténèbres. Les seules ténèbres auxquelles il veut nous soustraire sont celles de la fausse lumière qui prétend nous illuminer en limitant le regard à la surface luisante des choses, que ses libertins appellent « préjugé » dans le meilleur des cas et « imbécillité » dans le pire.

Notes

1. En ce qui concerne la documentation relative au projet entier (œuvres, productions, affiches, interprètes, notes, photos, crédits...) nous renvoyons au site internet, [En ligne], [<http://www.enricofrattaroli.net/sade.html>] (4 avril 2007).
2. Rome, Maison de correction de San Michele, janvier 2002. Production : Mairie de Rome – Division culturelle, MFR, *Neroluce*. Quatuor des philosophes : Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi, Anna Cianca, Galliano Mariani. Chorégraphie : Silvana Barbarini. Musique : Enrico Venturini. Documentation complémentaire, [En ligne], [<http://www.enricofrattaroli.net/neroluce.html>] (4 avril 2007).

3. Rome, palais Braschi, décembre 2002. Production : Mairie de Rome – Division culturelle, MFR, *Neroluce*. Quatuor des philosophes : Franco Mazzi (Pie VI), Patrizia Schiavo (Juliette), Maria Grazia Grassini (Princesse Borghèse), Galliano Mariani (Cardinal de Bernis). Musique : Enrico Venturini. Pierluigi da Palestrina. Documentation complémentaire, [En ligne], [<http://www.enricofrattaroli.net/cumfiguris.html>] (4 avril 2007).
4. Terni, Videocentro, juin 2003. Production : Mairie de Terni – Division culturelle, Centro Multimediale, *Neroluce*. Quatuor des philosophes : Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi, Anna Cianca, Galliano Mariani. Chorégraphie : Silvana Barbarini. Musique : Enrico Venturini, Eric Satie. Documentation complémentaire, [En ligne], [<http://www.enricofrattaroli.net/exmachina.html>] (4 avril 2007).
5. Ferrare, Église désacralisée de San Francesco, mai 2004. Production : Théâtre municipal de Ferrare, *Neroluce*. Interprètes : l'auteur (libertin), Galliano Mariani (victime), Catia Castagna (complice). Dispositif Midi : Enrico Venturini. Documentation complémentaire, [En ligne], [<http://www.enricofrattaroli.net/speculum.html>] (4 avril 2007).
6. Rome, Maison de correction de San Michele, avril 2007. Production : *Neroluce*, avec le soutien de la *Fondation Nouveaux Mécènes* – Ambassade de France en Italie, Service Culturel. Interprètes : Enrico Frattaroli (auteur libertin), Franco Mazzi et Anna Cianca (libertins philosophes), Galliano Mariani (prêtre victime), Catia Castagna (complice), Diana Stivali (assistante), Viviana Mancini (jeune fille victime). Musique : Enrico Venturini. Documentation complémentaire, [En ligne], [<http://www.enricofrattaroli.net/opus.html>] (1 mai 2007).

Bibliographie

- HILLMAN, James (2003), *Il sogno e il mondo infero*, Milan, Adelphi.
- LELY, Gilbert (1989), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1975), *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Union Générale d'Éditions, t. I.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1976), *Histoire de Juliette*, Paris, Union Générale d'Éditions, t. I et t. III.
- SADE, Donatien Alphonse François de (2003), « Idées sur les romans », dans *Sade polémiste*, Paris, Mille et une nuits.