



**« LE GRAND ART EST DE SE CONTREFAIRE » :  
LES COMEDIES DE L'AVEU DANS LE THEATRE DU MARQUIS DE SADE**

**David YVON**

PhD candidate, Université Bordeaux Montaigne  
david.f.yvon@gmail.com

**Abstract:** “The Grand Art Is to Disguise”: Confession’s Plays in Sade’s Theatre

*Far from a specific rhetoric of unveiling which would lie in his clandestine work, Sade’s theatre, on the contrary, multiplies concealment strategies. Place of deception and hoax, full of secrets, this baroque theatre cannot help but to stage itself, exposing its own codes. Playing comedy is not only a way to avoid censorship but to enunciate: the theatre of Sade has to take on the speech of truth, making the confession a true entertainment. These phenomena of « theatre in theatre » have served as a guideline to this communication, which claims to investigate the way theatre is summoned on stage to compensate the failures of speech and the flaws of language.*

**Key words:** Sade, theatre, Enlightenment, secrecy, clandestinity.

Parler de secret dans l’œuvre du marquis de Sade peut sembler contrintuitif, sinon provocateur. Le roman sadien, après tout, ne cesse-t-il pas de se mettre en scène comme un outil d’élucidation ? Ne s’agit-il pas toujours, dans le ressassement obsessionnel du discours libertin, de tout montrer, de tout dire ? On se souvient à cet égard du fameux mot d’ordre de Juliette :

« Pourquoi donc craindre de le publier, dit Juliette, quand la vérité même arrache les secrets de la nature, à quelque point qu’en frémissent les hommes ? La philosophie doit tout dire. » (Sade, 1998, 1261)

« Tout dire » sous couvert d’anonymat, dans une œuvre publiée clandestinement, est une chose : les textes qui ont assuré la célébrité littéraire de Sade appartiennent pour l’essentiel à ce pan « souterrain ». Mais ç’en est une bien différente que de s’exprimer en son nom. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l’on n’hésite pas à emprisonner les auteurs dont les œuvres dérangent : Voltaire, Diderot et bien sûr Sade en ont tous fait l’expérience. Cette surveillance qui pèse sur les auteurs, pèse d’autant plus lourdement sur les dramaturges, dont les œuvres, destinées à être mises en scène et jouées devant un public, sont jugées particulièrement dangereuses. Pour avoir sa place sur les scènes parisiennes – car telle est, dans ce siècle féru de théâtre, la grande ambition de Sade – il lui faut par conséquent user de certains voiles. Il ne s’agit plus, comme c’est le cas dans ses romans ano-



nymes, de « tout dire », mais bien plutôt de dire « finement »<sup>1</sup> ; dans ce théâtre de convention, le crime n'est pas absent : il est « gazé ».

L'incursion du voile (ou de la gaze) paraît, de prime abord, assez peu naturelle à Sade qui revendique à l'envi, dans les préfaces de ses œuvres, le droit de peindre le crime « à nu ». « Ce n'est pas le joli côté du vice qu'il faut offrir pour corriger, peut-on lire dans la préface du *Prévaricateur*, c'est son horreur » (Sade, 1991, 128). L'accusation d'immoralité, qui revient fréquemment vis-à-vis de son théâtre, et les refus répétés qu'il essuie auprès des directeurs de troupe, poussent néanmoins Sade à estomper, à atténuer les traits les plus saillants. Pour rendre le crime présentable sur scène, Sade doit se résoudre à user de dissimulation : il lui faut peindre le scélérat, selon son expression, « couleur de rose » (Sade, 1991, 35).

L'exemple d'*Ernestine, nouvelle suédoise*, porté sur la scène en 1791 sous le nom d'*Oxtiern ou les malheurs du libertinage*, nous permet d'observer de près ce geste d'euphémisation. Oxtiern, l'affreux libertin qui parvient à force de mensonges et de machinations, à enlever puis à outrager l'innocente Ernestine, est infiniment plus noir dans la nouvelle qu'il ne l'est dans la pièce de théâtre. Dans la nouvelle, il fait exécuter son rival sous les yeux d'Ernestine et manipule le père de cette dernière pour qu'il assassine sa propre fille ; dans la pièce de théâtre, en revanche, Oxtiern est le seul à mourir. La morale ambiguë développée dans *Ernestine*, montrant le Mal partout vainqueur, est inversée dans *Oxtiern* qui, de manière très conventionnelle, récompense les vertueux et punit de morts les vicieux. *Ernestine* et *Oxtiern* font tous les deux partie de l'œuvre officielle de Sade mais l'ampleur du remaniement suscité par la mise en scène de la nouvelle nous donne une idée des contraintes morales qui pèsent sur la représentation au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Outre cette exigence de représentabilité qui amène Sade à multiplier les « voiles » sur scène, il faut rappeler que le secret est aussi, et peut-être avant tout, un motif traditionnel au théâtre. Le spectateur vient pour être « trompé », pour qu'on lui joue la comédie. Sade a été très influencé dans ses jeunes années par les représentations spectaculaires du collège des Jésuites, où il a fait ses études, et en a conservé, semble-t-il, un goût prononcé pour la mystification, la théâtralité et les pièces à machines. A l'opposé du théâtre naturalisant d'un Destouches, d'un Diderot ou encore d'un La Chaussée, Sade choisit de mettre en scène un univers artificiel, où l'illusion se substitue à l'effet de réel, où la vérité ne cesse de se dérober aux yeux du spectateur.

Dans le théâtre sadien, le monde se divise ainsi en deux catégories : ceux qui trompent et ceux qui sont trompés, on est dans la confiance ou on ne l'est pas. La prolifération des mensonges et des stratagèmes est l'occasion de célébrer les performances de comédiens ou de metteurs en scène des personnages dont la duplicité s'exprime à travers une référence constante au monde du théâtre. « Le grand art dans le monde est de se contrefaire » (Sade, 1991, 137), clame Saint-Alban dans *Le Prévaricateur* ; « Il faut convenir

---

<sup>1</sup> Cette didascalie, récurrente dans le théâtre sadien, semble particulièrement évocatrice de la manière dont Sade « atténue » les caractères des personnages qu'il place sur scène.



que la société est une plaisante scène ! » (Sade, 1991, 37), reprend Ariste, dans *Le Philosophe soi disant*. Le théâtre n'est pas seulement dispensateur d'illusions, il est métaphore du secret. Aux côtés de ces faux comédiens, mystificateurs habiles, comme le sont la plupart des libertins sadiens, ou manipulateurs de pacotille comme le philosophe soi disant, on ne s'étonnera donc pas d'en trouver de véritables qui jouent la comédie sur scène. Que l'on pense au passage en revue de la troupe de Belval, personnage-metteur en scène de l'*Union des arts*, ou encore à l'irruption des comédiens, dans *La Fête de l'amitié*, qui est l'occasion d'une apologie du métier d'acteur :

« Nous sommes donc, puisqu'il faut vous le dire,  
Des comédiens ambulants  
Qui courons chaque jour les champs  
Pour amuser et pour instruire  
Et la ville et les bonnes gens. »  
(Sade, 1991, 265)

Si le théâtre est partout chez Sade, c'est que le théâtre est à l'image de la société : plein de mensonges et de secrets, tout le monde y jouant la comédie. Sade renoue clairement ici avec la tradition du *theatrum mundi* : le monde n'est qu'un vaste théâtre dont les hommes sont les acteurs et Dieu le metteur en scène. Ce motif, hérité du siècle précédent, en vient à illuminer l'ensemble de l'œuvre du marquis, laissant entrevoir comme des passerelles entre les écrits clandestins et les écrits officiels, entre les théâtres de la cruauté libertine et les trompe-l'œil de la représentation baroque. On le retrouve dans les *Historiettes*, où il est amplement développé : « Vous le voyez, mon ami, ce monde-ci n'est qu'une farce, tantôt acteur, tantôt public, ou nous jugeons la scène, ou nous y paraissions » (Sade, 1957, 175) ; il s'immisce encore dans la correspondance de Sade, lorsque le prisonnier évoque légèrement les « lazzi » du directeur de Vincennes, ou plus gravement, la longueur de son enfermement : « les entractes de ma vie ont été trop longs » (Sade, 1957, 175).

De toute évidence, le théâtre n'est pas seulement un divertissement pour Sade, ou un projet de carrière, c'est une grille de lecture du monde. Et il n'est sans doute pas innocent qu'à l'heure où les lumières de la raison s'efforcent d'ordonner le monde, de le plier, de le dompter, Sade ait justement recours aux illusions et aux artifices du théâtre baroque pour mettre en scène un monde qui échappe à la compréhension, un monde où la lumière n'a plus pour fonction de dissiper l'ombre, mais de la désigner. Tout se passe en effet comme si, pour reprendre l'expression d'Annie Le Brun, le « trop de réalité » du théâtre devait rendre compte du « peu de réalité » de ce monde (Le Brun, 1986, 139).

Nous venons de le voir, le théâtre lorsqu'il est transporté sur la scène, est souvent synonyme d'illusion et de faux semblant. Néanmoins, il existe des confessions qui ne peuvent se faire qu'en jouant la comédie, qu'en empruntant, fût-ce l'espace d'un instant, le masque du comédien. Le théâtre est alors convoqué sur scène pour suppléer aux failles du discours, aux trouées du langage. C'est par une série de spectacles que Belval, le protagoniste



niste de l'*Union des arts*, dévoile son désir d'épouser Emilie, et c'est encore par un spectacle que Madame Dolcour révèle à son mari qu'elle lui est infidèle, dans le *Boudoir*. La théâtralité sadienne est aussi bien le signe de l'illusion (ce qui est dit ou montré relève explicitement de la fiction) que la condition de possibilité du discours de vérité ; logique paradoxale que Sade exprime dans le *Capricieux* au moyen d'une antithèse : « Nous devons éclairer, et pour cela tout feindre » (Sade, 1991, 350). Les deux pièces que nous venons de citer, l'*Union des arts* et le *Boudoir*, ont recours au procédé baroque du théâtre dans le théâtre pour contourner les interdits moraux qui pèsent sur les protagonistes et ainsi libérer une parole astreinte au silence. Dans les deux cas, la pièce intérieure occupe simultanément une fonction instrumentale (elle contribue à faire progresser l'intrigue dans la pièce-cadre) et une fonction de mise en abyme (il y a correspondance thématique entre la pièce enchâssante et la pièce enchâssée) : c'est en projetant devant les personnages de la pièce-cadre leur propre image, en les amenant à être spectateurs de leur propre histoire, que la pièce-intérieure s'emploie à résoudre l'intrigue de la pièce-cadre.

Le théâtre agit ici, pour reprendre l'expression de George Forestier, comme un « miroir oblique » (Forestier, 1994, 16) : il ne se contente pas de réfléchir ce qui se passe sur la scène, il oriente le regard du personnage-spectateur, lui révélant ce qu'il ne pouvait voir par lui-même. M. Desclapon, le mauvais père de l'*Union des arts*, est invité à se reconnaître dans les multiples figures paternelles que met en scène Belval à son attention, et à prendre ainsi conscience de l'erreur qu'il commet en voulant marier sa fille à un homme trop âgé pour elle. Le théâtre joue dès lors un rôle explicitement didactique, ce que Belval ne manque de faire remarquer : « Eh bien ! Marton, es-tu contente, et la leçon te paraît-elle bonne ? / Elle n'est pas trop forte, Monsieur, oh ! par ma foi s'il ne s'y reconnaît pas, je ne sais plus comment il faudra s'y prendre » (Sade, 1991, 173). Notons par ailleurs que la leçon ne s'adresse pas seulement au personnage, mais également au spectateur, que le théâtre aura pour fonction de convaincre ou d'éduquer : condamnation de la jalousie des maris, dans le *Boudoir*, et du pouvoir des pères sur leurs enfants, dans l'*Union des arts*.

Le message peut également être plus personnel, comme c'est le cas dans la *Fête de l'amitié*. Les personnages-comédiens de la pièce-cadre témoignent de leur gratitude envers Meilcour (anagramme de Coulmier, le directeur de l'asile de Charenton où est enfermé Sade) en lui jouant un petit *Hommage à la reconnaissance*. Il se trouve que cet *Hommage* met notamment en scène un fou, guéri par le théâtre et libéré par son geôlier : allusion claire à la situation du prisonnier de Charenton. La célébration du directeur permet ici de faire entendre, de manière détournée, la voix du prisonnier dont les revendications sont en quelques sortes « autorisées » par le contexte festif et hyperthéâtralisés du spectacle dans lequel elles s'inscrivent.

Si jusqu'alors, le théâtre invitait à une progression graduée menant du secret vers la confession, de l'intrigue au dénouement, force est de constater qu'à travers le procédé du théâtre dans le théâtre, le secret est « devenu » confession. Ou pour le dire autrement : secret et confession n'entrent plus dans un rapport de succession mais de coprésence.



Encore faut-il que la leçon délivrée par la comédie soit reconnue comme telle et acceptée par celui à qui elle s'adresse. Ce n'est pas le cas de Monsieur de Vieuxblanc, le rival en amour de Belval, dans l'*Union des arts* : « Bon, bon, morale de comédie que tout cela, quand on arrange les évènements, il est tout simple qu'ils aillent comme on les veut » (Sade, 1991, 130). En renvoyant la représentation à sa nature fictionnelle, à son artifice, il lui refuse *de facto* toute prétention à dire le vrai. Le procédé du théâtre dans le théâtre permet certes à Sade de ménager, en plein cœur de l'espace scénique, un espace de non-droit où la parole, revêtue des oripeaux de la comédie, circule à peu près librement : il s'en faut de beaucoup cependant que cette parole débouche toujours sur une authentique révélation.

La comédie que Mme Dolcour joue à son mari, dans le *Boudoir*, est intéressante à étudier de ce point de vue, dans la mesure où elle participe à la fois du dévoilement et de la mystification. M. Dolcour nourrit des doutes quant à la fidélité de sa femme : pour en avoir le cœur net, il décide de se cacher dans son boudoir et de l'observer à son insu tandis qu'elle reçoit le galant Sérigny. Prévenue du subterfuge, Mme Dolcour profite de la présence de ce spectateur indélicat pour lui jouer une petite saynète destinée à dissiper une bonne fois pour toutes ses soupçons : elle reçoit son amant sous les yeux de son mari, et en jouant subtilement d'un double langage, parvient à le convaincre que cette entrevue amoureuse est en fait une pieuse discussion entre la pénitente et son confesseur. La confession de l'adultère, orchestrée artistement par Mme Dolcour, ne conduit pas à une épiphanie, bien au contraire : le mari crédule quitte sa cachette plus instruit, et cependant plus abusé que jamais.

Ce double langage est structurellement lié au procédé du théâtre dans le théâtre : l'enchâssement d'une pièce dans une autre provoque un changement de niveau énonciatif, une sorte de « dédoublement » du discours : ce qui est dit dans la pièce-cadre est redit, mais différemment, dans la pièce intérieure. Lorsque cet écart entre pièce-cadre et pièce intérieure n'altère pas le contenu du discours, il y a redondance, la pièce-intérieure joue un rôle strictement décoratif ; c'est le cas de la *Fête de l'amitié* et de sa pièce insérée, l'*Hommage à la reconnaissance* : non seulement les deux spectacles remplissent la même fonction, ce sont des apologies, mais encore ils célèbrent le même personnage, Meilcour, qui se déplace librement de la pièce-cadre à la pièce intérieure. Lorsque cet écart s'accroît, le décalage énonciatif devient vecteur d'ironie et confine au persiflage. Multipliant les niveaux de sens et d'interprétation, le discours devient essentiellement polysémique. Notons que ce ressort dramatique est assez proche, dans son fonctionnement, du style « symboli-comique » tel que le définit M. de l'Hypocrène dans *Le Prévaricateur* (Sade, 1991, 160) :

« *Philoquet* :

Ah ! le mot est nouveau !

Qu'entendez-vous, Monsieur, par symboli-comique ?



*Monsieur de l'Hypocrène :*

C'est comme qui dirait un cadre allégorique

Présenté sur la scène en un ton clair obscur

Offrant aux yeux deux sens, l'un vrai, l'autre moins sûr. »

Si le théâtre autorise certaines confessions, la vérité du théâtre reste essentiellement une vérité cryptique : l'enchâssement d'une pièce dans une autre superpose deux discours, deux points de vue différents sur une même intrigue, faisant de l'enchâssement l'équivalent structurel du « double jeu » du comédien. Le réfléchissement (le dédoublement) est peut-être moins, dans le théâtre sadien, un outil de révélation que de démultiplication. Le miroir oblique du théâtre devient miroir brisé, miroir qui multiplie les images et les niveaux de sens, réfracte les vérités à l'infini. Au sens propre, la pièce intérieure n'induit nécessairement ni un « éclaircissement », ni une « mystification », mais une prolifération des significations, une « vaporisation » du sens. Il revient dès lors au lecteur de choisir quel discours ou quelle morale retenir : il doit trier, distinguer ce qu'il estime être le sens « vrai » des sens « moins sûrs » ; processus qui n'est pas sans rappeler l'étymologie du mot « secret », *se-cernere* : filtrer, séparer, passer au tamis.

Poussée à l'extrême, cette pluralisation du discours dramatique conduit à une forme de désémantisation ; désémantisation qui se produit chaque fois que le théâtre renonce à évoquer le monde extérieur pour devenir lui-même objet de la représentation : le théâtre dans le théâtre, c'est un théâtre qui parle du théâtre, qui met en scène ses propres codes. Dans cette configuration, la révélation que constitue la pièce intérieure pour les personnages de la pièce-cadre devient finalement assez secondaire, la pièce enchâssée tend avant tout à pointer du doigt le caractère artificiel et théâtral de la représentation. Montrer les personnages en train d'assister à une pièce rappelle au spectateur qu'il est lui aussi confronté à un spectacle : c'est ce que Georges Forestier appelle la fonction de « dénégation » (Forestier, 1996, 138). La théâtralité autorise la confession, mais celle-ci, sitôt énoncée sur scène, se laisse aussitôt ramener à son statut de fiction théâtrale. « Le paradoxe du théâtre, conclue George Forestier, c'est qu'il signale le vrai tout en le trahissant » (Forestier, 1996, 227).

L'exemple le plus parlant, chez Sade, est sans doute une fois encore celui de l'*Union des arts*. Pour convaincre M. Desclapon de lui céder sa fille, Belval lui présente six spectacles, chacun dans un genre différent ; or tous ces spectacles racontent strictement la même histoire, qui est aussi celle de la pièce-cadre : il y est question du rôle du père dans le mariage de sa fille. Si ce procédé, comme nous l'avons vu, peut avoir une valeur didactique, il tend également à mettre l'accent sur la théâtralité du spectacle davantage que sur son intrigue. C'est ce que signale notamment Annie Le Brun : « Le véritable intérêt dramatique ne réside plus dans la résolution des intrigues, mais dans la mise en perspective de cette intrigue présentée de différents points de vue [...]. La multiplicité des points de vue entraîne à une multiplication des plans sur lesquels va se dérouler l'action, comme si le théâtre n'avait plus pour fonction que de décomposer la réalité en



une irréalité fragmentaire qui se réorganise au gré de l'illusion théâtrale » (Le Brun, 1986, 143). Si, dans l'*Union des arts*, l'enchâssement des spectacles est effectivement mis au service d'un dévoilement, ce dévoilement est bientôt subsumé par un impératif supérieur : la célébration du théâtre et la mise en scène de la virtuosité du dramaturge.

La confession sadienne, nous nous sommes efforcé de le faire sentir, ne relève pleinement ni de l'élucidation ni de la mystification, mais bien plutôt du jeu, du jeu comique : c'est toujours sur scène que s'opère le geste de dévoilement, et nous avons pu constater que Sade n'hésitait pas à multiplier les scènes sur scène, à les imbriquer au moyen du procédé du théâtre dans le théâtre. Dans l'œuvre dramatique comme d'ailleurs dans l'œuvre romanesque, c'est au théâtre, avec ses masques et ses illusions, qu'il revient de dire « la vérité ». Et si la résolution de l'intrigue revêt souvent, sur scène, la forme d'un parcours allant de la reconnaissance du secret à sa révélation, il semblerait que la théâtralité même de cette révélation chez Sade, que l'obstination avec laquelle elle se signale comme fiction, doivent nous ramener incessamment à une autre forme de secret, qui n'est plus secret « au » théâtre, mais secret « du » théâtre.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus :

SADE, 1957. *Historiettes, contes et fabliaux*, Paris : Pauvert.

SADE, 1991, *Œuvres complètes du marquis de Sade, tome 13 à 15 (Théâtre)*, Paris : Pauvert.

SADE, 1998. *Histoire de Juliette, Œuvres, tome 3*, Paris : Gallimard.

### Œuvres critiques :

DANGEVILLE, SYLVIE, 1999. *Le Théâtre change et représente : lecture critique de l'œuvre dramatique du marquis de Sade*, Paris : Champion.

FORESTIER, GEORGE, 1996. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève : Droz.

KOZUL, MLADEN, 2005. *Le corps dans le monde : récits et espaces sadiens*, Paris : Peeters.

LE BRUN, ANNIE, 1986. *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris : Pauvert.

LE BRUN, ANNIE, 1989. *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris : Paris art center.

WYNN, THOMAS, 2007. *Sade's theatre : pleasure, vision, masochism*, Oxford: Voltaire Foundation.