

Article

« Historicité et fiction du champ discursif dans *Marat-Sade* de Peter Weiss »

Christophe Bernard

Études littéraires, vol. 40, n° 3, 2009, p. 195-206.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039253ar>

DOI: 10.7202/039253ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



Historicité et fiction du champ discursif dans *Marat-Sade* de Peter Weiss

CHRISTOPHE BERNARD

L'année 1808, à l'hospice psychiatrique de Charenton, en France — tel est le cadre du classique de Peter Weiss, *Persécution et assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (ou *Marat-Sade*). L'établissement, placé sous la direction de monsieur Coulmier, prône des méthodes thérapeutiques hautement controversées — divertissements spectaculaires : bals, musique, théâtre — à cause de l'excitation qu'elles entraînent. C'est que plusieurs redoutent les effets néfastes que pourraient avoir de telles activités sur une foule d'esprits fébriles. Ces activités, d'ailleurs, sont conduites par un homme — un monstre — interné à l'hospice depuis 1801 en châtiment à des écrits subversifs, ces *Justine* et *Juliette* que nous connaissons, mais que Weiss passe sous silence. Ces livres et leur auteur — Donatien Alphonse François, marquis de Sade — sont nés d'un élan contre nature vers la négation d'autrui. On les considère, peut-être avec raison, dangereux pour la moralité publique et pour le développement de la pensée. La sienne, sa pensée, est géniale, et elle a attiré à l'écrivain de tous les scandales les grâces de monsieur Coulmier. Si le respect et la mesure règlent les rapports entre les deux hommes, c'est parce que le marquis profite de privilèges au sein de l'établissement : il peut écrire et assouvir de temps à autre la passion qu'il entretient pour le théâtre.

L'action de la pièce de Weiss se situe dans la salle des eaux de l'hospice. C'est, du moins, un premier degré spatial de la représentation. Toute la structure du texte, en effet, repose sur la mise en abîme : à l'intérieur de *Marat-Sade* s'insère *Persécution et assassinat de Jean-Paul Marat*, que Weiss attribue à Sade et dont la scène se déroule pendant la Révolution française. Comme le titre l'indique explicitement, Sade y offre la représentation de l'assassinat de Jean-Paul Marat, poignardé en 1793 par une jeune fille venue de Caen. Charlotte Corday est jouée par une patiente atteinte de troubles du sommeil et de mélancolie, et c'est le spectacle de la folie qui, au fond, est offert au public — celui qui assiste à *Marat-Sade*, celui qui assiste à *Persécution et assassinat de Jean-Paul Marat*. Voilà la tension qui traverse la pièce de Weiss : un dialogue entre deux espaces, deux temporalités et deux niveaux de représentation.

Marat soulevait à la fois l'admiration et l'horreur du peuple français. La Révolution justifiait, aux yeux de Marat qui y était dévoué, la répression sanglante de ceux qui pouvaient l'entraver : plus d'un sous les ordres de Marat ont goûté à l'invention de Joseph Ignace Guillotin. Nous connaissons les tableaux, et c'est ainsi que Sade met en scène le chef révolutionnaire : après trop d'années à se cacher dans l'humidité des caves, Marat avait contracté une virulente maladie de peau et ne pouvait sans grandes douleurs quitter sa baignoire, seule une eau médicamenteuse le soulageant de ses maux et de sa fièvre.

Durant le spectacle, Sade règne à l'écart d'un peuple représenté par un chœur de fous désarticulé, difficilement contrôlable. Mais s'il s'efface derrière les événements, le marquis, au cours du spectacle qu'il dirige, s'insurge tout de même contre les propos de Marat, son propre personnage. Il intervient, condamne, confrontant son individualisme extrême au bouleversement politique et social que prône le chef révolutionnaire. Il va sans dire que les deux hommes reconnaissent à la violence des vertus opposées.

Les grandes lignes de ce contexte d'internement sont connues et constituées par le discours historiographique et critique entourant l'œuvre et la figure de Sade. À ce corpus, Weiss ne cherche pas à ajouter : il l'instrumentalise plutôt, le pliant à son propre discours. Voici le programme auquel nous chercherons à répondre : établir une relation possible entre l'histoire et la fiction, et circonscrire la dynamique entre ces deux types de discursivités au sein d'une pièce de théâtre historique, c'est-à-dire dont l'écriture est alimentée de faits, fondée en partie sur une recherche extrinsèque et préliminaire à la constitution d'un « champ historique » investi par la fiction — ou vice-versa. Notre idée tient à ce qu'à même cette dynamique, Weiss ouvre un espace sémantique au sein duquel se déploie une œuvre qui possède son propre réseau de sens. Comment, envisagé dans ses limites immanentes, *Marat-Sade* acquiert-il alors son autonomie ? Comment synthétise-t-il le champ de sa propre discursivité et de sa propre théâtralité, en puisant tout de même dans une matière historique ?

Il ne s'agit pas de s'attarder au contenu des archives pouvant être mis en relation avec le contenu de l'œuvre, mais bien de comprendre le processus par lequel leur contenu peut se réactualiser dans un discours nouveau. Car soulignons ce point : il nous est impossible de connaître les documents qu'a consultés Weiss lors de la conception de sa pièce, comme il nous est impossible de dépouiller les milliers de pages d'opuscules, de journaux et de correspondances laissées par Sade et par Marat.

Cela dit, les informations sur l'hospice de Charenton, sur sa fonction et son fonctionnement, la vie qu'on y mène, les mœurs de ses locataires, son administration, les types de traitements qui y sont offerts et les horreurs qui s'y produisent ont été puisés dans deux documents : le journal¹ que Sade lui-même y a tenu à partir de 1801, et dont il nous reste aujourd'hui deux cahiers, ainsi qu'un article d'Hippolyte de Colins. Cet article s'intitule « Sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation

1 Donatien Alphonse François de Sade, *Journal inédit*, 1994.

mentale, établi à Charenton près Paris² » — il a été publié en annexe au journal de Sade. Georges Daumas, à qui nous devons la préface et la présentation du *Journal inédit*, nous assure de la validité et du sérieux de cet article qui constitue, selon lui, un « document inédit de la plus haute importance » ; il s'agit « d'un mémoire dressé en juin 1812 par un certain Hippolyte de Colins, ancien officier de cavalerie, et destiné à l'information confidentielle du ministre de l'Intérieur³ ». D'une teneur moralisante, digne du militarisme de son auteur, cet article ne fut découvert dans ses papiers qu'autour de 1858.

À la lumière qu'apporte cet article sur *Marat-Sade*, nous apercevons immédiatement un premier phénomène d'ancrage référentiel. Plusieurs des faits indiqués dans ce rapport — c'est bien de cela qu'il s'agit — concordent en effet avec l'exposition théâtrale de l'hospice. Monsieur Coulmier, mis en scène par Weiss, déclare en effet que « [N]ous sommes redevables à notre pensionnaire Monsieur de Sade / d'avoir pour le divertissement et l'édification des malades / imaginé et mis un drame en scène / dont il va nous faire l'essai ici même⁴ ». Il s'écrie plus tard « Monsieur de Sade / je m'élève contre cette façon de faire / nous étions d'accord pour censurer ce passage⁵ », sans pourtant imposer son autorité ni exercer son pouvoir de silence. Il semble plutôt soumis au verbe et à la présence de Sade. À cette prémisse fait écho un passage de l'article de de Colins, qui montre bien que Weiss ne puise pas ses idées au hasard :

Voyons si le Directeur de Charenton possède les moyens de faire oublier ses défauts physiques. La première chose qui s'offre à mes regards est sa liaison intime avec un monstre voué à l'exécration publique et que le Gouvernement a cru devoir condamner à une détention perpétuelle pour en délivrer la société. [...] Quelle confiance peut inspirer un Directeur auprès duquel on a souvent accès et faveur par un être auquel je ne puis donner le nom d'homme ; un directeur qui consent à prendre un tel panégyriste ; qui fait jouer publiquement sur son théâtre une pièce faite par lui et à sa louange, dans laquelle on trouve les flatteries les plus basses et où on le compare aux dieux mêmes⁶ ?

Il est signalé, en note de bas de page, « [qu]une main inconnue a souligné le mot [monstre] et noté en marge "Desade"⁷ ».

Sade, dans son journal, reste avare d'informations relatives à ses activités théâtrales, mais nous devinons à la lecture des quelques cahiers connus aujourd'hui l'ambiguïté de sa relation avec Coulmier. Ces cahiers à la fois corroborent le témoignage de de Colins et consolident l'ancrage référentiel de *Marat-Sade*. Selon

2 Hippolyte de Colins, « Sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale, établi à Charenton près Paris », dans Donatien Alphonse François de Sade, *Journal inédit*, *op. cit.*, p. 98-140.

3 Georges Daumas, « Préface », dans Donatien Alfonse de Sade, *Journal inédit*, 1994, p. 17.

4 Peter Weiss, *Marat-Sade*, 2000, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 38.

6 Hippolyte de Colins, *loc. cit.*, p. 116.

7 *Id.*, p. 116.

ses propres mots, le marquis profite, oui, de certains privilèges : le droit d'écrire, de sortir seul et sans surveillance dans les environs de l'établissement, de fréquenter celle qui sera sa dernière maîtresse, sa dernière élève, une jeune femme du nom de Madeleine (celle-ci n'a, au début de leur idylle, que 14 ans ; elle passe pour sa fille, mais tout un chacun à Charenton connaît la vérité). Sade parle pourtant d'un Coulmier sévère et colérique, sujet à des caprices et à des emportements. Citons le *Journal* : « Le 30 il changea l'heure des répétitions et détruisit par ce changement tout ce que j'avais prescrit⁸. » Il est dit plus loin que « [l]e 2 Mr. De C. Vint chez Md. Q : dire qu'il ne voulait pas qu'on jouât la pièce qui se repétait depuis un moi et que j'avais fait pour lui. Cela excita un peu d'humeur de part et d'autre. (Je voulus déchirer l'ouvrage)⁹. » Sade évoque finalement cette anecdote :

[...] on ne jouerait pas Ambroise, quoiqu'il eût donné sa parole d'honneur, ce qui me fit beaucoup de peine en raison de celle que cela devait donner à Md. Qui en pleura toute la soirée et tout cela fait voir que jamais l'histoire des vexations ne saurait me quitter ; il faut que de manière ou d'autres je sois toujours la victime¹⁰.

Il y a donc théâtre à Charenton, et les jeux de force que cela implique se précisent petit à petit. Non seulement preuve est faite que de Colins ne se trompe pas, et que la prémisse de Weiss tire son origine de sources historiques, mais une certaine relation au pouvoir est mise de l'avant par Sade. Weiss, bien sûr, saura tirer profit de cette tension entre liberté absolue et censure.

La pièce en abîme qui nous montre la mort de Marat est signée Sade, nous l'avons signalé déjà. Nous percevons là la première délimitation d'un espace discursif fondé sur la référentialité historique et sur la fiction : Weiss attribue à un auteur réel, placé dans un contexte réel, une pièce fictive. Ce jeu de structures se complexifie derechef si l'on considère que cette pièce fictive renvoie à des faits historiques (les circonstances entourant l'assassinat de Marat par une royaliste anonyme de Caen) — nous l'avons dit. Voilà la mise en place, la structure de Weiss grâce à laquelle il prépare et conditionne le discours qu'il tiendra. Deux temporalités, deux régimes de discours : Weiss construit à l'intérieur de cette structure fondée sur cette double tension les oppositions qu'il veut mettre de l'avant et l'échec d'une résolution dialectique finale : l'individualisme contre la collectivité, l'action contre la jouissance. Ce sont ces éléments qui sous-tendent l'évolution dramatique, faisant de cette tension un moteur théâtral lui-même signifiant à mesure qu'en émerge la confrontation des pensées de Sade et de Marat.

Deux degrés de théâtralité dans la représentation donc, d'abord une inscription intrinsèque dans l'univers de Charenton, pendant les années du régime Coulmier ; ensuite la greffe extrinsèque du Paris de 1793, sous la dictature révolutionnaire de Marat. La superposition des époques implique ainsi deux lieux différents — l'un réel du point de vue des personnages, l'autre représenté — et chacune de ces dimensions

8 Donatien Alphonse François de Sade, *op. cit.*, p. 41. Toutes les citations tirées du *Journal* respectent la graphie originale.

9 *Ibid.*, p. 44.

10 *Ibid.*, p. 51.

se conjugue dans un même « spectacle » : la représentation qui s'adresse à nous et qui regroupe dans un même discours ces différents espaces et temps.

Car c'est bien d'un regroupement qu'il s'agit : s'ils se distinguent facilement, les deux degrés de théâtralité n'existent pas pour autant indépendamment l'un de l'autre : ils s'interpénètrent, interfèrent sans cesse l'un sur l'autre et forment un même ensemble de signes. Citons un passage de l'œuvre :

Pendant la pantomime un coup de couteau fait éclater la gidouille du prêtre. Le condamné est couché sur un billot. On lui scie les mains. [...] COULMIER se lève. La tête tombe. Hurlements de triomphe. On se lance la tête comme une balle.

Monsieur de Sade

cela ne peut pas continuer
tout cela n'est guère édifiant
et peu propice à la guérison de nos malades
ils s'excitent inutilement
et au fond si nous avons réuni ce public
c'est pour lui montrer
que nous n'avons pas seulement recueilli
le déchet de la société.

Sade ne réagit pas à cette apostrophe. Il contemple la scène avec un sourire ironique¹¹.

Nous pouvons d'abord observer que les rapports entre Coulmier et Sade, tels qu'exposés par Hippolyte de Colins, sont ici représentés avec justesse. Sade agit et pense à l'intérieur de la pièce qu'il construit et dirige, mais la latitude dont il bénéficie reste contrôlée par Coulmier qui, à titre de figure d'autorité, intervient à maintes reprises dans le spectacle qu'on lui présente. Dans un deuxième temps, nous constatons que ce rapport, déterminé par un mélange de prodigalité et de censure, synthétise lui-même dans la pièce des effets de sens en opérant des articulations entre les deux niveaux de théâtralité : le monde de Coulmier et celui de Marat s'imbriquent l'un dans l'autre, se répondent et se reflètent dans ces intrusions qui ouvrent une zone d'interférence au sein de laquelle se superposent les deux spatiotemporalités. Comment se répondent ces deux mondes ? Tout au long du texte, Coulmier illustre la faillite de la Révolution telle que la conçoit Sade ; il incarne la perpétuation de la moralité bourgeoise, de la modération, de la bienséance, la perte de l'individualisme et de la jouissance. Les propos de Coulmier s'énoncent sur les ruines d'une révolution aux bouleversements éphémères, sans effet radical sur l'organisation « profonde » du pouvoir en France. Sade lui reproche de ne pas avoir transformé l'homme. Les intrusions de Coulmier dans la pièce de Sade illustrent en temps réel les propos de ce dernier, en font ainsi glisser les points de références vers une autre temporalité.

C'est donc dans leur mise en relation que les espaces-temps de *Marat-Sade* prennent leur sens, en permettant une perspective critique à l'égard de ce qui est montré. Au foyer de leur conjonction correspond la vigile de notre interprétation.

11 Peter Weiss, *op. cit.*, p. 30-31.

Weiss a publié en postface à sa pièce des notes qui en éclairent l'arrière-plan historique. Il écrit, parlant de Sade, que

sa confrontation avec Marat, que nous mettons ici en scène, est cependant totalement imaginaire, et se réfère au seul fait que ce fut Sade qui prononça l'éloge funèbre de Marat lors de l'enterrement de celui-ci — encore son rapport à Marat dans ce discours est-il ambigu, puisqu'il ne le prononça que pour sauver sa propre tête, étant en ce temps-là de nouveau menacé et figurant déjà sur la liste de la guillotine¹².

Nous voyons bien, à la lumière de cette explication de « l'imaginaire », que c'est en juxtaposant et en fondant des faits détachés dans le temps et issus de contextes différents que Weiss parvient à extraire d'eux de nouvelles possibilités discursives et idéologiques. *Marat-Sade* date de 1963 : Weiss n'y fait pas une critique de la Révolution française, ni de la politique de Marat ou de la philosophie de Sade. Il ne fait pas non plus un exposé historique. Il écrit une pièce moderne dont les enjeux répondent à ceux de son époque, où se confrontent deux approches centrales de la dramaturgie du XX^e siècle (cruauté et distanciation) et où sont exposés des problèmes idéologiques encore en cours dans le contexte de sa création. Nous pourrions déjà ouvrir l'analyse de ce côté en rappelant qu'à cette époque Brecht domine encore largement la production théâtrale de langue allemande, qui défend une conception qui pose de manière radicale la question de la nécessité collective. Mais Weiss oppose à cette conception sociale, à travers le marquis de Sade, une conception asociale de l'individualité et de l'autonomie de la pensée dans un monde ordonné par de grands mouvements idéologiques — une conception où, comme chez Artaud, la folie trouve sa légitimité en amont des productions de vérité et échappe à la synthèse sociale¹³. La horde d'aliénés qui joue à la révolution libère dans le chaos final une énergie intense, brute et qui échappe à une formalisation des événements. Mais restons-en à notre objectif de montrer la constitution d'un carrefour où se croisent le message et l'esthétique bien actuels de *Marat-Sade*.

Weiss nous dit que « [l]es déclarations de Marat au cours de l'action reflètent souvent même littéralement le contenu des écrits qu'il a laissés. Ce qui concerne son évolution est fidèle aussi à la vérité historique¹⁴ ». Après avoir vu comment la vie de Sade s'incarnait dans le texte, nous touchons ici à un second « pôle » historique autour duquel viennent s'articuler les éléments fictionnels : comme Sade, la figure de Marat fait intervenir des références qui balisent la lecture. Même à l'intérieur de sa pièce, Weiss invoque des documents qui pour nous correspondent à des archives, c'est-à-dire à des documents posés comme traces de l'expérience passée et constitutifs de la matière analytique de l'historiographie :

MARAT : J'ai lu un jour Sade / dans l'un de tes immortels écrits / que le principe de toute vie est la mort¹⁵.

12 Peter Weiss, « Notes sur l'arrière-plan historique de la pièce », *ibid.*, p. 111.

13 Sur ce point, voir la notion de flux schizos chez Deleuze et Guattari.

14 Peter Weiss, *op. cit.*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 33.

L'ANNONCEUR : ce moine là-bas au fond de la boutique / tient le rôle de Jacques ROUX / C'est un fanatique de Marat et de sa Révolution / malheureusement la censure a détruit / une bonne part de ses déclarations / car elles étaient trop radicales / pour les défenseurs de l'ordre national¹⁶.

SIMONE : Jean-Paul ne te gratte pas comme ça / tu t'arraches la peau / arrête d'écrire / Jean-Paul / ça n'amène rien de bon.

MARAT : Et mon appel / mon appel pour le Quatorze juillet / à la Nation française¹⁷.

L'« archive », avec tout ce qu'elle entraîne, s'insère dans un texte dont la structure, l'agencement en degrés et la personnification nécessairement contingente (dans le détail de l'action et du dialogue) de ses figures ne laissent pas de doute sur sa nature fictionnelle. Mais si la fiction est régie par une certaine logique représentationnelle du discours historiographique, celui-ci est rabattu sur le champ fictionnel, avalé, confondu, et les ancrages référentiels de ce discours peuvent très bien échapper au lecteur en mal de perspicacité. Mais voilà, la fusion de l'histoire et de la fiction, c'est en même temps le décloisonnement de l'une ou l'autre de ces catégories : si l'archive permet à l'écriture cette fusion, elle joue par le fait même un rôle dans la cohésion de l'ensemble. C'est elle qui permet à Weiss de passer d'une spatiotemporalité à l'autre, du Paris de Marat au Charenton de Sade, et vice-versa, par un jeu immanent d'évocation et de références. Cela dit, l'archive règle d'au moins deux manières la présence de Sade sur scène : un homme incarné dont la vie a pu être reconstituée par le journal qu'il a laissé et par la description que de Colins nous a laissée de l'hospice de Charenton ; une « trace », un écrivain effacé derrière la somme de ses écrits.

Reprenons le premier exemple cité ci-dessus, où Marat évoque à Paris l'œuvre de Sade devant un Sade qui cependant participe à l'espace-temps de l'hospice de Charenton (« J'ai lu un jour Sade »). Nous comprenons que l'évocation d'un document permet l'articulation des deux niveaux de théâtralité, Weiss donnant à l'écrit le pouvoir de tels déplacements. Il est pensable que Sade, à titre non seulement d'homme mais de créateur, de penseur et d'écrivain, habite simultanément et sans grande rupture ces deux niveaux, puisqu'il était vivant du temps de Marat. Or ce sont les traces qu'il a laissées qu'interpelle Marat, non pas l'homme de chair, absent du spectacle qu'il présente et périphérique à ce second niveau de théâtralité. Mécanique textuelle fondamentale à la lecture : c'est à ses écrits que Marat s'adresse. Sade ainsi se dédouble, existe à la fois aux yeux d'un paranoïaque actant Marat et de Marat lui-même, à Paris *et* à Charenton.

Il a jusqu'ici été question des phénomènes d'intégration historique. Nous avons vu comment Weiss fait passer la marche de l'histoire par le moyen de l'archive à l'intérieur d'un champ discursif autonome soumis à une organisation fictionnelle qui restructure l'événement historique sur une scène de théâtre dédoublée par la mise en abîme. Il faut maintenant aborder une deuxième technique utilisée dans *Marat-*

16 *Ibid.*, p. 17.

17 *Ibid.*, p. 25.

Sade et qui participe autrement à la constitution de la pièce : la distanciation de l'écriture par rapport à des faits historiques. Il y a en effet chez Weiss et son rapport à l'histoire un mouvement de rapprochement, de récupération et de transformation d'un côté ; de l'autre, un mouvement d'écart, de renversement et de perversion — et bien sûr, chaque technique implique ses effets de sens.

Revenons à l'article d'Hippolyte de Colins, « Sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale, établi à Charenton près Paris ». On peut y lire ceci :

Et d'abord c'est un mensonge de dire que ce sont des fous qui jouent la comédie à Charenton. Les véritables acteurs sont : un ancien infirmier devenu en dernier lieu le secrétaire du Directeur ; un marchand de vin du village ; le maître clerc d'un huissier du voisinage ; des femmes ou de jeunes personnes qui demeurent dans la maison sans être ni avoir jamais été malades, des danseurs et des danseuses de l'Opéra, et enfin, quand le besoin l'exige, des hommes que l'on va chercher au café Touchard, rendez-vous des acteurs sans emploi, et à qui on paye leur temps et leur peine. [...] Le Directeur de ce spectacle, le maître de déclamation, et même autrefois l'un des principaux acteurs, est l'auteur de *Justine*. On n'ose plus l'avouer aujourd'hui, mais la chose pour demeurer secrète n'en est pas moins vraie¹⁸.

Weiss se méprend-il ? Peu importe, il nous suffit de savoir qu'il renverse complètement l'ordre des choses, puisque dans la représentation qu'il nous fait des récréations qui ont lieu à l'hospice de Charenton, ce sont bien les fous eux-mêmes qui jouent les divers personnages ayant eu un rôle dans les derniers jours de Marat : le martyr de la Révolution est incarné par un paranoïaque, sa compagne Simone Évrard par une faible de corps et d'esprit, Charlotte Corday, par une dépressive victime de léthargie chronique, son ami Duperret par un extrémiste et un maniaque sexuel.

Chez Weiss, le public est supposé jouer lui aussi un rôle — c'est un moyen de distanciation brechtienne — celui d'une foule française de 1808 constituée « d'esprits modernes et éclairés¹⁹ », « d'un honorable public venu de toutes les couches sociales²⁰ ». C'est ainsi que Coulmier s'adresse à nous. Mais pourtant, il existe ce témoignage de Colins :

Voilà donc les aliénés exclus de la partie active du spectacle. Voyons s'ils jouissent du moins des représentations qu'on prétend n'être données que pour eux. [...] Qu'on se figure une quarantaine d'aliénés, moitié mélancoliques et moitié convalescents, placés en amphithéâtre comme des objets de curiosité [...]. Les yeux du public [sont] tournés vers eux²¹.

Une partie des malades « profite » ainsi du spectacle et compose une partie de la foule. Mais l'auteur, ici encore, déplace tout à fait la réalité historique : les rôles

18 Hippolyte de Colins, *loc. cit.*, p. 121.

19 Peter Weiss, *op. cit.*, p. 14.

20 *Ibid.*, p. 17.

21 Hippolyte de Colins, *loc. cit.*, p. 121-122.

sont interchangeables et la représentation que ferait un historien de ces récréations ne concorde plus avec celle qu'en fait Weiss. Pourtant, ce dernier n'insère dans cette structure élémentaire aucun élément fictionnel. Il ne fait que réagencer les éléments d'une matrice d'anecdotes, de faits et de témoignages pour ainsi permettre le déploiement de sa propre écriture : une discursivité nouvelle vient occuper une structure dont la cohérence demeure assurée par sa référentialité, qu'elle soit respectée ou mise à mal. Car Weiss peut faire mentir l'histoire, y a-t-il pour autant perte de la *vérité* de son texte ?

Il est en outre impératif de noter que les altérations du cadre historique participent à la charge sémantique de l'œuvre. Le décodage de telles altérations est une affaire de lecture, un dispositif qui ouvre des significations supplémentaires dans le texte pour celui qui sait les déchiffrer. Weiss ne substitue pas seulement le public aux acteurs (et inversement) pour mettre en place un discours potentiel que viendraient actualiser les événements ou les dialogues en cours dans l'intrigue ; cette substitution n'est en rien antérieure à la construction de l'intrigue et à la disposition des effets de sens ; elle leur est bel et bien concomitante et participe elle-même au langage de l'œuvre. Impossible de lire *Marat-Sade* de la même façon si l'on sait que les fous, en réalité, étaient spectateurs.

De quelle façon cette substitution est-elle porteuse de sens ? Citons deux exemples. Nous rapprochons plus haut Weiss de l'esthétique brechtienne. Nous avons mentionné la distanciation qu'enclenchait chez le spectateur sa participation au spectacle, puisqu'il s'assoit à la place du public invité par Coulmier. Il s'assoit *dans* la représentation. Une telle sollicitation rompt nécessairement l'illusion théâtrale ; être qualifié « d'esprit moderne et éclairé²² » appelle au jugement critique et au retour sur soi. Sans compter que le spectacle d'une faction de fous empêche le spectateur d'*accepter* ce qu'on lui présente, surtout dans un contexte d'institution asilaire — Foucault a clairement montré la dissociation par l'appareil psychiatrique entre la vérité du malade et sa recevabilité par la raison normative qui, en tant que spectateur, nous est attribuée par Coulmier. Nous sommes forcés, par le renversement acteur / spectateur, de remettre constamment en question la crédibilité de ce qui est représenté. La Révolution devient ainsi l'objet d'un délire, soumis à une relativité grouillante et ramenée par Sade à l'instinct, à la pulsion et à la cruauté — c'est bien sûr ici qu'Artaud intervient.

La distanciation n'est pas cependant le seul effet que permet cette permutation entre le public et les acteurs. À la mort de Marat, l'hystérie gagne les malades, beaucoup plus excités que ne le permet leur état psychologique et inaptés à distinguer la part réelle de la part irréelle des événements qu'ils viennent de recréer. Ce dérèglement (qui, il ne faut pas l'oublier, sera brutalement réprimé par le personnel de l'institution, véritable métaphore de l'ordre bourgeois que la Révolution a failli à rayer du corps social) est à la plus grande satisfaction de Sade. Il faut lire Weiss :

LE CHŒUR : Même nous les internés nous n'sommes plus enchaînés
et l'honneur du pays est pour toujours sauvé

quant à la politique plus besoin de discuter
car le grand homme est là pour nous guider
pour secourir les pauvres et les malades aussi
c'est à lui à lui seul que nous devons merci
à notre grand Empereur Napoléon
qui mit glorieusement fin à la Révolution
[...]

COULMIER, *plus fort que le tumulte* : Vive l'Empereur et la nation
vive notre établissement
de Charenton

Tous *défilent aux cris cadencés et désordonnés* : Charenton Charenton
Napoléon Napoléon
La Nation La Nation
Copulation Copulation²³.

C'est l'impasse d'une dialectique aux pôles irréconciliables. L'opposition entre Sade et Marat échoue à restituer *l'homme souverain*, pour reprendre le titre que Bataille donne à l'idéal sadien, au sein d'un corps social incapable de contrôler la totalité de ses éléments dissidents (pour décrire ainsi l'idéal bourgeois). Impasse dans les deux sens, donc, des discours révolutionnaires de Sade et de Marat, rabattus sur l'ordre établi.

Dans le film que Peter Brook a réalisé à partir de sa mise en scène de la pièce, la femme et la fille de Coulmier sont entraînées, agressées et violées par les malades, et c'est Coulmier lui-même qui ordonne à travers la confusion générale la tombée du rideau, elle aussi lourde de sens... L'objectif n'est pas ici de s'aventurer dans l'interprétation ; mais tout de même, cette explosion finale et énergique où l'idée de Nation est associée à celle de Charenton, où la figure de Napoléon et la pulsion de copulation se brouillent et se mélangent, porte un jugement plus qu'implicite sur l'Histoire et les institutions qu'elle a laissées debout.

Le discours historiographique aura été pour cette analyse un moyen, et non une fin : un *jalon* en relation de quoi sont d'une part induites les opérations d'écriture dans leur rapport à la référentialité, d'autre part structurés l'un par rapport à l'autre les différents niveaux de représentation. Peut-être lui avons-nous fait violence en détournant de la sorte sa discursivité propre : mais que ce discours soit externe ou interne à l'intrigue de *Marat-Sade*, matériellement présent dans l'action sous forme d'archives ou que l'action se fonde sur son contenu, il nous aura aidés à élucider le fonctionnement structural et discursif de la pièce et à démontrer que la structure y est non seulement condition du discours, mais elle-même discursive.

Peut-être que notre gain est bien maigre, car nous parvenons pour conclure à un préalable : l'interprétation doit se ranger sous le régime de représentation des événements de la Révolution et du contexte de l'hospice de Charenton de 1808, un régime qui permet l'intégration, la permutation, l'altération et le couplage des

données de l'histoire au sein de la fiction. Nous savons maintenant qu'au terme de ces opérations, l'histoire devient fiction, et c'est cette dynamique qui donne à l'œuvre son éclairage moderne. Pour le dire autrement, la lecture de *Marat-Sade* est balisée de références historiques, politiques et littéraires — l'incarnation de Sade la préconditionne à elle seule —, traversée d'un réseau culturel qui s'agence dans des jeux de rapprochements, d'écarts et de transformations. C'est ainsi que s'énonce une discursivité autonome échappant à la référentialité qu'elle assimile et dont les métaphores désignent l'œuvre à sa contemporanéité, sociale autant qu'esthétique. Weiss aura vu juste en cherchant à travers Sade l'explication du passé par le présent. Des études de Blanchot à celles de Barthes, en passant par Paulhan, Klossowski, Breton et Lebrun, la figure légendaire du marquis, quasi absente de sa mort à sa résurrection par Jean-Jacques Pauvert se sera en effet cristallisée dans le champ littéraire au XX^e siècle. Il aura fallu attendre un nouvel entendement moral.

Références

- SADE, Donatien Alphonse François de, *Journal inédit*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1994 (éd. Georges Daumas).
- WEISS, Peter, *Marat-Sade*, Paris, L'arche, 2000 (trad. J. Baudrillard).