

« Cet autel obscène qui le délecte »

Thomas Wynn et Caroline Garand

Numéro 41, printemps 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041666ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041666ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wynn, T. & Garand, C. (2007). « Cet autel obscène qui le délecte ». *L'Annuaire théâtral*, (41), 9–18. <https://doi.org/10.7202/041666ar>

Thomas Wynn
Université d'Exeter

Caroline Garand
Université Laval

« Cet autel obscène qui le délecte¹ »

Passion de jeune aristocrate, espoir de révolutionnaire en quête de réhabilitation publique, consolation de vieillard emprisonné, le théâtre représente une série de jeux, stratégies et loisirs tout au long de la vie mouvementée du marquis de Sade (1740-1814). 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. Le 17 avril 1764, il inaugura un théâtre de société au château d'Évry, résidence de la tante et de l'oncle de Renée-Pélagie de Montreuil, qu'il avait épousée le 15 mai 1763. Pour fêter l'ouverture de ce théâtre privé, où furent joués *Le retour imprévu* de Regnard et *L'avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, le jeune époux écrivit un compliment qui met en scène le désaccord entre un auteur nommé Dorval et M. de l'Étiouse, un acteur. Ce texte, l'un des tout premiers de Sade, se termine par un éloge du plaisir des spectateurs (et surtout celui des femmes dans le public) : « Mesdames, vous amuser est notre but; y réussir notre envie » (Sade, 1986-1991, t. xv : 327). Malgré l'ambition et l'enthousiasme de leur auteur, les œuvres dramatiques de Sade n'ont guère eu droit à un accueil favorable, et la critique s'y intéresse vraiment depuis à peine une décennie.

Au début des années 1770, Sade risqua de gaspiller sa fortune en faisant reconstruire son propre théâtre au château de Lacoste, où en été 1772 il organisa une saison de performances semi-professionnelles de pièces contemporaines, dont des œuvres de Diderot, Sedaine et Mercier. Cette saison fut interrompue par l'affaire de Marseille (le

27 juin 1772), lorsque Sade, accusé d'empoisonnement et de sodomie, fut menacé de mort et dut fuir en Italie. Son incarcération à Vincennes et à la Bastille ne diminua pas sa passion pour le théâtre, et maintes fois il demanda à sa femme de lui envoyer des exemplaires des comédies à l'affiche à Paris. Libre ou emprisonné, Sade s'intéressait beaucoup à l'architecture théâtrale. Lors d'un second voyage en Italie en 1775, il visita de nombreux théâtres, dont il n'hésita pas à mépriser la décoration et le public : « Les salles sont petites, mal décorées, les loges vilaines, les corridors étroits, sombres et pleins d'ordures, étant reçu à Naples de n'aller que dans la partie du corridor qui tient à votre loge pour tous les besoins de la nature » (Sade, 1995, t. 1 : 182). Et alors qu'il était séquestré à Vincennes, il demanda à Renée-Pélagie de lui mander les plans de la nouvelle salle des Italiens à Paris. Comme Beaumarchais, Marmontel et de nombreux autres écrivains de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Sade savait que le théâtre offrait au littérateur inconnu (ou méconnu) une route vers la gloire. Le cas du marquis est, bien sûr, un peu particulier, puisqu'il avait passé de longues années en prison à cause de ses crimes de débauche. En 1784, il écrivit à son ancien précepteur, l'abbé Amblet : « Ce serait pour moi un grand plaisir sans doute de voir jouer mes ouvrages à Paris, et si je parvenais à réussir, la réputation d'esprit que je me procurerais ferait peut-être oublier les travers de ma jeunesse et me réhabiliterait dans un sens » (Sade, 1986-1991, t. xv : 391). Et dès qu'il fut libéré le 2 avril 1790, il se lança dans le monde dramatique, écrivant à des auteurs, actrices (la célèbre M^{lle} Raucourt, par exemple) et directeurs de théâtre à Paris et en province. Cette stratégie n'échoua pas entièrement, puisque le Théâtre Molière, un établissement qui, selon le journal *Le Moniteur*, « s'est distingué par le patriotisme et l'amour de la révolution » (cité dans Rodmell, 1990 : 87), monta son drame, *Oxtiern*, deux fois (le 22 octobre et le 4 novembre 1791). Pourtant, la plupart de ses pièces furent refusées pour une variété de raisons, dont leur faiblesse dramatique (*Les antiquaires*), l'extravagance technique (*Jeanne Laisné*) et même leur immoralité; le Théâtre Feydeau refusa *Le boudoir* « dont le fond n'est point conforme aux règles de la bienséance, et dont les caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis de bonnes mœurs » (Sade, 1986-1991, t. xv : 476). Malgré ses efforts continuels, Sade ne réussit jamais à devenir membre de la Société des auteurs dramatiques, fondée par Beaumarchais. Il connut enfin du succès dramatique à l'asile appelé Maison (ou Hospice) de Charenton, où il fut détenu à partir du 27 avril 1801 et où le directeur, François Simonet de Coulmier, établit une troupe de théâtre pour des raisons thérapeutiques (peut-être financières aussi). Sade devint le « directeur de ce spectacle, le maître de déclamation, et même [...] l'un des principaux acteurs » (Sade, 1970a : 121), et s'il est discutable que *La fête de l'amitié* fût sa seule pièce à y être présentée (vers 1810-1812), il est néanmoins certain que les autres performances dirigées par Sade scandalisaient à souhait les spectateurs payants qui regardaient non seulement la scène, mais aussi les fous présents dans le public : « La toile se lève, une intrigue d'amour se développe sous leurs yeux, toutes les passions sont mises en action

devant eux et exprimées avec toute l'énergie dont les acteurs sont capables. Quel remède pour les femmes susceptibles d'attaques hystériques². »

Sade écrivit une tragédie, cinq drames (dont un, « Le mariage du siècle », n'est qu'une ébauche), sept comédies, une comédie épisodique, une scène lyrique et un vaudeville. Il se peut qu'il ait écrit d'autres pièces, puisqu'il écrivit à une parente qu'il avait perdu plusieurs ouvrages lors de son transfert de la Bastille. Des bombardements aériens, dans *Jeanne Laisné* et *Euphémie de Melun*, au tremblement de terre dans *Azélie ou la coquette punie*, de la mise en scène raffinée du *Sophie et Desfrancs* et de *Tancrède* aux costumes particuliers dans *Les antiquaires*, un goût pour le spectaculaire marque presque toutes ses pièces. À part *Oxtiern* et *La fête de l'amitié*, seul *Le suborneur* fut présenté de son vivant; seule une partie du drame fut rejouée au Théâtre-Italien le 5 mars 1791, puisqu'une émeute de Jacobins éclata dans la salle, forçant les comédiens à arrêter de jouer. Pour autant que nous le sachions, aucune autre pièce de Sade n'a été jouée depuis sa mort, à deux exceptions près : comme le note Mladen Kozul, *Le boudoir* a été mis en scène par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris et au Festival d'Avignon, en 1995.

Par rapport au sort des romans et des dialogues de Sade, ses œuvres dramatiques n'ont connu qu'une réévaluation critique mineure. Selon Gilbert Lely, le théâtre de Sade est « un domaine où l'on ne cesse de s'étonner que l'auteur d'*Aline et Valcour* et de *Justine*, dont les moindres billets témoignent à l'envi de la main géniale qui les a tracés, ait pu se montrer constamment d'une aussi inconsciente médiocrité ». Il semble que Lely, soucieux de la « gloire » de « notre héros », hésite à publier ces « rejets disgraciés » parce que leur caractère apparemment anodin « ne reflète nullement la vigoureuse hardiesse dont les romans de Sade nous offrent le modèle » (Lely, 1989 : 394). Bref, les pièces ne sont pas suffisamment sadiques. Jean-Jacques Brochier remarque que le théâtre de Sade « risque de paraître bien déconcertant » (Sade, 1970b, t. 1 : 25) à cause du manque de vice, de violence et d'athéisme, et il explique l'écart entre les romans et les œuvres dramatiques par la « fonction de repoussoir » (p. 31) de ces dernières, qui permettrait au marquis de mieux comprendre les règles littéraires qu'il transgresserait ailleurs, dans « une littérature plus personnelle » (p. 28). Quoique cette interprétation ait le mérite de ne pas ignorer les conditions de production théâtrale du XVIII^e siècle, elle sous-estime néanmoins les aspects troublants du théâtre sadien. Dans un article remarquable, André Guyaux écrit que c'est le dispositif théâtral qui va à l'encontre de l'essentiel de Sade, c'est-à-dire le fantasme qui est remis en question par la représentation (Guyaux, 1979 : 47-48). Sans nier la valeur de cette proposition, rappelons que Michel Delon nous avise que « nous n'avons que trop tendance à penser [l'œuvre de Sade] comme un tout homogène, né d'une nécessité intérieure ou comme une tension entre l'expression radicale de fantasmes et la communication littéraire » (Delon, 1983 : 99). Si nous ne reconnaissons Sade que dans

Les 120 journées de Sodome mais pas, par exemple, dans un drame larmoyant, notre version de cet auteur ne sera que partielle.

Alors que le théâtre de Sade ne suscite, encore aujourd'hui, aucun intérêt scénique, l'auteur devient lui-même, en tant que figure historique, l'objet d'une multitude de représentations théâtrales tout au long du XX^e siècle. Cette présence de Sade sur scène n'est pas un phénomène isolé et s'inscrit dans le champ extrêmement large de l'usage de Sade en tant que personnage de légende et de fiction qui relève tout autant de la culture savante que de la culture populaire, bien qu'on veuille assez souvent occulter celle-ci pour ne considérer que celle-là. Pourtant, l'imaginaire populaire est à la base même de la légende du marquis de Sade et, sans son immense influence, l'idée qu'on s'en fait aujourd'hui eût été fort différente. C'est cet imaginaire populaire qui préside aux premières représentations, qu'on pourrait aisément appeler semi-fictionnelles, de Sade, tel le compte rendu de l'affaire d'Arcueil par Rétif de La Bretonne, dans lequel Rétif dit avoir secouru la pauvre femme disséquée vivante par l'infâme C. de S. Toute l'histoire de la réception de Sade au XIX^e siècle en est teintée. Ainsi, dans les *Souvenirs de la marquise de Créquy*, Cousin de Courchamps rapporte avec bonheur que, lors d'une des fuites de Sade,

ses fermiers ont profité de son absence pour faire écouler l'eau d'un étang qui les incommodait et qu'il [*sic*] avait défendu de pêcher. On vient d'y trouver le corps d'un jeune homme et celui d'une jeune fille qui sont piqués comme des perdrix, la jeune fille avec du lard et le jeune homme avec des bouts de ces petits rubans nommés faveurs (Courchamps, 1873 : 111-112).

Pour sa part, Swinburne écrit :

En ce temps-là c'était un vieillard calme et fort :
Il avait le front large et l'œil serein : la Mort
Avait peur à l'aspect du satyre sublime;
Et la Douleur qui ronge et mord comme une lime
Se tordait sous son pied comme un chien écrasé¹.

Il n'avait pas encore lu l'œuvre de Sade et était séduit avant tout par le mythe d'un marquis démoniaque. Lecture faite de *Justine*, il demanda à Milnes, dans une lettre datée d'août 1862, de « pleur[er] avec lui sur une idole fracassée⁴ » [traduction libre] (cité dans Pope-Hennessy, 1951 : 149). Même au début du XX^e siècle, alors que des tentatives de rétablir les faits réels commencent à apparaître, l'imaginaire populaire dicte pour une bonne part la manière dont Sade peut évoluer en tant que personnage médiatisé par la fiction. Hors des biographies et travaux d'édition, Sade demeure le monstre de la légende ou il prend les traits caricaturaux d'un pantin dérisoire. Sans Pétrus Borel et l'adresse poétique que lui fait Émile Chevê en 1882 dans *Virilités*, ce n'est qu'à la révolution surréaliste qu'il faudrait faire débiter la transformation des portraits sadiens dans la création. Si l'on ne peut que déduire

d'après l'affiche reproduite en couverture de ce dossier la teneur de l'opérette des frères Joullot et de Victor Alix, le Sade qui apparaît en dehors du mouvement surréaliste entre 1920 et 1940 est bien souvent le même personnage cruel et fourbe décrit par Rétif, comme en témoignent *Les amours du beau chevalier de Biron*, *l'émule de Casanova* de Fernand Kolney en 1929, qui reprend les affaires d'Arcueil et de Marseille dans un discours de Gourdan. Dans *Les nuits sans-culotte* de 1930, Jean-Jacques Brousseau en fait un homme qui ne peut jouir que de sa propre impuissance : s'il raille son interlocuteur, l'abbé Fénelon, et se réjouit du spectacle de la guillotine alors qu'il attend son tour, il ne sait plus « jouir » dans la liberté et, pour cette raison même, se voit rejeté par des prostituées qui espéraient mieux lorsqu'elles ont sauvé leur divin maître d'une mort certaine. Les portraits proposés par Sylvain Bonmariage, dans *Seconde vie du marquis de Sade* (1927), et Fernand Fleuret, dans *Histoire de la bienheureuse Raton, fille de joie* (1926), ne sont guère plus flatteurs. Sympathique, certes, est le Sade de Bonmariage, mais les doutes sur son identité réelle – « Sa folie est de s'imaginer qu'il est le marquis de Sade, l'auteur de *Justine*, alors qu'il n'en est qu'un vague descendant » (Bonmariage, 1927 : 33) – et son état psychologique – « La majorité de nos collègues se trouva d'accord pour déclarer que ce pauvre Sade était bien fou à lier » (p. 259) – rendent relatifs tous traits positifs. Fleuret, en ce qui le concerne, pour autant qu'il travaille avec Apollinaire à sortir de l'Enfer les livres interdits, n'en pose pas moins un regard sans complaisance sur Sade en faisant de lui un lâche et futur délateur, qui recherche des orgies ridiculement sacrilèges. Entre la « démonisation » de la culture populaire et la « divinisation » surréaliste, les portraits de Brousseau, Bonmariage et Fleuret ont en commun, malgré l'usage de tons différents, de rendre Sade anecdotique, presque dérisoire.

Avec l'approche de la Seconde Guerre mondiale, c'est avant tout le mouvement surréaliste qui s'est occupé de représentation sadienne, manifeste surtout dans la poésie et l'art. La vie et l'œuvre de Sade, de mieux en mieux connues grâce aux travaux de Maurice Heine, si elles n'apparaissent pas faire obstacle auparavant dans les domaines du théâtre et du roman, semblent à partir du milieu des années 30 paralyser cette partie de l'univers créatif : on peint, sculpte et dessine Sade, on fait son éloge en poésie, mais on ne lui donne plus la parole ni sur la page, ni sur la scène. Peut-être que l'époque a atteint sa véritable parole, celle des œuvres et de la correspondance. Sade est moins un personnage à représenter qu'un enjeu idéologique, littéraire et légal. Quoi qu'il en soit, seul Robert Bloch, dans sa courte nouvelle fantastique *The Skull of the Marquis de Sade*, datant de 1945, fait exception à ce qui semble presque une règle et renoue avec l'ogre de l'imaginaire populaire. Bref écart, et de bien piètre qualité, du moins en ce qui concerne la figure de Sade, qui n'y est plus qu'un crâne maléfique.

Pourtant, après les événements marquants que sont le procès Pauvert en 1956 et *L'exécution du testament du marquis de Sade* en 1959, décrite par Annie Le Brun comme « un des très rares actes poétiques de cette seconde moitié du XX^e siècle » (1989 : 154), l'apparition des éditions à grand tirage de l'œuvre de Sade dans les années 60 provoque le retour en force du Sade populaire. Face à cette marée de romans à sensation, de films aguicheurs ou pornographiques et de bandes dessinées bon marché, le théâtre sadien naît véritablement et s'inscrit comme l'un des lieux où Sade doit trouver un autre visage, plus humain et moins commercial.

Dans ce dossier biparti, nous proposons d'abord quatre articles qui traitent du théâtre de Sade et de la théâtralité qui sous-tend son œuvre. Pierre Frantz situe Sade dans son contexte littéraire et montre que si cet écrivain, pour qui le théâtre est avant tout une activité sociale, ne remet pas en question les genres traditionnels, c'est afin de mieux jouer avec l'admissible. Une analyse de deux pièces – *Le misanthrope par amour* et *Le capricieux* – révèle que deux thèmes typiquement sadiens, l'inceste et l'adultère, sont dramatisés de façon artificiellement ironique. Après cette exégèse littéraire, l'article de Thomas Wynn analyse la signification d'un bâtiment théâtral conçu par Sade lui-même. À la différence du théâtre intime et charnel que l'on trouve dans ses écrits obscènes, ce théâtre idéal est tellement vaste et coûteux qu'il ne peut exister que dans l'imagination. Il présente donc un modèle de l'individu dans le monde, pour qui la volupté imaginaire l'emporte sur les jouissances physiques. Mladen Kozul analyse une des pièces les plus originales et ambitieuses de Sade, *La ruse d'amour*. Caractérisé par des procédés d'emboîtement hérités du théâtre baroque, cet ouvrage révèle la structure profondément théâtrale du fantasme sadien, qui revient de façon bien plus déroutante dans *Les 120 journées de Sodome*. Dans le dernier article de cette section, John Phillips examine la dramatisation de la prose dans nombre d'écrits de Sade. Basant son analyse sur une lecture de Rousseau et de Derrida, Phillips montre que la présence et la plénitude du discours parlé s'avèrent particulièrement instables chez Sade, qui cherche à recréer par l'écriture un sentiment de permanence qui lui échappe même dans la langue orale.

Dans la seconde partie du dossier, trois articles sont consacrés aux différents visages/usages de Sade dans la création théâtrale au XX^e siècle. Le premier, par Caroline Garand, propose un panorama du marquis comme personnage de théâtre de 1921, année de son entrée sur scène au théâtre du Grand-Guignol, à aujourd'hui. En plus des œuvres souvent présentées et étudiées de Peter Weiss et Yukio Mishima, presque une trentaine de pièces sont recensées et mises en relation. Jean-Marie Apostolides, pour sa part, analyse *L'exécution du testament du marquis de Sade*, performance de Jean Benoît. Cette étude de

l'événement singulier est aussi l'occasion d'explorer la place de Sade dans l'imaginaire surréaliste. Enfin, Hervé Guay, dans « Sade et Espace Libre », pose un regard sur la pratique provocatrice du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal en partant de leur production *Matines. Sade au petit déjeuner*. Plus qu'un acte isolé, la mise en scène du marquis et de son œuvre s'inscrit dans la lignée d'autres spectacles qui avaient en commun avec lui une prise de distance critique par rapport aux discours révolutionnaires.

Notes

1. *Justine ou les malheurs de la vertu*, dans Sade (1990-1998, t. 1 : 255).
2. Témoignage du baron Jean-Hippolyte de Colins, dans Sade (1970a : 123).
3. *Charenton en 1810*, reproduit dans Pope-Hennessy (1951 : 257).
4. « Weep with me over a shattered idol! »

Bibliographie

- BONMARIAGE, Sylvain (1927), *Seconde vie du marquis de Sade*, Lille, Mercure de Flandre.
- COURCHAMPS, Maurice Cousin, comte de (1873), *Souvenirs de la marquise de Créquy. 1710 à 1803*, Paris, Garnier Frères. (La première édition, de 1834-1835, est attribuée à Pierre-Marie-Jean Cousin de Courchamps.)
- DANGEVILLE, Sylvie (1999), *Le théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.
- DELON, Michel (1983), « Sade thermidorien », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade : écrire la crise*, Paris, P. Belfond, p. 99-117.
- GUYAUX, André (1979), « Théâtre de Sade », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 31, p. 47-48.
- LE BRUN, Annie (1989), *Sade, aller et détours*, Paris, Plon.
- LELY, Gilbert (1989), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France.
- POPE-HENNESSY, James (1951), *Monckton Milnes. The Flight of Youth. 1851-1885*, Londres, Constable.
- RODMELL, Graham E. (1990), *French Drama of the Revolutionary Years*, Londres, Routledge.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1970a), *Journal inédit*, éd. Georges Daumas, Paris, Gallimard.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1970b), *Théâtre*, éd. Jean-Jacques Brochier, Paris, J.-J. Pauvert, 4 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1986-1991), *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 15 t.

SADE, Donatien Alphonse François de (1990-1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, t. I.

SADE, Donatien Alphonse François de (1995), *Voyage d'Italie*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard, 2 t.

Chronologie des pièces de théâtre de Sade

Cette brève chronologie du théâtre de Sade est basée sur la correspondance du marquis, le catalogue raisonné et les manuscrits. Elle doit beaucoup aux travaux de recherche de Sylvie Dangeville.

Le philosophe soi-disant

Écrite entre 1758 et 1769 : comédie en un acte en prose. Jamais présentée.

Le mariage du siècle

Écrite en 1772 : drame en cinq actes en prose; ébauche fragmentaire contenant quelques dialogues développés. Jamais présentée.

L'égarement de l'infortune

Aussi connue sous le titre *Le criminel par vertu*. Possiblement écrite en 1772, certainement avant 1788, et corrigée en août 1808 : drame en trois actes en prose. Jamais présentée.

Les antiquaires

Possiblement écrite en 1776, et corrigée en août 1808 : comédie en un acte en prose. Jamais présentée.

Les jumelles ou le choix difficile

Aussi connue sous le titre *Les deux jumelles*. Version initiale écrite à la fin de 1780 et au début de 1781, décrite dans le catalogue raisonné (octobre 1788) comme une comédie en un acte en alexandrins. Le manuscrit existant présente la pièce en deux actes. Jamais présentée.

Le capricieux

Aussi connue sous les titres *Le métamiste ou l'homme changeant ou l'inconstant ou l'homme inégal*. Écrite entre la fin de 1780 et le début de 1781, corrigée en juin 1811 : comédie en cinq actes en alexandrins. Jamais présentée.

Henriette et Saint-Clair ou la force du sang

Figure dans le catalogue raisonné sous le titre *Henriette, ou la voix de la nature*, drame en trois actes; dans une lettre à des directeurs de théâtre de province envoyée en 1797 ou 1798, la pièce est intitulée *Henriette et Sainville, ou la voix de la nature*, un drame en cinq actes en prose. Sa première version date probablement de 1781 et a été modifiée en 1788 ou 1789. Jamais présentée.

Sophie et Desfrancs

Aussi connue sous le titre *Le misanthrope par amour*. Écrite au début de 1782 : comédie en cinq actes en vers libres. Jamais présentée.

Le boudoir

Aussi connue sous les titres *Le mari crédule ou la folle épreuve*, *L'école des jaloux* et *Le jaloux corrigé ou l'école des coquettes*. Version initiale écrite en 1783, corrigée en avril 1808 : comédie en un acte en vers libres. Mise en scène pour la première fois par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris en mars 1995.

Le prévaricateur

Aussi connue sous le titre *La double épreuve* et, après la Révolution, sous le titre *Le prévaricateur ou le magistrat du temps passé*. Version initiale écrite en 1783 : comédie en cinq actes en alexandrins. Jamais présentée.

Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais

Aussi connue sous le titre *Jeanne Laisné ou les héroïnes de Beauvais*. Écrite en 1783 : tragédie en cinq actes en alexandrins. Jamais présentée.

Tancrède

Version initiale vers février 1784, améliorée au début des années 1800 : scène lyrique en un acte en alexandrins. Jamais présentée.

Oxtiern ou les dangers du libertinage

Écrite au début de 1791 : drame en trois actes en prose. Produite pour la première fois sous le titre *Le comte Oxtiern ou les effets du libertinage* le 22 octobre 1791 au Théâtre Molière, où elle a été présentée une seconde fois le 4 novembre 1791; aussi présentée le 13 décembre 1799 au théâtre de la Société dramatique à Versailles, alors que Sade lui-même jouait le rôle de Fabrice. Publiée par Blaizot la même année.

Franchise et trahison

Possiblement écrite pendant la période révolutionnaire, et certainement corrigée en août 1808 : drame en trois actes en prose. Jamais présentée.

La ruse d'amour ou les six spectacles et L'union des arts ou la ruse d'amour

Première version de *La ruse d'amour* écrite en 1783 : pièce épisodique composée d'actes indépendants, comprenant : *Euphémie de Melun* (tragédie en alexandrins); *Le suborneur*, aussi connu sous les titres *L'homme immoral* et *Le faux ami* (comédie en décasyllabes); *Cléontine ou la fille malheureuse* (drame en prose); *Azélie ou la coquette punie* (comédie-féerie en vers libres); *La tour enchantée*, aussi connue sous le titre *La tour mystérieuse* (opéra comique en prose et vers); et un ballet-pantomime. *Le suborneur* a été présenté en partie au Théâtre-Italien le 5 mars 1791. Aucun autre épisode n'a été présenté et l'œuvre, dans sa forme originale, n'existe plus. Il existe un manuscrit de *L'union des arts* datant de 1810 : il comprend *Euphémie de Melun*, *Le suborneur*, *Azélie ou la coquette punie* et un ballet-pantomime.

Fanni ou les effets du désespoir

La lettre aux directeurs de théâtre de province annonce l'épisode de « Cléontine » dans *La ruse d'amour ou les six spectacles*; il a possiblement été adapté sous le titre *Fanni* en 1790-1791 lorsqu'il est devenu un drame en trois actes en prose. Jamais présenté. Le manuscrit est daté de 1790.

La fête de l'amitié et L'hommage de la reconnaissance

Probablement écrite entre 1810 et 1812 à Charenton, *La fête de l'amitié* est un vaudeville mêlé de vers, qui contient *L'hommage de la reconnaissance*, morceau en un acte en vers et en prose. Pièce présentée à l'Hospice de Charenton à la même époque.