

WYNN, Thomas, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*,
Oxford, Fondation Voltaire, Université d'Oxford, 2007, 224 p.

Pierre Berthiaume

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041680ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041680ar>

[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 review

Berthiaume, P. (2007). Review of [WYNN, Thomas, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Fondation Voltaire, Université d'Oxford, 2007, 224 p.] *L'Annuaire théâtral*, (41), 192–196. <https://doi.org/10.7202/041680ar>

WYNN, Thomas, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Fondation Voltaire, Université d'Oxford, 2007, 224 p.

Si l'entrée de Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade marque une forme de reconnaissance de son œuvre, son théâtre, le plus souvent jugé médiocre, fait toujours figure de parent pauvre. Pourtant, Sade a écrit pas moins de 16 pièces de théâtre: une tragédie (*Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais*), cinq drames (*Le mariage du siècle*, *L'égarement de l'infortune*, *Henriette et Saint-Clair ou la force du sang*, *Oxtiern ou les dangers du libertinage*, et *Franchise et trahison*), sept comédies (*Le philosophe soi-disant*, *Les antiquaires*, *Les*

jumelles, Le capricieux, Le misanthrope par amour ou Sophie et Desfrancs, Le boudoir, et Le prévaricateur), une « comédie épisodique » (*La ruse de l'amour*), une « scène lyrique » (*Tancredé*) et un vaudeville (*La fête de l'amitié*). À cette production, déjà impressionnante, il faut ajouter des « compliments » rédigés pour quatre pièces.

Le plus souvent, les critiques ont vu dans l'activité théâtrale de Sade une tentative de réhabilitation de l'écrivain sulfureux. Ce n'est pas le point de vue de Thomas Wynn, qui entend montrer toute la richesse du théâtre de Sade par l'analyse de son dispositif scénique et de ses effets sur le spectateur. Aux yeux du critique anglais, dispositif scénique et texte transforment le spectateur en récepteur passif d'un fantasme dramatique, davantage marqué par un bonheur masochiste que par un plaisir sadique.

Dans le premier chapitre, « The theatre apparatus and masochistic spectatorship », Thomas Wynn souligne l'importance de la dimension concrète et spectaculaire du théâtre sadien. Cet intérêt de Sade pour tout ce qui est concret s'inscrit dans l'idéologie matérialiste défendue par le marquis. Son projet consiste à provoquer des « sensations matérielles » en faisant appel à la vue : dans ses pièces, le décor, dont certains éléments de décoration, l'éclairage et la machinerie concourent à stimuler et à nourrir l'imagination du spectateur. Celui-ci subit alors les effets d'un spectacle et s'enfoncé dans une forme de passivité qui s'apparente à l'attitude du masochiste.

Dans le second chapitre, intitulé « *Tancredé* and tout montrer », Thomas Wynn rappelle l'importance de *La Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, dont s'inspire Sade pour composer *Tancredé*, puis il note que le langage poétique de cette « scène lyrique » crée une tension avec les éléments de la décoration qui déstabilise le spectateur et détruit l'illusion dramatique. L'enjeu du théâtre de Sade se trouve donc hors scène.

Après avoir évoqué d'autres adaptations de l'œuvre de l'écrivain italien Tasso –, l'opéra *Tancredé*, de Danchet et Campra (1702), la pantomime *La forêt enchantée*, de Servandoni (1754), et la tragédie *Tancredé*, de Voltaire (1760) –, Thomas Wynn observe que si, dans *Jeanne Laisné*, Sade a eu recours à des notes paratextuelles pour expliquer le sens de la tragédie et pour en faciliter l'intelligence aux acteurs, dans *Tancredé*, ce sont les éléments techniques propres à la pièce qui, en faisant appel à la vue, assument cette fonction. En effet, le recours à la pantomime, l'invention d'une « étendue immense », et la saturation de détails réalistes incitent le spectateur à imaginer « *what totality lies beyond this excess and such is the condition of the Sadean* merveilleux » (p. 50). Aussi ces éléments concrets transportent-ils, sinon transposent-ils, le spectateur dans un univers fictif où tout est possible.

Thomas Wynn analyse selon cette perspective, dans le chapitre suivant – « Spectacle, artifice and genre » – à quel point l'importance accordée par Sade à l'artifice et au caractère spectaculaire dans ses pièces brouille les frontières entre les genres. *Jeanne Laisné*, une tragédie « classique » écrite en alexandrins, en

1783, repose sur une thématique réactionnaire et nationaliste dans laquelle nombre d'auteurs de l'époque, auraient pourtant pu se reconnaître rappellent les critiques. Or, ceux-ci en profitent pour éreinter Sade et souligner la médiocrité de la pièce. Toutefois, remarque Thomas Wynn, ils ne tiennent pas compte du caractère spectaculaire et violent de la pièce qui la rapproche du drame. Dans le théâtre de Sade, la frontière entre tragédie et drame devient poreuse.

On note un brouillage semblable dans les comédies et le vaudeville de Sade, genres pourtant protéiformes s'il en est. Dans la tradition classique, la comédie répond à un but moral qui s'atteint seulement dans l'effacement de l'artifice ou, dans le cas de la farce, dans l'exagération. Or chez Sade, l'efficacité des pièces repose au contraire sur l'accentuation de leur caractère spectaculaire, comme c'est le cas dans *Le prévaricateur* et dans *Sophie et Desfrancs*, où la pantomime joue un rôle si important que les deux pièces finissent par ressembler à des drames. On retrouve une autre forme de brouillage dans *Le mariage du siècle*, un drame où la violence est si présente que la pièce se rapproche du roman. Enfin, *L'union des arts* n'est rien d'autre qu'une œuvre composite qui comprend des pièces de genres différents le plus souvent marquées du sceau de l'exagération.

Bien que Thomas Wynn voie dans cette esthétique de Sade fondée sur l'amplification et le brouillage des codes une forme d'originalité, on peut se demander en quoi elle se distingue de celle des contemporains du marquis, chez lesquels les excès, qu'ils fussent langagiers ou qu'ils relevassent d'une esthétique macabre, « noire », alors à la mode, étaient de mise.

Au chapitre 4, « Masochism and the Sadean tableau », Thomas Wynn poursuit son exploration du théâtre de Sade en analysant les rapports entre le « tableau » et les fantasmes sadiens. En s'appuyant sur *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, de Pierre Frantz, Thomas Wynn montre que le caractère réaliste du drame repose sur l'illusion d'un « quatrième mur » qui isolerait les comédiens des spectateurs, si bien que les premiers sembleraient vivre ce qu'ils jouent et que les seconds auraient, à l'instar d'un lecteur, l'illusion ou l'« hallucination » d'assister au spectacle sans aucune médiation. Par l'immédiateté de l'image, par son réalisme et par l'impression d'intimité qu'il produit, le tableau possède un pouvoir onirique qui n'est pas sans rappeler la photographie pornographique.

Trois caractéristiques définissent le tableau chez Sade : le contrat, la suspension de la violence et l'identification. Dans l'œuvre romanesque du marquis, le tableau réussi est celui dans lequel le sujet (une femme) provoque sa propre déchéance en discutant et en négociant avec son bourreau. En même temps, la violence qui menace la victime est suspendue. Enfin, si le voyeur appelé à jouir du tableau est masculin, le tableau n'en relève pas moins d'une esthétique masochiste de régression qui pousse en fait le spectateur à s'identifier aux victimes des deux sexes plutôt qu'aux bourreaux, estime Thomas Wynn.

Si intéressantes que soient ces analyses, ne peut-on pas penser que la présence d'une instance narrative crée une distance entre le lecteur et le tableau qui en atténue les effets ? En outre, l'exagération chez Sade, qu'elle soit langagière ou qu'elle repose sur une mise en

scène à la fois formelle et invraisemblable de la souffrance, ne suffit-elle pas à désamorcer la charge érotique des tableaux?

Dans « Limits of a visual theatre », le cinquième chapitre de l'étude, Thomas Wynn propose une analyse de deux des comédies de Sade, *Les jumelles* et *Le boudoir*, dans laquelle il montre que la dimension littéraire des deux pièces l'emporte sur le caractère théâtral. Dans *Les jumelles*, l'attention visuelle, nécessaire pour distinguer les deux femmes l'une de l'autre, n'a de sens que dans les échanges entre les personnages; dans *Le boudoir*, malgré l'importance accordée aux effets visuels, le texte conserve tout son intérêt. L'analyse permet à Thomas Wynn de rappeler que les pièces obscènes constituent des cas limites sur le plan de la représentation, notamment à cause des limites physiologiques des comédiens. Aussi, Thomas Wynn estime-t-il qu'il s'agit de textes qui doivent être lus, plutôt que joués.

C'est cet aspect du théâtre de Sade qu'aborde Thomas Wynn dans le chapitre 6, intitulé : « Reading Pleasure ». Il n'est pas possible, observe-t-il, de rejeter le texte au seul profit de la représentation visuelle. Mieux, si l'on déplace le théâtre de Sade de la scène au livre (« *from stage to page* », p. 146), le texte prend une nouvelle dimension, le rapport de Sade à l'écriture pouvant sembler relever de l'obsession. Dans son analyse des *Antiquaires*, Thomas Wynn met même en lumière une autre forme de complicité entre le lecteur et le texte : la pièce comprend des jeux d'intertextualité et repose ainsi en partie sur le plaisir que trouve le spectateur, ou plutôt le lecteur, à reconnaître les allusions que comporte la pièce. En découle un

paradoxe : la pièce, qui ridiculise le savoir pédantesque, n'est accessible qu'au lecteur qui possède assez d'érudition pour en goûter les effets.

Plaisir de la lecture, plutôt que plaisir de la vue : voilà qui peut paraître singulier dans le cas du théâtre. Aussi, Thomas Wynn consacre-t-il le dernier chapitre de son ouvrage, « A theatre of the sublime », à mettre au jour deux paradoxes qui se situent au cœur du théâtre de Sade : en premier, son utilisation du dispositif scénique et l'identification du spectateur avec la victime; en second, le brouillage des genres qui met en jeu la théâtralité même des pièces. C'est sous cet angle que le critique entend réinsérer le théâtre de Sade dans l'ensemble de son œuvre, son théâtre appartenant au champ de l'imaginaire – de la « chimère », pour reprendre un terme de Sade – plutôt qu'à celui du réalisme. Le théâtre de Sade fait en effet appel à l'imagination, à la solitude et au sublime. Puisqu'il tend à « tout montrer », ce qui est impossible sur scène, le théâtre de Sade ne peut se réaliser que dans l'imagination du lecteur. Dans ses pièces, non seulement Sade fournit-il au lecteur ce qu'il lui faut pour imaginer ce qu'il veut montrer, mais en plus, le texte crée les conditions susceptibles de provoquer des excès d'imagination chez le lecteur. En résulte le « sublime » sadien. Si la représentation théâtrale fond les individus en une masse plus ou moins homogène qui partage une expérience commune et qui vit au rythme des mêmes impressions, chez Sade, au contraire, le dispositif scénique nourrit l'imaginaire d'un lecteur-spectateur solitaire qui trouve ainsi les conditions idéales de réalisation d'un libertinage basé sur le pouvoir absolu de l'être. L'échec de Sade à faire monter ses pièces montre qu'elles

appartiennent bien au champ de la « *fantasy* » (p. 185) et que le « sublime » sadien, qui porte sur le désordre et sur les excès du libertinage, s'attaque aux valeurs et aux fondements de la société et de la civilisation. En cela, le théâtre de Sade s'inscrit bien dans l'ensemble de son œuvre.

Certes, cette thèse semble entrer en contradiction avec le désir de Sade de faire monter ses pièces, reconnaît Thomas Wynn. Il rappelle toutefois, à l'instar des critiques, que celui-ci cherchait sans doute alors une forme de reconnaissance sociale. Cela dit, la contradiction demeure: si l'appel à l'imagination délirante du lecteur-spectateur constitue le fond du théâtre de Sade, il est peu logique que celui-ci ait tenté de se réhabiliter en montant des pièces qui ne pouvaient qu'entretenir sa mauvaise réputation. Au demeurant, ce théâtre d'ombres, dans lequel le lecteur se fait régisseur et spectateur du spectacle qu'il invente dans sa tête, est-il bel et bien du théâtre? Le concept de théâtre est au cœur de l'analyse de Thomas Wynn, mais celui-ci n'a malheureusement pas senti le besoin de le définir. C'est pourquoi cette tentative de réhabilitation du théâtre de Sade n'est pas absolument convaincante.

Ce serait toutefois injuste de ne pas souligner les qualités de l'étude de Thomas Wynn. L'analyse, fondée sur des théories littéraires et psychanalytiques toujours clairement exposées, repose sur une érudition sans faille qui permet à l'auteur non seulement d'analyser avec intelligence l'œuvre théâtrale de Sade, d'en montrer tout l'intérêt et toute la richesse, mais aussi de situer son œuvre dans le contexte de son époque – partant, de souligner

la dynamique de la création théâtrale au siècle des Lumières.

Pierre Berthiaume
Université d'Ottawa