

La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »?

John Phillips

Numéro 41, printemps 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041670ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041670ar>

[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

Phillips, J. (2007). La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »? *L'Annuaire théâtral*, (41), 50–62. <https://doi.org/10.7202/041670ar>

Résumé de l'article

John Phillips examine la dramatisation de la prose dans nombre d'écrits de Sade. Les contes du marquis empruntent à la tragédie classique une fascination pour l'inceste, et au drame contemporain un excès de violence et de sexe, mais c'est surtout la valorisation de la voix qui est théâtrale. La voix domine dans les formes dramatiques que favorise Sade dans sa fiction, des dialogues aux tirades jusqu'aux scènes de reconnaissance. 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 au moyen de l'écriture un sentiment de permanence qui lui échappe dans la langue parlée.

John Phillips
Université métropolitaine de Londres

La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »?

L' amour de Sade pour le théâtre est bien connu. Le marquis a écrit, joué des pièces ou cherché à ce que ses œuvres soient jouées pendant toute sa vie d'adulte, y compris pendant ses périodes d'incarcération à la Bastille et à l'asile de Charenton. Cette passion pour le genre dramatique l'emportait sur tout, guidant pratiquement tout ce qu'il composait et formant les moments les plus importants de sa vie. Nombreuses sont les lettres écrites par Sade en prison; celles-ci montrent un goût marqué pour l'autodramatisation, son existence en dents de scie étant l'essence même du drame : une carrière militaire distinguée comme jeune officier de cavalerie, un goût pour des pratiques sexuelles perverses avec des prostituées et sa condamnation à mort par contumace, pour sodomie et pour tentative de meurtre, suivie de la destruction par le feu de son effigie sur la place principale d'Aix-en-Provence, de ses liaisons passionnées avec des actrices et, plus tard, avec sa propre belle-sœur, puis de longues périodes d'emprisonnement, d'un rôle actif quoiqu'ambigu dans la Révolution française et, finalement, de curieuses périodes passées à Charenton. Ce sont toutes des expériences profondément théâtrales, qui trouvent leur reflet dans une œuvre tout aussi théâtrale. Assurément, cette théâtralité est si marquée dans tous les aspects de l'œuvre sadienne qu'elle mérite une attention critique.

Étant donné le relatif manque de succès des pièces de Sade sur la scène parisienne, certains en ont conclu que les instincts dramatiques de Sade trouvent leur expression la plus forte et la plus heureuse dans sa prose (voir Lely, 1982 : 406). Les caractéristiques théâtrales des romans et contes de Sade ne constituent rien de moins que ce que Didier Derson appelle un « nouvel art total, une sorte d'opéra littéraire » (2001b : 377).

Les structures dramatiques de *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* et de *La philosophie dans le boudoir* offrent l'illustration la plus claire et la plus poussée de cela. Les histoires publiées en 1799 sous le titre *Les crimes de l'amour ou le délire des passions* sont aussi d'un intérêt particulier, puisqu'elles mettent en relief la voix et la présence physique, aspects sur lesquels je reviendrai plus tard. Ces histoires faisaient partie d'un plus grand recueil de contes composés bien des années auparavant par l'auteur en 1787-1788, pendant sa longue période d'incarcération à la Bastille. Sade comptait publier ces contes sous le titre « Contes et fabliaux du dix-huitième siècle par un troubadour provençal », mais il a évidemment changé d'avis sur ce projet à la fin des années 1790. L'organisation de cette collection originale, en nombre égal de récits gais et tragiques qui reflètent les genres dramatiques dominants de cette époque, est une première indication des instincts dramatiques dans la prose de Sade.

Selon une tradition purement aristotélicienne, Sade recourt à la structure de base où présentation (exposition), développement, crise et dénouement se succèdent, de sorte que le mouvement de la prose reflète celui de la tragédie classique. Cette structure convient parfaitement au genre du conte, dont la brièveté se prête bien à la concentration dramatique. Dans une perspective plus large, Sade assortit typiquement ce classicisme de forme avec un contenu thématique qui emprunte à la tragédie classique aussi bien qu'à la tradition plus récente du drame.

Anne Lacombe considère trois aspects des pièces de Sade comme typiques de toute son œuvre : un goût du spectacle et du dialogue, l'accent mis sur le pathétique et une tendance vers le tragique (1975 : 115). Ce dernier trait, comme elle l'observe, est absent du théâtre français du XVIII^e siècle en général (p. 142), lequel réfléchit, néanmoins, fortement le néo-classicisme du siècle précédent. Assurément, Sade renouvelle la tradition de la tragédie racinienne, et en privilégiant dans *Les crimes de l'amour* le thème tragique de l'inceste, il frappe la note classique la plus évidente (la « trilogie d'*Œdipe* » de Sophocle en est le modèle le plus connu) : « dans les *Crimes de l'amour*, l'inceste n'est pas seulement une péripétie, il a une signification plus essentielle et joue un rôle dramatique. [...] L'inceste est le ressort dramatique qui va entraîner le dénouement tragique » (p. 135).

Dans deux des contes, l'inceste fonctionne comme un symbole du sort tragique et aveugle, lorsque les héros découvrent que, malgré leurs intentions vertueuses, ils sont entrés innocemment dans des relations incestueuses. Dans « Dorgeville ou le criminel par vertu », le héros éponyme épouse par charité une jeune femme déshonorée, qui est sa propre sœur, comme il le découvrira plus tard. Dans « Florville et Courval ou le fatalisme », Courval aussi épouse une parente sans le savoir. Le dénouement tragique de ce conte est si compliqué que la crédulité du lecteur est poussée à la limite, puisque l'on

apprend que Courval est le père de Florville, et que cette dernière est trois fois coupable d'inceste (avec son père, son frère et le fils né de cette dernière liaison). Le thème des intentions vertueuses qui mènent à des conséquences catastrophiques est bien sûr typiquement sadien (c'est le thème principal des romans de Justine¹). Comme Racine avant lui, Sade présente le côté monstrueux de la nature humaine comme s'il résidait dans la luxure et l'avidité, et les deux auteurs se concentrent sur le sexe en tant que ressort principal de l'action tragique.

Sade se sert du drame de son siècle, que l'on peut associer au préromantisme et au roman noir, et il le remplit d'un excès de sexe et de violence aussi, poussant à l'extrême la crédulité autant que le faisaient les auteurs à qui il reprochait le manque d'égard pour la vraisemblance. Le dénouement de « Florville et Courval ou le fatalisme » le démontre bien, qui entre en conflit direct avec les conseils de Sade aux jeunes romanciers dans l'« Idée sur le roman » qui sert de préface à ce volume : « On ne te demande point d'être vrai, mais seulement d'être vraisemblable » (Sade, 1987 : 45). Comme tous les drames, celui de Sade est hautement théâtral; mettant le spectacle au premier plan et visant à choquer au maximum, il montre tous les éléments stylistiques principaux du roman noir sanglant et larmoyant – notamment exagération, excès, coups de théâtre fréquents et dénouement violent – qui étaient monnaie courante dans le drame français du XVIII^e siècle. Les passages ci-dessous de « Dorgeville ou le criminel par vertu » et d'« Eugénie de Franval » constituent des exemples éloquents de l'émotion excessive des scènes de reconnaissance hautement dramatiques, dont le style est clairement emprunté aux dénouements du drame contemporain :

Eh bien! Dorgeville, reconnaissez cette sœur criminelle dans votre épouse infortunée, et son amant dans Saint-Surin... Voyez si les crimes me coûtent, et si je sais les doubler quand il faut. Apprenez maintenant comme je vous ai trompé, Dorgeville... et calmez-vous, dit-elle en voyant son malheureux frère reculer d'horreur et prêt à perdre une seconde fois l'usage de ses sens (Sade, 1972 : 140)...

– Dieu! répond une voix trop connue de cet infortuné, quoi! Vous ici... ô Ciel! éloignez-vous.

Et Clervil... c'était lui, c'était ce respectable mortel échappé des fers de Franval, que le sort envoyait vers ce malheureux, dans le plus triste instant de sa vie, Clervil se jette à bas de son cheval, et vient tomber dans les bras de son ennemi.

– C'est vous, monsieur, dit Franval en pressant cet honnête homme sur son sein, c'est vous envers qui j'ai tant d'horreurs à me reprocher? (p. 271)

On note le rôle important joué par le ton et l'expression de la voix des personnages dans ces exemples, une voix marquée par des cris de douleur extrême, d'étonnement, d'outrage ou d'émotion. Très peu de textes sadiens ne mettent la parole à l'avant-plan d'une façon ou d'une autre. Dans toutes ses œuvres principales, Sade met un accent remarquable sur la

narration orale des histoires; et dans tous ses ouvrages en prose, on peut considérer que la voix auctoriale qui se manifeste de la façon la plus évidente, dans les fréquents discours et les notes en bas de page, joue le rôle d'un chœur, commentant la conduite et les discours des personnages, et tirant des conclusions philosophiques (Phillips, 2002 : 153-163).

Derson mène une analyse détaillée des différentes formes de dialogue qui apparaissent si fréquemment dans tous les ouvrages de fiction, les divisant en monologues, tirades et récits, et il divise le monologue entre ses formes internes et celles en apostrophe (2001a). Mais sa contribution la plus originale à l'analyse de la prose dramatique de Sade est son commentaire détaillé sur les apartés que l'on peut légitimement comparer aux didascalies du texte dramatique. Ainsi, l'une des fonctions les plus fréquentes des apartés a trait au discours ou aux sons : « Dans l'ensemble des œuvres, les didascalies servent aussi à souligner le ton de la voix ou les types d'émissions sonores que tel ou tel personnage produit en fonction des circonstances auxquelles il est confronté » (2001b : 373). Derson offre des exemples tirés des romans, mais les contes sont également riches de telles instructions portant sur le son et les voix. Comme on peut s'y attendre, dans ces fictions romanesques, les larmes abondent – par exemple, dans « Florville et Courval ou le fatalisme » : « Ô monsieur, s'écria ici la malheureuse Florville en se jetant dans le sein de son mari avec des larmes et des cris déchirants » (Sade, 1972 : 108); et dans « La comtesse de Sancerre ou la rivale de sa fille, anecdote de la cour de Bourgogne » : « Hélas! Madame, reprit ce jeune héros, en laissant échapper quelques larmes [...] Et passant avec rapidité de la douleur au désespoir : "Non, reprit-il furieux" » (Sade, 1972 : 155). Dans « Ernestine », une note en bas de page insiste sur la manière de prononcer les noms scandinaves, montrant l'attention particulière que porte l'auteur à la matérialité de la voix : « Il est essentiel de prévenir que toutes les lettres se prononcent dans les noms du Nord, que l'on ne dit point négligemment Herman, Sanders, Scholtz, mais qu'il faut dire comme s'il y avait Herman-*e*, Sanders-*ce*, Scholt-*ce*, etc. » (Sade, 1987 : 220)²

L'ampleur de la dramatisation de la prose chez Sade est suffisamment inhabituelle pour suggérer un motif personnel que les critiques se sont contentés, dans l'ensemble, d'expliquer par sa passion pour le théâtre, un truisme banal qui pose plus de questions qu'il n'offre de réponses. Nous nous intéressons d'abord aux motivations derrière le net privilège conféré au mode théâtral chez cet auteur, motivations qui résident peut-être dans l'inconscient de l'auteur, rendu visible par les textes eux-mêmes. En particulier, nous avons vu que son histoire d'amour avec le théâtre semble principalement liée à la voix, qui domine dans les formes dramatiques que favorise Sade dans sa fiction, des dialogues aux tirades jusqu'aux apartés (didascalies et notes en bas de page) et scènes de reconnaissance.

Le théâtre est un moyen d'expression vivant dans lequel les acteurs sont présents. « Le personnage de théâtre [dit Alain Robbe-Grillet] est en scène, c'est sa première qualité : il est là » (1963 : 95). Notant que la voix est un signe rassurant de présence et de plénitude, nous soutenons que toute l'écriture de Sade manifeste un privilège de présence et d'immédiateté fondamentale au drame. L'accent mis sur le discours est peut-être un essai inconscient de « purifier » un écrit déficient, pour apporter l'immédiateté et la présence des mots énoncés dans le genre écrit. Derson remarque cela indirectement dans son discours sur l'écriture didascalique de Sade :

Ce choix délibéré n'est pas une coquetterie d'auteur mais participe très profondément chez lui d'une volonté de métamorphoser la dimension abstraite de l'acte de lecture d'une œuvre romanesque en une dimension qui devient, pour le lecteur, plus concrète, *plus immédiatement accessible, plus immédiatement théâtrale* (2001b : 377; nous soulignons).

Jacques Derrida a, bien sûr, lié la valorisation de la parole par rapport à l'écriture à une métaphysique de la présence. Selon lui, les philosophies occidentales ont encouragé l'illusion d'un texte écrit toujours incomplet, ce texte n'étant qu'un « supplément » au discours. Il soutient que cette croyance en l'infériorité du texte écrit par rapport à la langue parlée, à laquelle il n'est qu'un simple substitut, est particulièrement forte dans la pensée du XVIII^e siècle en général, et dans les écrits de Jean-Jacques Rousseau en particulier. Rousseau veut que son lecteur arrive à la conclusion que sa compulsion à écrire est le substitut d'une expérience vécue véritable :

Rousseau condamne l'écriture comme destruction de la présence et comme maladie de la parole. Il la réhabilite dans la mesure où elle promet la réappropriation de ce dont la parole s'était laissée [*sic*] déposséder. Mais par quoi, sinon déjà par une écriture plus vieille qu'elle et déjà installée dans la place? (1967 : 204)

Dans cette lecture de Rousseau par Derrida, l'idiome parlé transmet les pensées qui sont plus immédiates et apparemment présentes dans les pensées de l'orateur, et donc la parole jouit d'une pureté et d'une plénitude qui manquent fondamentalement à l'écriture.

L'idéal qui sous-tend en profondeur cette philosophie de l'écriture, c'est donc l'image d'une communauté immédiatement présente à elle-même, sans différence, communauté de la parole dans laquelle tous les membres sont à portée d'allocution (p. 197).

[*L'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau] est un éloge de l'éloquence ou plutôt de l'élocution de la parole pleine, une condamnation des signes muets et impersonnels (p. 199).

Il se peut donc que la valorisation de la voix dans les fictions en prose de Sade suggère le rejet du personnage écrit du texte littéraire pour privilégier la recherche de l'immédiateté perdue et la présence de la parole, que des années d'emprisonnement lui avaient ôtées. Il

est sans doute significatif que les textes de Sade paraissent valoriser et la parole et les caractéristiques qui lui sont associées, que le texte de Rousseau vante similairement : présence, immédiateté, pureté et plénitude, toutes désignées par Derrida comme des idéaux impossibles.

Le langage de Sade semble généralement conçu pour maximiser la communication, pour atteindre la plus grande immédiateté possible sur le plan des idées et de l'action, canalisant l'énergie dans la chaîne syntagmatique de la prose dont la linéarité offre aussi la façon la plus efficace et la plus directe de communiquer sa pensée au lecteur. L'énergie de Sade pour atteindre l'immédiateté de la communication est peut-être aussi inconsciemment liée à un désir d'être compris par son public et ses lecteurs, non seulement sur le plan intellectuel, mais aussi sur un certain plan personnel³. Cette poursuite de la communication directe mène à négliger la dimension paradigmatique ou poétique. Il n'y a pas de métaphores brillantes dans l'écriture de Sade, seulement des images rebattues et des lieux communs banals. Dans un sens général austinien, on pourrait dire que l'usage sadien du langage est, en gros, performatif plutôt que constatif (voir Austin, 1962). Comme les vers raciniens dans lesquels le langage représente la violence du combat, du meurtre ou du suicide, la phrase sadienne joue les actions plutôt qu'elle ne les décrit, créant l'immédiateté et la présence de l'aspect spectaculaire. L'utilisation du temps présent dramatique se combine souvent avec une succession de verbes d'action pour mettre en valeur cet effet, comme dans ce passage tiré de « Fixelange ou les torts de l'ambition » :

– Arrêtez, madame, arrêtez, lui crie l'officier qui commande, en descendant de cheval et se précipitant à ses pieds pour la désarmer par cette action, arrêtez, vous dis-je, *reconnaissez votre malheureux amant, c'est lui qui tombe à vos genoux, c'est lui que le Ciel favorise assez pour l'avoir chargé de votre délivrance; abandonnez cette arme, et permettez à Goé d'aller se jeter dans votre sein.*

Mlle de Fixelange croit rêver; peu à peu elle reconnaît celui qui lui parle et tombe sans mouvement dans les bras qui lui sont ouverts. Ce spectacle arrache des larmes de tout ce qui l'aperçoit (Sade, 1972 : 41-42).

La nature spectaculaire de nombreuses scènes dans les fictions, illustrée par le fameux tableau sadien, transmet également l'illusion d'un présent arrêté qui concentre le regard du spectateur sur la présence physique des acteurs.

La pureté de la virginité est sans doute le motif le plus commun de la plénitude chez Sade. Avec le thème de l'inceste, ce motif est également dominant dans *La philosophie dans le boudoir*, dans *Les 120 journées de Sodome* et dans plusieurs des contes, notamment dans « Eugénie de Franval ». Lacombe associe l'obsession de la virginité propre à Sade avec le mythe d'une pureté originelle inaccessible et, commentant cela et son attachement à la

tragédie classique, il trouve bizarre, étant donné son attachement aux valeurs des Lumières, qu'un « antique pessimisme » gouverne la fiction et le théâtre de Sade :

Or le rationalisme des Lumières s'était débarrassé du dogme du péché originel, si bien que la psychologie du méchant au théâtre comme dans le roman, avait remplacé la mythologie du mal; il est donc étrange de voir Sade revenir à une vision plus ancienne et plus pessimiste de la nature humaine : le sentiment qu'il a de la malédiction de l'homme, le fait recourir au mythe, mythe obsédant de la pureté originelle devenue inaccessible, qu'incarne la hantise de la virginité dans toute son œuvre (1975 : 140-141).

Finalement, Éros peut-il être perçu comme une métaphysique de présence et de plénitude, depuis la tumescence phallique permanente des libertins jusqu'à la primauté du *hic et nunc* dans la force de vie qui est centrale à tout érotisme. Dans Sade, où Éros est inextricablement lié au désir de la mort, Thanatos est subsumé dans Éros (dans la nécrophilie, par exemple), tous les deux, littéralement et symboliquement, faisant fusionner les pulsions de mort et de vie. Tandis que toute absence est dévalorisée dans l'œuvre de Sade, Thanatos échappe à cette codification négative⁴. La strangulation érotique, le jeu de « couper la corde » joué par Roland dans *Justine*, par exemple, donne au libertin du plaisir en le suspendant entre la vie et la mort, abolissant toute limite fixe entre elles. De plus, la présence d'éléments dramatiques est au cœur de la conception sadienne d'Éros et de Thanatos. Pour Gilles Deleuze, le scénario masochiste est lui-même profondément théâtral, mis en scène au seul bénéfice du masochiste : « le phantasme dans le masochisme est le lieu *ou le théâtre* de ce processus » (1967 : 94; nous soulignons)⁵.

En appliquant la lecture de Rousseau faite par Derrida à Sade, nous sommes tenté de conclure que la valorisation de la voix et, plus généralement, d'une présence et d'une plénitude associées au théâtre, peut donc être l'expression de la recherche d'un absolu, dont l'athéisme de Sade refuse simultanément l'existence (voir Phillips, 2000 : 117-118). Nous rappelons que, selon Derrida, chaque concept est indubitablement infecté d'une trace de son contraire. Quelle que soit la nature précise de tels désirs inconscients, ils ne peuvent jamais être satisfaits. En déconstruisant la description de l'écriture par Rousseau comme supplément à la parole, Derrida montre comment le mot « supplément » est associé à deux choses opposées, à savoir la plénitude et le manque. Puisque le terme ne se situe confortablement par rapport à aucune de ses oppositions binaires, on ne peut par conséquent choisir aucun signifié fixe (Derrida, 1967 : 207-209). Autrement dit, la contamination du supplément (qui pour Rousseau ne possède pas la pureté de l'original) est déjà « pliée » à l'intérieur de cette supposée pureté. L'origine (la parole) n'est pas indépendante du supplément (l'écriture) :

Ce que nous avons tenté de démontrer en suivant le fil conducteur du « supplément dangereux », c'est que dans ce qu'on appelle la vie réelle de ces existences « en chair et en os », au-delà de ce qu'on croit pouvoir circonscrire comme l'œuvre de Rousseau, et derrière elle, il n'y a jamais eu que de l'écriture; il n'y a jamais eu que des suppléments, des significations substitutives qui n'ont pu surgir que dans une chaîne de renvois différentiels, le « réel » ne survenant, s'ajoutant qu'en prenant sens à partir d'une trace et d'un appel de supplément, etc. Et ainsi à l'infini car nous avons lu, *dans le texte*, que le présent absolu, la nature, ce que nomment les mots de « mère réelle », etc., se sont toujours déjà dérobés, n'ont jamais existé; que ce qui ouvre le sens et le langage, c'est cette écriture comme disparition de la présence naturelle (p. 228).

À l'analyse finale, les notions liées de voix, d'immédiateté et de présence sont « indécidables » selon Derrida, aucune n'étant entièrement parlée ni entièrement écrite de façon habituelle. Selon lui, un terme « indécidable » ne correspond tout à fait à aucun des deux pôles d'une opposition binaire. Derrida s'attarde assez longuement sur le terme « supplément », tel qu'utilisé par Rousseau, se demandant comment il peut porter le sens d'« indécidable » puisqu'il semble signifier à tour de rôle soit « plénitude », soit « déficience » (1967 : 203-234).

Le concept d'« indécidabilité » s'applique au texte sadien sur plusieurs plans. La didascalie, par exemple, peut noter un trait de discours ou une action sur la scène, mais les mots qu'elle contient font partie du texte écrit de la pièce. Assurément, le théâtre français du XVIII^e siècle est un art essentiellement écrit, donc la pureté du discours dramatique est elle aussi déjà contaminée par le recours à l'écrit. Même la représentativité du style de Sade est sujette à discussion. Derrida (1990) déconstruit l'affirmation d'Austin voulant que certaines formes de langage représentent des actions et qu'elles semblent posséder une sorte d'immédiateté. La valorisation de la plénitude chez Sade, que Derrida perçoit comme un élément fondamental de la voix rousseauiste, est de la même manière contaminée par la déficience. La perfection libertine de Juliette, par exemple, est gâchée par un défaut fatal, qui la force à fuir la colère de Saint-Fond; lorsque ce dernier propose un plan pour supprimer les deux tiers de la population de la France, l'hésitation momentanée de Juliette est la preuve d'une trace de vertu pliée à l'intérieur de son âme perverse (voir *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* dans Sade, 1998 : 672-673). La notion apparentée de pureté est tout aussi contaminée. D'un côté, les libertins de Sade (tout comme Rousseau) apprécient la virginité par-dessus tout autre état; pourtant, d'un autre côté, ces libertins insistent sur l'éducation sexuelle des jeunes filles afin d'assurer le plaisir maximal. La virginité de Justine est à plusieurs reprises compromise, puis réaffirmée afin de soutenir le mythe de son innocence, et dans « Eugénie de Franval », Franval a préparé soigneusement sa fille vierge afin de pouvoir la déflorer. La virginité est, comme si souvent dans d'autres fictions de Sade, le préalable à l'acte libertin du ravissement. Béatrice Didier note la nature théâtrale de la mise en scène de la célébration de la défloration de la fille :

Le tabou [de l'inceste] sera enfreint doublement, puisque non pas dans l'ombre, mais en pleine lumière, et *comme sur la scène d'un théâtre*. Franval a rigoureusement ordonné la fête au cours de laquelle sa fille se donnera à lui : Eugénie sera placée sur « un trône de roses » et parée « comme ces vierges qu'on consacrait jadis au temple de Vénus » (Sade, 1972 : XII; nous soulignons).

Ainsi ce scénario allie-t-il la plénitude de la virginité à la présence de la théâtralité. Franval a consacré la virginité d'Eugénie, en faisant de cette dernière un objet d'adoration quasi religieuse pour mieux jouir de sa destruction. La théâtralité de cet épisode donne la plénitude symbolique du rituel à l'acte incestueux qui suit. Comme Georges Bataille et d'autres l'ont montré, le tabou ne trouve sa signification que dans la possibilité de le transgresser, ce qui est permis à certains moments de rite; une fois le tabou brisé sous de telles conditions, il peut demeurer en place (1967 : 71-78).

Derrida attire notre attention sur une valorisation semblable de « l'innocence naturelle » chez Rousseau, et sur la préoccupation du danger dont la menace « ce dangereux supplément ». Derrida fait un commentaire sur un passage des *Confessions* dans lequel Rousseau fait une distinction entre « virginité » et « pucelage », disant qu'il était revenu d'Italie avec ce dernier, mais non le premier intact (voir Rousseau, 1959 : 108-109). Ce « dangereux supplément », auquel Rousseau fait allusion, est l'auto-érotisme ou la masturbation : « Voici l'irruption du dangereux supplément dans la nature, entre la nature et la nature, entre l'innocence naturelle comme *virginité* et l'innocence naturelle comme *pucelage* » (Derrida, 1967 : 215). Rousseau semble vouloir dire que, techniquement demeuré vierge, il a perdu son innocence sexuelle. Attendu que, comme Derrida l'a suggéré seulement quelques pages auparavant dans *De la grammatologie*, le supplément est ce qui ajoute, complète et remplace, Derrida montre comment l'innocence et la défloration sont des concepts instables dans le langage de Rousseau. Le dangereux supplément de masturbation est peut-être plus qu'un simple substitut, mais tout aussi une défloration à titre de rapport sexuel, puisque cela fait partie de l'expérience sexuelle, et qu'on pourrait même dire qu'il la complète : « Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence » (1967 : 208).

La perception libertine sadienne positive de l'innocence sexuelle est rendue de la même façon indécidable à cause des glissements de sens. La valorisation que fait le libertin de l'innocence sexuelle, ou de la plénitude qui lui est associée, est en même temps ébranlée par la valorisation de la connaissance sexuelle (comme dans le cas d'Eugénie dans *La philosophie dans le boudoir*). Ainsi les notions de présence et de plénitude sont aussi instables chez Sade que chez Rousseau. Même la scène théâtrale, comme le soutient Derrida, est toujours contaminée parce qu'elle est la représentation ou une copie de l'original :

Mais le théâtre lui-même est travaillé par le mal profond de la représentation. Il est cette corruption elle-même. Car la scène n'est pas menacée par autre chose que par elle-même. La représentation théâtrale, au sens de l'exposition, de la mise en scène, de ce qui est mis là devant (ce que traduit la *Darstellung* allemande) est contaminée par la re-présentation supplémentaire. Celle-ci est inscrite dans la structure de la représentation, dans l'espace de la scène (p. 430).

Ainsi le théâtre lui-même est contaminé par le manque de présence et par la préméditation qui sous-tend toute représentation, tandis que la prose est « améliorée » par des moments dramatiques... Ici encore, l'indécidable s'est glissé pour saper la fixité du genre. Cela nous aide à voir que, tout comme le bien et le mal sont « pliés l'un dans l'autre » dans l'univers moral/éthique sadien, le théâtre et la prose ne sont pas fondamentalement distincts. Sauf la qualité « écrite » des pièces et des éléments dramatiques des romans et des histoires, c'est la propre voix de Sade qu'on entend continuellement dans les deux. Cette voix n'est ni présente ni absente dans l'un ou l'autre (mais dans les deux à la fois). C'est une voix de plénitude (satisfaction sexuelle) et de manque (frustration sexuelle et castration), de représentation physique (théâtre, orgasme) et de paralysie/échec physique (prose, impotence, écriture comme substitut). La narration sadienne est toujours celle de l'*échec* : des victimes, mais aussi des libertins qui n'atteignent jamais la satisfaction totale de leurs désirs, jusqu'au moment où seul un crime impossible – la destruction de l'univers entier – fera l'affaire. Les éléments théâtraux dans les fictions de Sade suscitent une constante préoccupation quant à la malédiction du relatif inconciliable avec un désir profond d'absolu.

Jumelées à la perspective de Derrida que nous avons adoptée ici, les théories psychanalytiques de Jacques Lacan peuvent aussi nous aider à comprendre la valorisation, chez Sade, de la voix et de la présence dramatique dans une quête sans fin. En dépit du relativisme et de l'athéisme matérialiste de Sade, ses narrations semblent constamment attirer l'attention sur l'absence et le manque, soit la non-existence de Dieu, le phallus femelle manquant, ou l'indifférence de la nature (voir Phillips, 2000). Bien qu'en fait nous soyons tous piégés dans la chaîne métonymique des signifiants décrite par Lacan, qui ne mènent jamais qu'à d'autres signifiants, notre désir continue, se nourrissant de la croyance impossible en l'accessibilité de l'objet perdu, le transcendantal signifié, l'origine et l'ancre de toute signification. Dans cette optique lacanienne, la théâtralisation chez Sade est une stratégie de déplacement et un objet de substitution pour son signifié transcendantal, ou ce que Lacan appelle « l'objet petit a », dont on désire toujours l'objet qui est cependant hors d'atteinte à jamais, c'est-à-dire le moment imaginé de plénitude expérimenté en union avec la mère avant que la séparation au stade œdipien ou à celui « du miroir » ait eu lieu, et que le sujet humain ait été poussé dans une condition perpétuelle de « manque » (Lacan, 1966).

Tandis que le roman du XVIII^e siècle luttait pour être autant reconnu que les genres dominants de la poésie et du théâtre, il ne pouvait quelquefois résister à les imiter. Dans un développement parallèle, le drame de l'époque préférait l'usage de la prose au vers parce que c'était plus « naturel » et que cela aidait à diminuer le fossé entre théâtre et fiction. Dans le cas de Sade, nous avons vu que toute distinction formelle entre les deux genres est elle-même instable dans le sens derridien. Même lorsqu'il écrit de la prose, Sade écrit souvent du théâtre dans sa tête – une représentation imaginaire qui, pour « monsieur 6 », ce prisonnier à long terme, privé de relations sexuelles normales, était fortement érotisée. D'un autre côté, ses propres pièces qu'il appréciait par-dessus tout ne sont presque jamais jouées; elles n'ont survécu que comme actes de lecture. Des deux points de vue, celui de Derrida et celui de l'histoire littéraire, il n'y a toutefois rien d'exceptionnel à cela. Le théâtre français du XVIII^e siècle est rarement joué aujourd'hui à part dans les écoles et les universités, tandis que Derrida a montré que *tous* les usages du langage, écrit et parlé, suspendent le sens, que la parole elle-même est *lue* par le public, et que l'immédiateté et la présence sont des illusions. La parole, pour Derrida, est ainsi toujours infectée par l'écriture, ce que Rousseau trouve aussi dangereux que tout « supplément » à l'original, mais qu'il est obligé d'accepter à titre de seul moyen de préserver ses pensées. C'est dans la représentation mentale ou physique qui accompagne l'acte de lire et d'écrire que les écrivains et les lecteurs peuvent le plus s'approcher de l'innocence originelle à recréer à laquelle aspirait Rousseau.

Dans l'isolement de sa cellule à la Bastille, Sade écrit pour des raisons complexes, dont certaines qu'il partage peut-être avec Rousseau. Tous deux cherchent à recréer par l'*écriture* ce sentiment de permanence qui leur a échappé dans le mot parlé. Les mots morts sur la page ne peuvent pas plus ressusciter une pensée ou une émotion originale que ne le peut la parole, mais l'écriture (comme la lecture) peut au moins représenter symboliquement cette résurrection :

Dans les *Confessions*, au moment où Jean-Jacques tente d'expliquer comment il est devenu écrivain, il décrit le passage à l'écriture comme la restauration, par une certaine absence et par un type d'effacement calculé, de la présence déçue de soi dans la parole. Écrire alors est le seul moyen de garder ou de reprendre la parole puisque celle-ci se refuse en se donnant. [...] L'acte d'écrire serait essentiellement – et ici de manière exemplaire – le plus grand sacrifice visant à la plus grande réappropriation symbolique de la présence. [...] La mort par l'écriture inaugure aussi la vie (Derrida, 1967 : 204-205).

Traduction d'Odile Jaffré-Cook et de Thomas Wynn.

Notes

1. La première édition de *Justice ou les malheurs de la vertu* était constituée de deux tomes en 1791. Au cours des rééditions, le texte a été regroupé en un seul volume. *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* paraissait en 1797, précédée de *Juliette ou la suite de Justine* (1796). Il y a également eu *l'Histoire de Justine ou les malheurs de la vertu* (1797). (Note de l'éditeur)
2. Pierre Frantz note aussi cette attention prêtée à la voix dans « Ernestine » et dans le théâtre de Sade en général (1983 : 198).
3. Derrida déconstruit l'idée indiquant qu'il y a une certaine perte de l'immédiateté, insistant sur un degré d'incompréhension, de non-communication (de *différance*) inhérent à toute forme de communication humaine. Jean-Paul Sartre abandonna le roman après la guerre en faveur du théâtre, parce que ce moyen d'expression lui offrait la façon la plus efficace de communiquer ses idées à un plus large public. Du moins, c'est ce qu'il pensait; mais, vers la moitié du XX^e siècle, on lisait plus de romans qu'on ne voyait de pièces. Comme Sade, peut-être, et Rousseau avant lui, Sartre s'illusionnait en pensant que la voix dramatique est un moyen de communiquer plus immédiat, plus authentique et plus efficace que l'écriture.
4. Ailleurs j'ai soutenu que Dieu, la nature et les organes génitaux féminins sont des objets de mépris dans le texte sadien parce que ce sont des figures d'une absence que le libertin trouve intolérable : voir Phillips, 2000.
5. On pourrait se demander si l'auteur, Sade, est le masochiste pour qui le scénario sadique est mis en scène.

Bibliographie

- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to Do Things With Words*, Oxford, Oxford University Press.
- BATAILLE, Georges (1967), *L'érotisme*, Paris, Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1967), *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1990), « Vers une éthique de la discussion », dans Elisabeth Weber (dir.), *Limited Inc.*, Paris, Galilée, p. 199-285.
- DERSON, Didier (2001a), « La théâtralité du discours romanesque sadien », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 212, p. 353-368.
- DERSON, Didier (2001b), « Narration et didascalies dans l'œuvre romanesque du marquis de Sade », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 212, p. 369-377.
- FRANTZ, Pierre (1983), « Sade : texte, théâtralité », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade : écrire la crise*, Paris, Belfond, p. 193-217.

- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.
- LACOMBE, Anne (1975), « Du théâtre au roman : Sade », *SVEC*, n° 129, p. 115-143.
- LELY, Gilbert (1982), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères.
- PHILLIPS, John (2000), « Sade and Self-Censorship », dans John Phillips (dir.), *Paragraph*, vol. 23, n° 1 (mars), p. 107-118.
- PHILLIPS, John (2002), « Sade's Footnotes », *French Studies*, n° 56, p. 153-163.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », dans Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, p. 95-107.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959), *Œuvres complètes*, t. I : *Les confessions et autres textes autobiographiques*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1972), *Les crimes de l'amour*, éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de poche.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1987), *Les crimes de l'amour*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, t. III.