

**David Yvon**  
Doctorant en littérature française  
Équipe TELEM  
Université Bordeaux Montaigne

*L'optique et le volcan.*  
*Les échelles de la représentation chez Sade*

*Une œuvre « à deux dimensions »*

Parler de « démesure » chez Sade revient à convoquer une certaine tradition critique qui doit beaucoup notamment à la lecture surréaliste : Breton et Desnos, pour ne citer qu'eux, témoignent d'une même fascination pour ce qu'il y a d'incommensurable, de proprement excessif dans l'écriture sadienne. On peut également avoir en mémoire la phrase célèbre de Blanchot dans *Sade et Restif de la Bretonne* : « De toute évidence, l'esprit de crime est lié chez Sade à un rêve *démesuré* de négation que les faibles possibilités pratiques ne cessent de dégrader et de déshonorer.<sup>1</sup> »

Cette « démesure » répond ainsi à une approche conventionnelle du texte sadien, clairement balisée, jalonnée par des textes fameux. Encore faut-il rappeler, pour nuancer cette évidence, que le mot n'apparaît que fort rarement sous la plume du marquis, pourtant prolix lorsqu'il s'agit de rendre compte des nombreux « débordements » auxquels se livrent ses protagonistes. À notre connaissance, il n'est mentionné que dans une acception très particulière : commenter la taille « démesurée » du membre viril de tel ou tel personnage. Plus volontiers, Sade parle de « bornes », des bornes qui ne sont évoquées que pour être dépassées : la métaphore spatiale, charriant derrière elle tout un imaginaire carcéral, l'emportant ici sur la question de la mesure. Ces bornes sont la limite contre laquelle bute le désir insatiable du libertin, dont l'existence se résume idéalement à une suite de repas fastueux, d'orgies incroyables et d'actes criminels qui menacent de faire trembler les fondements mêmes de la création : « L'univers entier, confie Minski, ne me paraissait pas encore assez vaste pour l'étendue de mes désirs ; il me présentait des bornes : je n'en voulais pas.<sup>2</sup> »

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *Sade et Restif de la Bretonne*, Paris, Complexe, 1988, p. 41. Je souligne.

<sup>2</sup> Sade, *Histoire de Juliette, Œuvres*, dir. M. Delon, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 701.

« Dépasser les bornes », c'est également s'affranchir des normes qui régissent la représentation, refuser absolument de se laisser contenir par des règles, par des limitations ; la borne est plus qu'une métaphore obsessionnelle du discours libertin, elle relève d'un parti pris esthétique, comme ne manque pas de le rappeler l'auteur de l'*Idée sur les romans* : « Une fois ton esquisse jetée, travaille ardemment à l'étendre, mais sans te resserrer dans les bornes qu'elle paraît d'abord te prescrire, tu deviendrais maigre et froid avec cette méthode ; ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles ; dépasse tes plans, varie-les, augmente-les ; ce n'est qu'en travaillant que les idées viennent.<sup>1</sup> »

Cette volonté d'échapper aux règles de la représentation, conçues comme autant de bornes qui viendraient entraver la créativité de l'auteur, semble du reste se confondre, chez Sade, avec l'impossibilité de borner le récit, de lui assigner une fin. Force est de constater que la quasi-totalité des textes clandestins reste inachevée : la fin sadienne est suspensive, rarement conclusive. Tantôt elle se présente sous la forme d'une interruption brusque de l'intrigue (c'est le cas des *120 journées*, dans lesquelles des notes de plus en plus laconiques finissent par se substituer totalement au récit<sup>2</sup>), tantôt elle revêt la forme d'un prolongement hors-texte, d'un point de suspension, c'est le cas de l'*Histoire Juliette* : « On partit dès le lendemain ; les plus grands succès couronnèrent dix ans nos héros. Au bout de ce temps, la mort de Mme de Lorsange la fit disparaître de la scène du monde, comme s'évanouit ordinairement tout ce qui brille sur la terre ; et cette femme, unique en son genre, morte sans avoir écrit les derniers événements de sa vie, enlève absolument à tout écrivain la possibilité de la montrer au public.<sup>3</sup> » L'exemple des trois *Justine* est lui aussi intéressant à commenter à cet égard : les réécritures successives du texte matriciel, débouchant sur des récits de plus en plus longs, sont autant de remises en cause de la clôture du récit, trahissant la dimension infiniment récursive de l'intrigue sadienne, dont on multiplie à l'envi les épisodes sans souci de cohérence : des *Infortunes* aux *Malheurs de la vertu*, de *La Nouvelle Justine* à l'*Histoire de Juliette*, sa sœur.

Si le récit s'étend démesurément, chez Sade, sans doute est-ce parce qu'il ne parvient jamais à épuiser totalement la matière de son discours, elle aussi démesurée : il s'agit rien moins que de rendre compte du désordre de la création, de la bizarrerie de l'âme humaine, de

<sup>1</sup> Sade, « Idée sur les romans », in *Les Crimes de l'amour*, Cadeilhan, Zulma, 1995, p. 30.

<sup>2</sup> Le manuscrit des *120 journées* a été perdu par Sade puis retrouvé au XX<sup>e</sup> siècle : avait-il l'intention de poursuivre la rédaction ? La critique penche pour l'hypothèse d'une œuvre achevée en l'état.

<sup>3</sup> Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, pp. 1261-1262.

l'infinie diversité des goûts et des passions. Ici, les œuvres cryptiques semblent rejoindre les textes assumés de Sade dans une même volonté de signaler les excès de la nature ; écoutons sur ce chapitre la tirade de Saint-Fard, dans *Le Capricieux* : « Contemplez la nature, / Offre-t-elle à vos yeux sous une règle sûre / Le fatigant tableau de l'uniformité ? / Tout en elle est changeant, tout est variété. [...] / Soyons donc, sans effrois, zéphyr à notre tour, / Adorons les plaisirs et méprisons l'amour.<sup>1</sup> »

Seule une poétique de la démesure serait dès lors susceptible de rendre compte d'une réalité démesurée, une réalité qu'il ne s'agit pas seulement de convoquer, mais de fixer sur le papier le plus exactement possible. Aucun détail ne doit être omis – dans cette rhétorique du singulier, c'est lui surtout qui intéresse –, le discours libertin vise à rien moins qu'à l'exhaustivité : « Si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, peut-on lire dans l'introduction des *120 journées*, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient ?<sup>2</sup> » Le volcan, métaphore récurrente du texte sadien pour rendre compte de la démesure de la nature ou de l'excès du héros libertin, s'impose donc naturellement dans l'*Idée sur les romans* comme symbole de l'esthétique romanesque : « La nature, écrit Sade, plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudraient lui prescrire ; uniforme dans ses plans, irréguliers dans ses effets, son sein, toujours agité, ressemble au foyer d'un volcan, d'où s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent.<sup>3</sup> »

Mais si le récit sadien peut être qualifié de « démesuré », pour revenir sur l'assertion de Blanchot qui a servi de point de départ à notre réflexion, il est loin d'être déstructuré pour autant ; le souci continu de Sade d'échapper aux bornes de la représentation n'est en effet pas incompatible avec une pensée de la « mesure », voire de la « juste mesure », qui en garantit l'efficacité narrative. Ce récit répond en effet à une organisation stricte, reposant notamment sur l'alternance de la dissertation et de l'orgie<sup>4</sup> et s'appuyant au besoin sur une figure de « metteur en scène », chargé d'assurer le bon déroulement de la leçon. Les épisodes qui composent le roman sadien forment des tous cohérents, organiques : ils possèdent un début, un milieu et une fin. Ce n'est finalement que dans la multiplication *ad libitum* de ces épisodes, que le récit, excluant toute possibilité de conclusion, se signale comme démesuré,

<sup>1</sup> Sade, *Le Capricieux, Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Pauvert, t. 13, 1991, p. 392.

<sup>2</sup> Sade, *Les 120 journées de Sodome, Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 69.

<sup>3</sup> Sade, « Idée sur les romans », in *Les Crimes de l'amour, op. cit.*, p. 31.

<sup>4</sup> Voir sur le sujet l'ouvrage de Chantal Thomas, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Rivage, 2002.

c'est-à-dire comme dysfonctionnel sur le plan narratif. L'organisation libertine du récit est la formalisation du refus de la forme arrêtée, du récit clos sur lui-même : comme le remarque Chantal Thomas, le récit sadien est une « répétition qui nulle part ne fait somme<sup>1</sup> ». Le procédé (récurrent chez Sade) de la gradation est tout à fait révélateur de cette tension, par cela même qu'il ne cesse de faire miroiter au lecteur une signification dernière tout en rendant simultanément impossible son actualisation.

En faisant le choix de la démesure, en refusant de « prendre forme », il semblerait que le texte se condamne de lui-même à l'illisibilité (ou à la clandestinité), à la frustration et au manque. De même que les libertins du roman se plaignent toujours de n'aller jamais assez loin, de ne pouvoir trouver de satisfaction à leur désir ou d'objet stable à leur quête, de même le récit ne cesserait de mettre en scène le rêve frustré d'une totalité enfin reconquise : « Je serai long, je vous impatienterai, peut-être même n'en viendrai-je pas à mon honneur...<sup>2</sup> » La mise en garde de Ghigi, dans *l'Histoire de Juliette*, télescope en effet ces deux niveaux énonciatifs, celui de la diégèse et celui de la narration, faisant ironiquement du libertin insatisfait une image de l'écrivain à l'oeuvre, et du désir insatiable, une métaphore de la création littéraire.

Une fois cela posé, il convient désormais de rappeler que toutes les productions de Sade ne sont pas, et loin s'en faut, des œuvres « démesurées ». La focalisation de la critique sur l'oeuvre clandestine tend à ignorer une part à la fois importante et intéressante du corpus sadien : les nouvelles, les historiettes, les pièces de théâtre ; autant d'œuvres brèves qui, pour appartenir à l'oeuvre officielle du marquis, ont souffert d'un long discrédit. Au théâtre notamment, la question des bornes est cruciale et s'inscrit dans une réflexion traditionnelle sur les « règles » qui régissent la représentation. Le bornage de l'oeuvre dramatique répond à la fois à une contrainte de représentation (ne pas ennuyer le public par un spectacle trop long) et à une contrainte de représentabilité (on ne peut pas tout dire sur les planches, on ne peut pas tout mettre en scène).

Cette exigence de brièveté, qui caractérise nécessairement le théâtre sadien, implique un traitement différent de la clôture, ainsi qu'une organisation de l'intrigue qui lui est propre : tout est dit à la fin de la pièce, c'est une machinerie bien huilée qui répond au principe du « rien en trop ». Tous les éléments sont signifiants, tout concourt à la résolution de l'intrigue.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

<sup>2</sup> Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, p. 842.

Là où le roman clandestin, nous l'avons vu, est susceptible de multiplier infiniment les épisodes, l'écriture dramatique a au contraire une conscience aigüe de ses propres limites. Sade écrit ainsi à propos de son *Prévaricateur* : « On retranchera peut-être un jour quelques uns de ces épisodes – on aura tort – rien d'inutile dans un ouvrage de ce genre-ci, rien qui ne serve et qui n'ait des motifs.<sup>1</sup> »

Le respect des règles classiques favorise idéalement cette concentration des éléments de l'intrigue : Sade se montre notamment très attaché, dans son théâtre, à la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action) dont il se justifie dans plusieurs de ses préfaces, allant jusqu'à se dépeindre, dans celle du *Prévaricateur*, comme un « zélé défenseur des règles de la scène, et plaisantant comme on va le voir, ceux qui s'imaginent pouvoir s'en écarter impunément<sup>2</sup> » ! La borne classique est un outil concret de réduction des dimensions de l'intrigue, mais c'est aussi une balise, un repère, un signe d'allégeance par lequel Sade se revendique comme dramaturge ; on convoquera ici la célèbre lettre à Amblet : « Il y a des vers, dites-vous, où la mesure manque. Oh ! mon cher ami, ne me dites pas cela. Ceci tient à mon organisation, et non à mon talent, ainsi que j'en puis faire les honneurs. Il me serait physiquement impossible ou de prononcer ou même d'entendre prononcer un vers faux.<sup>3</sup> »

Aux antipodes de la démesure romanesque, le théâtre doit « faire sens », déboucher sur une représentation stable et ordonnée du monde, c'est-à-dire compréhensible pour le spectateur du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si le roman sadien s'efforce de représenter ce qui échappe à l'homme (le désordre de la nature, la bizarrerie des passions), le théâtre quant à lui opère par référence constante aux stéréotypes de l'univers dramatique, il se place sous le patronage bienveillant de Molière, de Regnard, de Destouches, dessinant les contours d'un monde stable, à la fois connu et reconnu. Sur cette fascination de Sade pour l'« espace clos » du théâtre classique, nous rejoignons du reste volontiers Annie Le Brun : « Alors que tout commence à s'écrouler avec le progrès de la philosophie, la scène reste bizarrement l'ultime refuge de l'ordre, l'espace clos où types traditionnels, gestes stéréotypés et code social continuent de produire du sens, au moment même où l'absence de sens hante les profondeurs de la sensibilité.<sup>4</sup> »

Œuvre « à deux faces », comme on la désigne parfois, mais également œuvre « à deux dimensions », puisqu'elle oppose à la démesure du roman la brièveté et la mesure des textes

<sup>1</sup> Sade, *Le Prévaricateur, Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 15, op. cit., p. 127.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>3</sup> Sade, *Œuvres complètes*, t. 33, Paris, Pauvert, 1970, p. 168.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Soudain, un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Pauvert, 1986, p. 419.

dramatiques, il semble qu'une ligne de fracture nette vienne séparer les deux pans du corpus sadien, l'un et l'autre s'appuyant sur des normes de représentation a priori incompatibles. Cette incompatibilité semble devoir nous amener à interroger l'unité de l'œuvre sadienne, une unité que nous nous proposons d'étudier en conservant la même entrée : celle de la mesure.

### ***Jouer sur les mesures, varier les échelles***

La confrontation des « deux œuvres » a souvent joué, nous l'avons dit, en défaveur d'un théâtre peu lu et peu étudié jusqu'à récemment : les pièces sont d'ailleurs absentes des *Œuvres* de Sade publiées à la Pléiade. Pour rendre compte de cette réception hostile, il suffit de citer Gilbert Lély, l'un des grands biographes de Sade, pour lequel le théâtre 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.<sup>1</sup> » Il y aurait donc, d'un côté, un théâtre de convention, peu intéressant par nature, une espèce de sacrifice à la théâtromanie qui s'empare du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de l'autre, l'œuvre secrète de Sade, la seule qu'on lise véritablement, la seule qui soit digne de l'auteur de « l'infâme Justine ».

Il est vrai que Sade lui-même, dans les préfaces de ses pièces, ne peut s'empêcher de comparer son œuvre dramatique à son œuvre romanesque, rapprochement qui l'amène généralement à trancher en faveur du roman : ce dernier, de par ses dimensions plus importantes, permettrait de mieux développer les caractères et le contexte de l'intrigue, là où la brièveté du théâtre l'empêcherait au contraire de rendre compte avec précision du réel, obligeant ainsi le dramaturge à ne mettre en scène que des « types ». De tels parallèles sont assez traditionnels au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais leur fréquence chez Sade trahit, à tout le moins, une certaine vigilance de l'auteur vis-à-vis des spécificités de la représentation théâtrale. On pourra se référer, par exemple, à la préface de *Sophie et Desfrancs* : « Il y a une chose fatale dans les pièces de ce genre-ci, plus l'intrigue en est romanesque, plus l'esprit impatient du spectateur tâche à devancer le travail du poète [...] et comme le peu d'étendue d'une comédie ne permet pas des voiles aussi épais sur la catastrophe qu'ils peuvent l'être dans un roman, que l'on est presque toujours contraint à lever un léger coin de ces gazes, il saisit l'ouverture avec empressement et s'écrit aussitôt qu'il a deviné.<sup>2</sup> »

<sup>1</sup> Gilbert Lély, *Vie du marquis de Sade*, t. 1, Paris, Gallimard, 1989, p. 287. Notons que la critique tend aujourd'hui à redonner sa place au théâtre de Sade, comme en témoigne, par exemple, le colloque « Sade en jeu », organisé par J-C Abramovic, F. Lotterie et É. Mart, à l'occasion du bicentenaire de la mort de Sade ; on pourra également se référer aux livres de M. Kozul, A. Le Brun ou encore S. Dangeville, cités dans cet article.

<sup>2</sup> Sade, *Sophie et Desfrancs*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 14, *op. cit.*, pp. 346-347.

Même discours, même condamnation de la densité du théâtre dans *Franchise et trahison*, reprise cette fois-ci par l'un des personnages que Sade met en scène : « Il faut voir en grand, mon ami, et ne s'arrêter jamais aux détails ; ils rétrécissent l'esprit, ils glacent l'imagination, et développent souvent des entraves qui arrêtent et qu'on aurait franchies sans les voir.<sup>1</sup> » Derrière cette dialectique du grand et du petit, se devine, en filigrane, l'opposition entre une esthétique romanesque fondée sur l'outrance et l'amplification et une dramaturgie du rétrécissement, du « rien en trop ».

On aurait tort cependant de conclure trop vite à l'inanité de ce théâtre à partir de déclarations qui empruntent pour beaucoup aux codes du discours préfaciel de l'époque. La passion de Sade pour le théâtre, en premier lieu, paraît tout à fait sincère. Il en fait la découverte pendant ses années de formation au Collège jésuite et continuera encore à écrire des pièces à l'asile de Charenton, où il finira ses jours. La profession de foi qu'il adresse à *Amblet* est assez peu équivoque sur le sujet : « Au reste, mon cher ami, il m'est absolument impossible de résister à mon génie ; il m'entraîne malgré moi dans cette carrière-là, et quelque chose qu'on puisse faire on ne m'en détournera pas.<sup>2</sup> »

Par ailleurs, le théâtre de Sade, en dépit de son ancrage au sein d'un univers fait de normes et de conventions, n'a rien d'un théâtre innocent. Les contemporains de Sade le trouvent même tout à fait scandaleux, et à l'exception d'*Oxtiern* et du *Suborneur*, aucune de ses pièces ne sera jouée durant la période révolutionnaire. Il semblerait que les directeurs des théâtres ne s'y soient pas trompés : les pièces du citoyen Sade sont bien des « œuvres sadiennes ». « Au lieu d'attribuer ces effets de lecture à la pudibonderie des hommes de théâtre, écrit Kozul, il convient d'y voir les réactions à la manière dont la pièce fait signifier la perméabilité de la frontière entre le public et le secret.<sup>3</sup> »

Le théâtre sadien communique en effet avec le roman clandestin, ce qui ne manque pas de créer des décalages intéressants, des dissonances dans les discours des personnages qui s'expriment sur scène. La communication thématique tout d'abord est évidente : le théâtre convoque largement le personnel romanesque (il y est souvent question de libertins, de philosophes, de victimes innocentes et de tyrans insensibles), il reprend les décors du roman

<sup>1</sup> Sade, *Franchise et trahison*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 15, *op. cit.*, p. 402.

<sup>2</sup> Sade, *Œuvres complètes*, t. 33, *op. cit.*, p. 169.

<sup>3</sup> Mladen Kozul, *Le Corps dans le monde : récits et espaces sadiens*, Paris, Peeters, 2005, p. 202.

libertin ou gothique (boudoirs, hôtels fastueux, tours abandonnées) et il appelle à son tour sur scène son lot de crimes inexpiables (parricides, inceste, adultères, viols, etc.).

C'est encore par le jeu des titres et des sous-titres que s'esquisse ce rapport ambigu entre théâtre et roman : *Justine ou les malheurs de la vertu*, publiée clandestinement en 1791, semble par exemple faire écho à *Oxtiern ou les malheurs du libertinage*, que l'on date également de l'année 1791 : il est bien question dans les deux œuvres d'une jeune fille séduite et enlevée par un libertin tout-puissant. Le passage de la condamnation du libertinage dans *Oxtiern* à la condamnation de la vertu dans *Justine* semble finalement rendre compte de la parfaite réversibilité de la morale sadienne : une même histoire est susceptible de servir deux projets didactiques radicalement incompatibles, une pièce consacrée soi disant à l'édification peut rapidement se changer en un ouvrage des plus scabreux.

L'on pourrait enfin citer, sans prétention aucune à l'exhaustivité, le rôle de l'onomastique dans cette perméabilité entre le théâtre et le roman. Juliette, l'héroïne maléfique de *l'Histoire de Juliette*, devient une jeune fille naïve et vertueuse dans *La Tour mystérieuse* (1788) ; Saint-Fard quant à lui, aimable débauché et protagoniste du *Capricieux*, n'est pas sans laisser penser à Saint-Fond, autre grande figure libertine de roman clandestin, etc. « Les points de passage sont nombreux entre la théâtralité conventionnelle et la violence du roman clandestin<sup>1</sup> », renchérit Kozul. Théâtre et roman, on le voit, parlent essentiellement de la même chose : s'il y a « deux faces » dans l'œuvre de Sade, l'opposition ne joue donc pas tant dans les thèmes ou les discours abordés que dans la manière de les aborder.

Lorsque Sade s'emploie dans les préfaces de ses pièces à comparer le théâtre et le roman, il ne se borne pas en effet à hiérarchiser les modes de représentation, à les évaluer l'un par rapport à l'autre, il réfléchit également aux points de passage qui existent entre l'un *et* l'autre. Si l'œuvre sadienne est une œuvre « à deux dimensions », comme nous le disions un peu plus tôt, et si les deux pans de l'œuvre évoquent fondamentalement les mêmes sujets, alors il devient théoriquement possible de passer du théâtre au roman ou du roman au théâtre, simplement en variant l'échelle de la représentation, en jouant sur les dimensions du récit. Alors que le volcan, image obsessionnelle du paysage sadien, devient dans les *Idées sur les romans* le symbole d'une esthétique romanesque fondée sur l'amplification et la démesure, c'est à la métaphore de « l'optique », c'est-à-dire de la loupe, qu'en appelle Sade pour

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 253.

évoquer son travail de dramaturge : « Il faudrait un temps beaucoup plus long que les vingt-quatre heures prescrites par la règle pour développer un caractère aussi étendu que celui-ci : il a fallu resserrer, rapetisser, rapprocher le point de vue de l'optique. C'est l'histoire de tous les caractères présentés par les crayons de l'auteur dramatique, et ce qui fait que tous perdent et ne sont pas à beaucoup près aussi saillants qu'ils pourraient l'être sous les nuances étendues du romancier [...].<sup>1</sup> »

Comment passer d'un théâtre moral, conventionnel, à l'horreur implacable du roman clandestin ? Rien de plus simple, nous dit Sade, il ne suffit que d'élargir la scène, de passer du gros-plan de la représentation dramatique au plan large de la narration romanesque. Le Mal n'est pas dans l'objet, il est niché dans le regard de celui qui observe. Aussi, verres, lentilles, focales sont-elles nombreuses chez Sade, qui multiplie à l'envi les points de vue et les surfaces réfléchissantes, comme autant d'instruments de fragmentation, de transformation, de démultiplication du réel : « Mais pourquoi toutes ces glaces ? demande Eugénie, l'héroïne de *La Philosophie dans le boudoir* – C'est pour que, répétant les attitudes en mille sens divers, elles multiplient à l'infini les mêmes jouissances aux yeux de ceux qui les goûtent sur cette ottomane ; aucune des parties de l'un ou l'autre corps ne peut être cachée par ce moyen.<sup>2</sup> » Envisager la « fracture » entre l'œuvre clandestine et l'œuvre officielle de Sade en termes de jeu sur les dimensions permet ainsi de mettre l'accent sur leur complémentarité, sur ce qui ramène insidieusement la démesure du geste transgressif à l'expression d'une théâtralité codifiée. L'objet connu, observé de très près ou de très loin, devient brusquement autre, il se révèle pluriel, malléable, essentiellement polysémique.

Le travail de réécriture occupe une place essentielle dans l'activité littéraire du marquis, qui n'a cessé de reprendre ses textes, souvent pour les amplifier (c'est le cas des trois *Justine*) mais parfois aussi pour les condenser, ce qui nous permet de suivre, très concrètement, l'impact de ce processus de redimensionnement.

Commençons par dire un mot du personnage de Selim, le tyran libertin d'*Euphémie de Melun*, tragédie en un acte. Ce personnage témoigne d'une véritable hésitation de l'auteur entre l'explicite et l'implicite : alors que dans la première version de *La Ruse d'amour*, Selim est un être monstrueux qui n'a pas grand-chose à envier aux libertins du roman cryptique, ses

<sup>1</sup> Préface du *Capricieux*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 13, *op. cit.*, p. 314.

<sup>2</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, 1991, p. 20.

traits de cruauté les plus saillants sont gommés dans l'*Union des arts*, ses menaces deviennent plus évasives : en passant des six spectacles de *La Ruse d'amour*, pièce refusée par les théâtres parisiens, aux trois spectacles de *L'Union des arts*, supposément plus représentable, le principal personnage maléfique de la pièce a donc sensiblement perdu de sa grandeur.

À l'inverse, nombre de discours tenus par des personnages vertueux au théâtre sont repris presque littéralement dans le roman clandestin, où ils passent dans la bouche des libertins les plus infâmes. Prenons l'exemple d'*Henriette et Saint-Clair*, drame en cinq actes ; c'est Saint-Clair, bon précepteur et amant fidèle, qui parle : « En vain m'alléguez-vous tous les sophismes dont on combat les penchants de la nature, ce que je sais, ce que je sens, c'est qu'elle est juste, c'est qu'elle est la seule lumière qui nous soit donnée dans ce chaos d'événements où la fortune nous jette, et que ce n'est jamais son premier mouvement qui nous trompe.<sup>1</sup> » Ce discours vibrant d'émotion est en fait une espèce de célébration déguisée de l'inceste au nom des penchants donnés par la Nature, argumentaire qui sera bien évidemment repris à de nombreuses reprises dans le roman, amplifié et explicité tout à la fois, par exemple, dans ce passage de l'*Histoire de Juliette* : « Les Mingréliens et les Géorgiens sont les peuples de la terre les plus beaux, et en même temps les plus adonnés à toutes sortes de luxures et de crimes, comme si la nature eût voulu nous faire connaître par là que ces écarts l'offensent si peu, qu'elle veut décorer de tous ses dons ceux qui y sont le plus adonnés. Chez eux, l'inceste, le viol, l'infanticide, la prostitution, l'adultère, le meurtre, le vol, la sodomie, le saphotisme, la bestialité, l'incendie, l'empoisonnement, le rapt, le parricide, sont des actions vertueuses et dont on se fait gloire.<sup>2</sup> »

Citons un dernier exemple de ces opérations d'agrandissement et de rétrécissement avec les trois boudoirs<sup>3</sup> : la comédie du *Boudoir*, datée approximativement de 1788, *La Philosophie dans le boudoir*, 1795, et le boudoir de *La Nouvelle Justine*, 1799. *Le Boudoir* tout d'abord est une petite farce en un acte : œuvre assumée par Sade, elle met en scène le spectacle de l'adultère dans un petit boudoir où la maîtresse de maison s'enferme avec son amant. Le mari jaloux, caché dans la salle, voit tout sans rien comprendre : il croit assister à une scène de piété entre sa femme et son confesseur, ce qui est bien évidemment l'occasion de multiplier les doubles sens érotiques et métaphysiques, pour le plus grand plaisir du spectateur. Vient ensuite *La Philosophie dans le boudoir*, autre scène de boudoir, en sept actes

<sup>1</sup> Sade, *Henriette et Saint-Clair*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 14, *op. cit.*, p. 487.

<sup>2</sup> Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, pp. 346-347.

<sup>3</sup> Kozul consacre un chapitre à ces trois boudoirs dans son livre *Le Corps dans le monde : récits et espaces sadiens*, *op. cit.*, pp. 201-219.

(ou plutôt sept dialogues), ce qui est sensiblement plus long, et appartenant à l'œuvre clandestine. Il s'agit encore une fois d'une scène d'édification, mais beaucoup plus explicite cette fois-ci : Eugénie fait l'apprentissage du crime et de la sexualité, les orgies didactiques auxquelles elle se livre nous sont montrées sans gaze et surtout sans le recours à ce double sens comique qui permettait, dans la comédie du *Boudoir*, de mettre en quelque sorte à distance la scène érotique se déroulant sous les yeux du mari jaloux. Enfin, il y a le boudoir de *La Nouvelle Justine*, dans lequel un abbé libertin lit un exemplaire de *La Philosophie dans le boudoir* tout en se livrant à des atrocités : nouvel agrandissement, nouveau phénomène d'aggravation, puisque des personnages sont torturés longuement et tués pendant la scène. L'amplification s'appuie notamment sur une double mise en abyme : les attitudes cruelles ou lubriques se réfléchissent sur les glaces qui tapissent le boudoir mais trouvent également écho dans le livre que l'abbé tient dans sa main. Significativement, l'amplification du dialogue sadien joue ici à deux niveaux : l'épisode du boudoir dans *l'Histoire de Juliette* est à la fois réécriture et référence au texte matriciel, élargissement des limites de la scène et prolongement de la violence par le jeu de l'intertextualité.

Confronter deux « dimensions » d'une même histoire ou d'un même discours, c'est du même coup, on le voit, confronter deux esthétiques radicalement différentes. L'amplification, dans les exemples que nous venons de citer, va dans le sens de l'explicitation : la dissertation érudite dit tout, l'orgie libertine montre tout ; la réduction participe quant à elle davantage d'une rhétorique du sous-entendu (on multiplie les gazes, les voiles), car le théâtre doit peindre le scélérat « couleur de rose », selon l'expression fameuse de la préface du *Prévaricateur*.

Les procédés de concentration, de condensation, destinés à faire tenir l'intrigue romanesque dans un espace « mesuré », celui de la représentation théâtrale, sont donc aussi des procédés d'occultation (ellipses, descriptions pudiques ou scènes passées sous silence permettent à la fois de dire sans heurter la bienséance, et de dire plus vite). C'est là du reste tout le paradoxe de la focalisation sadienne : « rapprocher le point de vue de l'optique », ce n'est pas dévoiler les détails d'une physionomie ou d'un caractère, ce n'est pas révéler ce qui était invisible à l'œil nu, c'est rendre essentiellement ambiguës les formes bien lisses de la fiction romanesque, c'est ouvrir des failles par lesquelles la démesure du héros clandestin se confond avec les types traditionnels du théâtre classique. À ce titre, la remarque de Michel Delon à propos des nouvelles de Sade s'applique aussi parfaitement à son théâtre :

« L'univers du roman est emblématiquement fermé sur lui-même, celui de la nouvelle fait jouer l'ombre et la lumière, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible. [...] Les détails du décor y prennent un relief, un pouvoir évocateur, absents de la cruauté chirurgicale des *120 journées*.<sup>1</sup> »

Varié les échelles amène Sade à varier les styles (de l'explicite au gazé), mais aussi à varier les points de vue. Dans la *Nouvelle Justine*, l'héroïne éponyme qui était responsable dans les deux premières versions de la narration de ses infortunes, perd soudainement la parole au profit d'un narrateur omniscient qui semble épouser la cause de ses bourreaux : l'agrandissement des *Malheurs de la vertu* passe non seulement par la multiplication des épisodes, mais également par l'intervention de cette nouvelle instance énonciative qui va s'attacher à révéler, à détailler tout ce que la timide Justine voilait ou passait sous silence. Agrandir revient ici à déposséder le personnage vertueux du droit à la parole pour le donner au narrateur libertin.

Autre changement de point de vue à travers la réécriture d'*Ernestine*, nouvelle suédoise, porté sur scène sous le nom d'*Oxtiern*. Dans *Ernestine*, le récit de l'enlèvement et du viol de l'héroïne est inséré dans un récit-cadre qui met en scène le narrateur discutant avec un homme de passage : les dimensions de la nouvelle permettent à Sade de multiplier les épisodes, mais aussi de prendre le temps de décrire le cadre dans lequel se déroule l'intrigue. Oxtiern y est plus noir que jamais, et cependant, la prise en charge de ses aventures par les deux personnages intradiégétiques contrecarre en partie la lecture moralisante à laquelle peut s'attendre le lecteur. Cette nouvelle extrêmement ambiguë se conclut en effet sur un appel au pardon pour celui qui a fait exécuter son rival sous les yeux de la femme qu'il aimait, avant d'abuser d'elle pendant qu'elle était inconsciente ; le libertin sera d'ailleurs gracié et libéré de la prison dans laquelle il expiait son crime. Tout se passe finalement comme si Oxtiern orchestrait de l'intérieur le récit de ses propres aventures : son point de vue de victime repentante du système concentrationnaire se superpose à la narration de ses crimes, allant jusqu'à étouffer complètement la voix de l'héroïne vertueuse, simple instrument de sa conversion. Dans la pièce de théâtre, en revanche, les contraintes de la représentation font que l'on n'assiste qu'au dénouement du récit : Ernestine a déjà été outragée quand le rideau se lève, et l'enjeu de la pièce tourne essentiellement autour de son projet de vengeance – projet qu'elle mènera finalement à son terme, car dans cette version, il n'est plus du tout question

---

<sup>1</sup> Michel Delon, introduction à l'édition de poche des *Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007, p. 11.

d'excuser le criminel. Si Oxtiern est le véritable héros d'*Ernestine*, Ernestine est en revanche le personnage principal d'*Oxtiern*. La réduction des éléments de l'intrigue conduit à une focalisation sur le personnage féminin, dont l'omniprésence contraste fortement avec l'intermittence des apparitions de son ravisseur. En passant d'*Ernestine* à *Oxtiern*, Sade n'a donc pas seulement réduit les dimensions de son récit, il a également substitué un point de vue vertueux au point de vue du libertin.

Ces jeux de redimensionnement mettent ainsi l'accent sur la manière dont le roman « révèle » (au sens photographique) le discours dramatique, laissant affleurer le potentiel de scandale des fictions que le dramaturge met en scène ; à l'opposé, le théâtre aurait pour fonction de rendre audible le roman clandestin, c'est-à-dire de rendre allusif, ambigu, polysémique le discours « transparent » du libertin. Roman et théâtre communiquent bel et bien, mais en optant pour des stratégies de représentation radicalement différentes : il reste maintenant à voir si la démesure des écrits clandestins et la mesure des écrits officiels ne peuvent pas cohabiter au sein d'une seule et même œuvre, se penser l'une par rapport à l'autre.

### ***Mesure(s) de l'incommensurable***

Avant tout, le théâtre offre parfois, à demi-mots, un éclairage critique sur la démesure du roman libertin : intégrant, mettant en scène cette démesure pour mieux la condamner. C'est l'exemple du capricieux, dans la comédie du même nom, fustigé sur scène pour son caractère excessif ; l'échange se conclut en effet sur un plaidoyer en faveur de l'ordre et de la mesure : « L'homme est fait pour jouir – Avec sobriété / Elle est du vrai bonheur la règle et la mesure ». Le volcan, métaphore récurrente de la démesure romanesque, fait alors place à l'image – plus critique, plus ambivalente aussi – du torrent : « Et vous êtes, Monsieur, l'image d'un torrent. / Tant qu'il est dans sa digue, il bouillonne, il murmure, / S'il la brise, à l'instant, sur un lit de verdure, / Il promène ses flots sans bruits et sans fureurs / En mollissant l'arène et caressant les fleurs.<sup>1</sup> » En brisant toutes les digues (c'est le mot d'ordre des héros du roman clandestin), le libertin se condamnerait à la débilité et à l'impuissance, il serait à l'image du capricieux qui, écartelé entre ses différents désirs, ne pourrait parvenir à en satisfaire aucun. Le geste transgressif, en s'affranchissant de toute règle, de toute mesure, se verrait aussitôt

---

<sup>1</sup> Sade, *Le Capricieux, Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 13, *op. cit.*, p. 363.

frappée d'innocuité. Non sans ironie, le théâtre semble regarder ici du côté du roman pour en souligner les failles et les échecs.

Mais le théâtre mesuré du marquis de Sade peut également s'approprier la démesure du roman clandestin en la mettant en scène avec ses propres outils, avec le langage qui est le sien. On le pressent, le théâtre sadien n'est pas qu'une version assagie du roman ; il possède sa propre charge de scandale. Si le roman révèle en les amplifiant les significations transgressives du théâtre, à l'inverse, le théâtre tendrait à « donner corps », littéralement, à la démesure sadienne.

Le théâtre de Sade est à la fois moins bavard et plus spectaculaire que le roman. S'il ne peut égaler la précision maniaque de la scène libertine, lui seul du moins peut réellement *montrer* le corps, ce corps qui est d'une importance fondamentale chez Sade, puisqu'il est à la fois objet érotique et objet de pensée. Les acteurs qui se produisent sur scène ne se contentent pas de jouer la comédie, ils incarnent le fantasme sadien, ils l'informent, lui confèrent une espèce de légitimité ; le corps, au théâtre, n'est pas seulement représenté aux yeux de tous, il est *présenté*. Passer du roman au théâtre, c'est passer, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes, du domaine de la *sémiosis* (où le réel n'est que signifié) à celui de la *mimésis* (où le réel est désigné)<sup>1</sup>. Dans l'article annonçant la représentation d'*Oxtiern*, Sade ne manque pas de souligner cette supériorité de la représentation directe face aux illusions romanesques en faisant de la vérité l'apanage du théâtre : « Quel que puisse être le succès de cet ouvrage, il lui restera le mérite d'être vrai, et j'ai toujours cru qu'au Théâtre il résultait de la vérité, un genre d'intérêt où ne pourrait jamais prétendre la fiction.<sup>2</sup> » C'est dans le cadre bien réglé de la représentation théâtrale que se produit peut-être la plus essentielle des transgressions : celle qui consiste à livrer le corps au regard du spectateur.

Les exercices de concentration et de dilatation de la parole, caractéristiques de la narration sadienne, participent également, quoique d'une façon bien différente, de cette tension entre mesure et démesure au sein d'un même discours. Au récit explicite et circonstancié de la scène libertine succède fréquemment un résumé, une sorte de bilan qui peut être fait aussi bien du point de vue de la victime que du bourreau : les exemples sont légion dans le roman clandestin ; celui que nous avons retenu, un peu moins « cru », est extrait de *Florville et Courval*, une nouvelle des *Crimes de l'amour* : « Reconnais-moi,

<sup>1</sup> Voir Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

<sup>2</sup> *Petites Affiches*, supplément du 22 octobre 1791, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 15, *op. cit.*, pp. 452-453.

Senneval, reconnais à la fois ta sœur, celle que tu as séduite à Nancy, la meurtrière de ton fils, l'épouse de ton père, et l'infâme créature qui a traîné ta mère à l'échafaud [...]. Sur lequel de vous que je jette les yeux, je n'aperçois qu'un objet d'horreur ; ou je vois mon amant dans mon frère, ou je vois mon époux dans l'auteur de mes jours, et si c'est sur moi que se portent mes regards, je n'aperçois plus que le monstre exécrable qui poignarda son fils et fit mourir sa mère.<sup>1</sup> » Si la longueur du récit est essentielle pour mettre en place les différentes composantes d'une intrigue implexe, on sent bien que c'est dans la concentration de ce bilan final que la nouvelle trouve tout son sens. L'énoncé résumptif ordonne, structure, met en système les éléments épars du récit, pour déboucher sur une représentation élégante et harmonieuse du monde, domptée par le jeu verbal. Ironiquement, la multiplication du geste transgressif, cette « complication d'horreurs », pour reprendre les mots de Sade, n'est ici que prétexte à la formulation d'un « bon mot » ; la sentence a pour fonction de ramener la démesure du fantasme libertin à la mesure de l'acte poétique.

Enfin, Sade signifie fréquemment la collusion entre le grand et le petit, la forme et l'informe, le mesuré et le démesuré, au moyen de constructions en abyme. Les phénomènes de théâtre dans le théâtre sont nombreux dans l'œuvre officielle : les personnages-comédiens de *La Fête de l'amitié*<sup>2</sup> témoignent ainsi de leur gratitude envers Meilcour (anagramme de Coulmier, le directeur de l'asile de Charenton) en lui jouant un *Hommage à la reconnaissance* ; cette pièce insérée est une petite comédie à sujet mythologique qui célèbre à son tour la bonté d'un mystérieux bienfaiteur, qui s'avèrera finalement être Meilcour lui-même. Non seulement les deux « pièces » évoquent le même sujet, mais en s'adressant toutes deux au même personnage, elles provoquent un télescopage entre les différents niveaux de la fiction. L'œuvre insérée amplifie, dédouble, pluralise l'intrigue de l'œuvre matricielle ; de par ses dimensions plus modeste et l'espèce de décrochage énonciatif qu'elle provoque au sein de la pièce-cadre, elle est très souvent, chez Sade, attachée à une fonction de commentaire.

C'est notamment le cas dans *L'Union des arts*, probablement la pièce la plus complexe et la plus novatrice du théâtre du divin marquis. *L'Union des arts* est, à proprement parler, une pièce de théâtre démesurée : démesurée par rapport aux *Trois spectacles* de d'Aiguebierre, dont elle constitue une amplification, mais également de par l'ambition qu'elle affiche : il s'agit rien moins que de concentrer tous les genres dramatiques en une seule pièce, ce qui

<sup>1</sup> Sade, *Florville et Courval ou le Fatalisme, Les Crimes de l'amour, Zulma*, p. 253.

<sup>2</sup> Sade, *La Fête de l'amitié, Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 15, *op. cit.*.

conduit cette dernière à s'étaler sur cinq heures de représentation. Par ailleurs, la démesure est aussi bien un trait formel qu'une thématique récurrente dans la pièce de Sade : Belval, le personnage-metteur en scène, connaît tout, joue tout et dirige, si on l'en croit, une troupe innombrable (« J'ai trois sujets pour chaque emploi ; douze gagistes, soixante musiciens, deux compositeurs, dix premiers danseurs, cinquante figurants, trois répétiteurs, douze enfants, quatre machinistes, six peintres, deux architectes, trois souffleurs et soixante filles de l'opéra.<sup>1</sup> »).

Toute démesurée qu'elle puisse nous paraître de prime abord, cette pièce n'en est pas moins également, et de manière assez paradoxale, l'une de celles qui poussent le plus loin la réflexion sur la « juste mesure ». *L'Union des arts* intègre dans sa dernière version trois spectacles (une tragédie, un drame et une comédie-féerie) sur les six initialement prévus : chacun de ces spectacles devant tenir en un seul acte, il a fallu condenser les éléments de l'intrigue et limiter les changements de décor pour faire tenir toute une pièce en quelques scènes. Ce travail de condensation des éléments de l'intrigue implique, à l'échelle de l'œuvre-matrice, une réelle prise en compte des limites de chacune des représentations imbriquées qui la constitue. La devise qui vient clore la représentation, « de tout un peu », se fait justement le relai de ce jeu acrobatique entre forme longue (« de tout ») et forme brève (« un peu »), insistant, s'il en était besoin, sur la profonde originalité de l'architecture de la pièce : « De tout un peu / C'est la maxime du vrai sage / De tout un peu / Mais en observant un milieu.<sup>2</sup> »

Non seulement les pièces insérées dans *L'Union des arts* racontent toutes la même histoire, celle d'une jeune fille qui doit choisir entre l'amant qu'on lui désigne et celui que son cœur a élu, mais encore ces histoires font directement écho à l'intrigue de la pièce de fond (Belval doit convaincre le père d'Émilie de lui donner sa main, plutôt que de la donner à son ami Vieuxblanc). La pièce-cadre dialogue avec les pièces insérées qui sont autant d'images fragmentaires, de représentations en miniature, ou encore d'« échantillons<sup>3</sup> » de l'intrigue principale à laquelle elles fournissent des arguments (c'est en jouant la comédie à Desclapon que Belval entend le convaincre de lui céder sa fille). Comme le remarque justement Annie Le Brun, une telle configuration conduit nécessairement à faire passer l'intrigue au second plan : dans la mesure où les pièces insérées reproduisent foncièrement les mêmes schémas narratifs, ce qui prime, ce n'est plus ce qui est raconté, mais la manière de le raconter, l'angle à partir duquel les événements nous sont rapportés. Faisant varier les points de vue au gré des

<sup>1</sup> Sade, *L'Union des arts*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 14, *op. cit.*, p. 86.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 90. C'est le mot qu'emploie Belval pour désigner ces pièces insérées.

changements d'échelle et de décors, alternant continuellement entre la courte focale de la pièce-cadre et la longue focale de la pièce insérée, l'*Union des arts* est un exemple particulièrement éloquent de ces « machines optiques » qui abondent dans l'œuvre de Sade. Citons une dernière fois 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 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.<sup>1</sup> »

Cette démesure par accumulation de fragments brefs, dans *L'Union des arts*, est également caractéristique de l'organisation narrative du roman sadien : c'est le moment de rappeler que *L'Union des arts* a été écrit en même temps que les *120 journées*, dont l'architecture est étrangement similaire : il s'agit d'une succession de récits brefs sur le modèle décaméronnesque (chaque jour une histoire est racontée par les historiennes de Silling). « Les rapprochements entre *La Ruse d'amour* et les *120 journées*, écrit Kozul, permettent une meilleure compréhension du mouvement qui fait osciller l'écriture sadienne entre le théâtre et la théâtralité, entre le "gazé" et l'ouvertement obscène.<sup>2</sup> »

Ce qui est vrai pour *Les 120 journées* est également applicable aux autres romans clandestins de Sade, qui incorporent à l'intrigue principale, souvent d'un intérêt assez secondaire, une succession de récits de plus petite envergure (sous forme d'épisodes annexes ou de récits insérés). Ainsi, la démesure sadienne est moins le refus de toute mesure que la démultiplication de cette mesure, son développement infini sur le mode itératif. La démesure n'existe pas sans mesure : cela, les libertins sadiens ne cessent de le répéter : « la vraie façon d'étendre et de multiplier ses désirs est de vouloir lui imposer des bornes.<sup>3</sup> » Le roman clandestin ne cesse d'emprunter aux formes de son temps, à commencer par le théâtre, et de les détourner en les amplifiant considérablement, les confrontant à la labilité de leurs propres frontières. Ce n'est finalement qu'en s'inscrivant dans une forme conventionnelle, connue et reconnue des lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la fiction sadienne parvient à se ressaisir dans ce qui fait sa singularité et à vérifier son pouvoir de transgression : « La théâtralisation de la jouissance, écrit une nouvelle fois Kozul, fournit au texte un encadrement conceptuel et

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *op. cit.*, p. 143.

<sup>2</sup> Mladen Kozul, *op. cit.*, p. 241.

<sup>3</sup> Sade, *Les 120 journées de Sodome, Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p 57.

narratif qui permet en même temps de mettre en forme la transgression et de la contenir au moyen d'un espace circonscrit qui rend la séquence événementielle reconnaissable et dicible.<sup>1</sup> »

Il existe donc une tension véritable, chez Sade, entre mesure et démesure, mais cette dernière ne correspond pas nécessairement à une opposition tranchée entre l'œuvre clandestine – les volcans romanesques du divin marquis – et l'œuvre officielle. Les contraintes inhérentes à la représentation théâtrale obligent à un double mouvement de condensation et d'euphémisation qui confère à ce théâtre, il est vrai, une couleur bien différente du systématisme forcené et de la cruauté du roman cryptique : mais une lecture attentive des œuvres ne manque pas de laisser affleurer de nombreux points d'achoppement. Théâtre et roman évoquent fondamentalement les mêmes sujets, et ne se distinguent que dans la manière de les représenter. Alors que le roman tend à révéler, en les amplifiant, les significations transgressives des discours prononcés sur scène, le théâtre à son tour donne corps à la démesure du fantasme libertin, lui conférant par la même occasion droit de cité dans l'espace public des théâtres parisiens. Repousser les limites de la représentation (car tel semble être le mot d'ordre du roman voyeuriste), ce n'est pas seulement dévoiler ce qui est habituellement couvert, c'est peut-être avant tout montrer sous tous les angles, sous toutes les coutures, multiplier à l'infini les images et les réflexions d'un même objet, quitte à le rendre méconnaissable. Cette tâche n'est plus celle du romancier ou du pornographe, mais bien celle du scénographe. La fascination du regard qui caractérise la scène libertine et son obsession pour le « montage » trahissent l'impulsion dramatique de la narration sadienne, son origine essentiellement spectaculaire. Mesure et démesure, théâtralité et illusion romanesque se rencontrent, et souvent se confondent sous la plume de Sade, qui ne cesse de mettre en scène les codes de la représentation pour mieux les subvertir.

---

<sup>1</sup> Mladen Kozul, *op. cit.*, p. 195.