

Article

« Ceci est mon corps ou *L'exécution du testament du marquis de Sade* »

Jean-Marie Apostolidès

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 41, 2007, p. 83-102.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041672ar>

DOI: 10.7202/041672ar

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

Jean-Marie Apostolidès
Université Stanford

Ceci est mon corps ou *L'exécution du testament du marquis de Sade*

« À toi de les réveiller, Donatien-Aldonze-François! »

Jean BENOÎT

La figure de Sade se trouve si étroitement mêlée à l'histoire du surréalisme qu'un volume entier ne suffirait pas à en relever tous les aspects. Dès mars 1921, la revue *Littérature* fait plusieurs fois référence au marquis de Sade, de façon allusive. Avec *La Révolution surréaliste*, la silhouette se précise : dans le n° 8, Éluard consacre un article au « divin marquis » dans lequel il fustige « tous les hypocrites commentateurs » qui font l'impasse sur « la haute signification des œuvres de celui-ci pour ne s'attacher qu'à sa légende qui révolte leur parfaite médiocrité et leur sert de prétexte pour défendre leur morale sans cesse outragée ». Le poète ajoute ce commentaire : « Toutes les figures créées par l'imagination doivent être les maîtresses absolues des réalités de l'amour! » Le ton change dans *Le surréalisme au service de la révolution* (juillet 1930-mai 1933) et l'œuvre de Sade se libère de l'aura magique qui l'avait entourée précédemment (Gagnebin, 1982 : 372). La revue publie, en plusieurs fascicules, une étude de Maurice Heine, *Actualité de Sade*, accompagnée de lettres inédites, ainsi qu'un *Hommage à D.A.F. de Sade* par René Char. Après la lecture érotique, les textes sont examinés sous un autre angle : « La seconde lecture [écrit Jean-Paul Clébert] s'accorde à la thématique surréaliste. Dans l'œuvre de Sade, le décor, l'atmosphère, la scène théâtrale jouent un rôle prépondérant et ce sont ceux du roman noir » (1996 : 534). Une troisième lecture s'ajoute plus tard aux précédentes; elle sera à la fois philosophique et politique.

En même temps que les romans de l'écrivain sont mieux connus, sa figure, mise en lumière par les travaux de Maurice Heine et de Gilbert Lely, grandit au point d'atteindre le statut d'une icône. À la théâtralité de l'œuvre, répond le théâtralisme de l'existence que viendront renforcer, dans la seconde moitié du XX^e siècle, les arts du spectacle (théâtre et cinéma confondus). C'est à l'intérieur de ce cadre qu'il faut replacer le cérémonial intitulé « L'exécution du testament du marquis de Sade » qu'accomplit Jean Benoît en décembre 1959. Entre le mémorial religieux et le rituel dramatique, cette performance occupe une place singulière parmi les diverses représentations dont le marquis de Sade est le héros.

Le testament du marquis de Sade

Le 30 janvier 1806, à l'asile de Charenton où il a été transféré presque trois ans auparavant, le marquis de Sade rédige un testament dans lequel il prévoit, pour son enterrement, un cérémonial particulier. Il souhaite affirmer une dernière fois les valeurs athées qui ont gouverné sa vie. En bon amateur de théâtre, il règle minutieusement la mise en scène de cette ultime représentation :

Je défends absolument que mon corps soit ouvert, sous quelque prétexte que ce puisse être; je demande avec la plus vive instance qu'il soit gardé quarante-huit heures dans la chambre où je décéderai, placé dans une bierre de bois qui ne sera clouée qu'au bout des quarantes-huit [*sic*] heures prescrites ci-dessus, à l'expiration desquelles la dite bierre [*sic*] sera clouée. Pendant cet intervalle, il sera envoyé en exprès au sieur Le Normand, marchand de bois, boulevard de l'Égalité, numéro cent un, à Versailles, pour le prier de venir lui-même, suivi d'une charette [*sic*], chercher mon corps pour être transporté sous son escorte dans ladite charette [*sic*], au bois de ma terre de la Malmaison, commune d'Émancé, près Épernon, où je veux qu'il soit placé, sans aucune espèce de cérémonie, dans le premier taillis fourré qui se trouve à droite dans ledit bois, en y entrant du côté de l'ancien château par la grande allée qui le partage. La fosse pratiquée dans ce taillis sera ouverte par le fermier de la Malmaison sous l'inspection de Monsieur Le Normand, qui ne quittera mon corps qu'après l'avoir placé dans ladite fosse; il pourra se faire accompagner dans cette cérémonie, s'il le veut, par ceux de mes parents ou amis, qui, sans aucune espèce d'appareil, auront bien voulu me donner cette dernière marque d'attachement. La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que, par la suite, le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes, excepté néanmoins du petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment et dont j'emporte un bien doux souvenir au tombeau.

Fait à Charenton-Saint-Maurice en état de raison et de santé ce trente janvier mil-huit-cent-six (cité dans Lely, 1982 : 666-667).

Il s'agit d'un véritable effacement spectaculaire², aboutissant à retourner au sein de la nature. La lettre du testament consiste à rendre visible le néant qui guette le corps après la mort. Elle met en scène la menace qui pèse à la fois sur la croyance chrétienne et sur la caste aristocratique, celle de leur disparition. Cette menace est d'autant plus inquiétante que la Révolution, pendant le temps de la Terreur, a tenté de l'appliquer d'une façon concrète. Pour comprendre le caractère radical d'une telle cérémonie, il faudrait la rapprocher des spectacles théâtraux de 1793, particulièrement de la pièce de Sylvain Maréchal, *Le jugement dernier des rois*, qui rendait visible l'effondrement de l'Ancien Régime et la création d'un nouvel ordre fondé sur un sacrifice premier, celui des monarques européens, engloutis dans un volcan en feu. La place du volcan, dans l'imaginaire de Sade et de Maréchal, est essentielle. De sa prison, Sade a suivi avec le plus grand intérêt les relations de l'éruption du Vésuve au mois d'août 1779³. Dans *L'histoire de Juliette* qu'il rédigea plus tard, Sade réaffirmera sa fascination pour la région de Naples :

En aucun endroit de l'Europe, la nature n'est belle, n'est imposante, comme dans les environs de cette ville. Ce n'est point cette beauté triste, uniforme des plaines de la Lombardie, laissant l'imagination dans un repos qui tient de la langueur : ici, partout elle s'enflamme; les désordres, les volcans de cette nature, toujours criminelle, plongent l'âme dans un trouble qui la rend capable des grandes actions et des passions tumultueuses (Le Brun, 1989 : 237).

Dans *La nouvelle Justine*, le moine Jérôme fait l'invocation suivante : « Un jour, examinant l'Etna dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan. Bouche des enfers, m'écriai-je en le considérant, si comme toi je pouvais engloutir toutes les villes qui m'entourent, que de larmes je ferais couler⁴ ! »

Nous comprenons le testament du marquis de Sade comme l'inversion d'une éruption volcanique. Il ne s'agit plus d'une explosion mais du mouvement inverse, une implosion qui engendre apparemment le néant. Les deux mouvements rythment profondément l'œuvre de l'auteur. À un épisode furieux, dont l'éruption volcanique serait la figure emblématique, succède généralement un épisode mélancolique, caractérisé par un souhait d'anéantissement complet. Implosion ou explosion, qu'importe à Sade ? Dans les deux cas, il demeure fasciné par la *catastrophe* qui, en détruisant tout, permet à un nouvel ordre d'advenir, en recomposant d'une façon différente les mêmes éléments de la nature⁵. Sa mort met en scène le moment de son passage sur terre; une fois retournés au néant, les différents éléments biologiques dont son corps est formé donneront, en se décomposant, naissance à d'autres formes qui s'en nourriront. Ce qui s'observe dans l'ordre de la nature peut être, selon Sade, remarqué dans l'ordre social. Les États disparaissent parce qu'ils ne sont que des formes transitoires d'organisation humaine. Aucune divinité n'a présidé à leur création, le seul dieu que le marquis reconnaisse étant la nature et son ordre immuable.

Le 2 décembre 1814, le marquis de Sade meurt. Sa famille, effrayée par une cérémonie aussi peu conforme à la tradition, choisit de ne tenir aucun compte du testament et offre au marquis des funérailles religieuses. En refusant d'appliquer la lettre de son testament, c'est la démonstration matérialiste de la grande chaîne des êtres que les proches de l'auteur refusent de mettre en scène⁶. Une autre façon de nier la place centrale que l'athéisme tient dans la vie et l'œuvre du marquis.

Le fantôme du marquis de Sade

Ainsi donc, la volonté de Sade ne fut point respectée. Soucieux de sa réputation, son fils Armand choisit les convenances sociales plutôt que la fidélité aux volontés de son père. Plus de M. Le Normand avec sa charrette ni de fourré semé de glands, mais un enterrement religieux avec croix sur la pierre tombale à défaut d'un nom. Quant aux manuscrits du marquis, qu'il légua dans le même testament à Marie-Constance Quesnet,

les uns seront brûlés ultérieurement par le préfet de police Delavau, agissant de concert avec Donatien-Claude-Armand, les autres achetés par celui-ci lors d'une seconde vente pour la somme de cinq cent quinze francs, et remportés dans la malle de son père, d'où ils ne furent exhumés qu'à la cinquième génération (Lely, 1982 : 668).

Selon des experts comme Nicolas Lenglet Dufresnoy, lorsque la volonté d'un défunt n'est pas respectée, celui-ci revient sous forme de fantôme. Il hante les vivants jusqu'à ce que la dette soit réglée. Tel est le cas du marquis de Sade, dont l'esprit hante ceux qui l'approchent et qui constituent sa famille véritable : Maurice Heine, André Breton et Gilbert Lely. À eux d'accomplir la volonté du marquis, surtout en faisant connaître ses idées et ses œuvres. Gilbert Lely termine sa grande biographie de Sade en évoquant son fantôme⁷. Quant à Breton, il écrit :

L'esprit se prend souvent à errer dans ce *no man's land* où l'attirent les grands disparus, à l'heure où leur pensée reflue sur elle-même tout en tendant de toutes ses forces à rendre d'autant plus dominante et harcelante l'image que nous garderons d'eux. Elle s'impose à nous de toute la fixité, dans leur pas somnambulique, des « revenants », en qui la sagesse populaire a eu tôt fait d'appréhender des *âmes inapaisées* et de se demander *que faire pour elle* (1965 : 389).

Le marquis de Sade est plus qu'une figure tutélaire dans l'histoire du surréalisme; c'est un spectre, enfermé dans une crypte, qui hante l'esprit du groupe, depuis André Breton jusqu'à Annie Le Brun. À la fois mort et vivant, il ne cesse de circuler parmi les aficionados. À partir de l'injustice originelle, son ombre « crie justice » et demande réparation à ceux qui se définissent comme sa famille, une famille non pas selon la chair mais selon l'esprit.

Il ne s'agit pas seulement de l'accomplissement des rites funéraires réclamés dans le testament, mais de conserver *vivante* la mémoire du marquis, de l'entretenir comme une flamme. Entre le public, vis-à-vis duquel il souhaite l'oubli complet, et le « petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment », la ligne de partage est claire. Si les premiers versent du côté de l'oubli, les seconds doivent célébrer sa mémoire. Pour cela, il leur faudra ramener la figure du marquis sinon en pleine lumière, du moins dans le clair-obscur qui convient aux spectres. Breton évoque à ce propos « la réhabilitation très lente d'une mémoire envers laquelle la biologie et une science des mœurs encore balbutiante seront contraintes de reconnaître leur dette » (1965 : 389). Une fois le travail de mémoire entamé par les poètes du passé, le fantôme est prêt pour la résurrection : « De là devait, tôt ou tard, se lever mieux qu'un spectre. [...] la promesse d'une résurrection, l'annonce de la seconde naissance du marquis de Sade, mais sous d'incorruptibles auspices » (1965 : 389).

À écouter Breton, la figure de Sade occupe dans le mouvement surréaliste une place équivalente à celle du Christ dans le christianisme. Il est un *incarnateur*. Plus qu'un exemple, il devient source d'inspiration. C'est un « saint fantôme » (*Holy Ghost*). Il forme un corps permettant l'incorporation des membres en une communauté, en une communion. On peut se demander pourquoi Breton, dont l'anticléricalisme est notoire, retrouve dans les années 50 des accents quasi mystiques pour évoquer l'écrivain maudit. Mais, loin de voir le spectre de Sade comme un revenant échappant à l'histoire, c'est au contraire en rapprochant son apparition du contexte particulier de l'époque que nous parviendrons à en comprendre le statut et la fonction.

L'exposition Éros

Le 2 décembre 1959, à l'occasion du 145^e anniversaire de la mort de Sade, l'artiste canadien Jean Benoît accomplit un cérémonial d'expiation au cours duquel il « se marque symboliquement et physiquement au fer rouge du nom de Sade⁸ ». Cet épisode se déroula dans le cadre de la 8^e Exposition internationale du surréalisme, qui se tint à Paris, galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 à la fin de janvier 1960.

Le thème retenu pour cette exposition était l'érotisme. Pierre Faucheux en fut le chef opérateur, José Pierre le coordinateur, André Breton et Marcel Duchamp les régisseurs. Breton voulait profiter de cette exposition pour redonner au mouvement son lustre d'avant-guerre. Dans le texte destiné aux exposants, il écrit qu'à cette occasion « le surréalisme proprement dit se doit de se réaffirmer dans un domaine qui est spécifiquement le sien » (1965 : 377). Si le monde extérieur, la « nature » ne savait

constituer pour le mouvement ce domaine qui lui est propre, il existe néanmoins un autre lieu privilégié, « théâtre d'incitations et de prohibitions, où se jouent les plus profondes instances de la vie » (1965 : 378) : c'est l'érotisme. Breton y voit une des constantes du surréalisme depuis son origine. Dans son esprit, le thème de l'érotisme permettra de rendre visible l'unité du mouvement depuis sa fondation⁹.

L'érotisme est un *courant* qui unit les membres, les transforme en un groupe; il s'agit d'une électricité passagère, insaisissable, qui ne donne pas seulement sa coloration à la vie collective, mais qui la permet. Tous les adhérents sont touchés, d'Aragon à Dali et de Masson à Crevel. Même Breton en subit la loi, malgré les tentations puritaines récurrentes dans sa vie et dans son œuvre. S'il ne fallait qu'un exemple, on prendrait les recherches sur la sexualité, qui se sont déroulées en douze séances, entre janvier 1928 et août 1932. Plus précisément, l'érotisme est le fluide secret permettant au groupe de s'inventer comme *un corps collectif*, à la fois séducteur et provocant. Il est à la source de *l'esprit de corps* qui anime le mouvement surréaliste. Pour les individus qui y participent, il s'agit d'un phénomène d'enveloppement : ils s'inscrivent dans un même corps, ils se retrouvent dans une même enveloppe. Celle-ci est reconnue au dehors grâce à sa surface externe qui doit attirer les regards extérieurs en même temps qu'elle représente une barrière qu'on ne peut franchir sans y être invité¹⁰. Elle est source d'envie, mais aussi de répulsion.

Grâce à la place qu'il occupe dans l'imaginaire du groupe, ce corps érotisé permet à chacun des participants de devenir un individu désirable et de créer. Lorsque retombe le désir, le surréalisme perd son aura, son *pouvoir d'attraction*; il se change en un simple épisode de l'histoire de l'art. Afin de ne pas mourir comme corps collectif, le groupe éprouve un besoin constant de réanimer le lien érotique entre ses membres. Cela se fait à la fois par l'introduction de nouveaux adhérents, jeunes et aventureux autant que possible, qui canalisent le désir, et par la création d'œuvres nouvelles surchargées d'érotisme, que ce soient des tableaux, des objets à fonctionnement symbolique ou des mises en scène publiques comme celles de l'exposition *Éros* en 1959 ou de *L'écart absolu* en 1965.

Dans un tel contexte, le personnage de Sade paraît tout désigné pour redonner de l'élan à la politique érotique du surréalisme. Quelques années auparavant, dans un entretien accordé à Jean Duché, André Breton affirmait :

Le désir, oui, toujours. C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés. De même que la liberté ne saurait s'assimiler à l'impulsion à [sic] faire tout ce qu'on veut, je crois inutile de distinguer ce désir de certaines formes d'appétit bestial qui ont eu toute licence de se manifester récemment. Même sous l'aspect éperdu qu'il revêt chez Sade, nous reconnaissons pour l'honorer à sa grandeur le désir pleinement dignifié (1969 : 252).

Malgré les différences historiques entre la perspective de Sade et celle du surréalisme, ce personnage appartient depuis le début aux figures tutélaires du mouvement, au même titre que Lautréamont, Jarry ou Cravan. L'évoquer, le ressusciter même au cours d'un cérémonial qui s'apparente à une messe, ne pouvait que renforcer l'unité du groupe.

Le cérémonial prévu par Jean Benoît s'accorde parfaitement au thème général de l'exposition. Un jeu surréaliste définit l'érotisme comme « une cérémonie fastueuse dans un souterrain » (cité par Legrand, 1982 : 150). Sans entrer dans tous les détails de cette exposition, on en rappellera quelques caractéristiques. Duchamp eut d'abord l'idée de la première salle avec une entrée en forme « de vagin en caoutchouc, mal fait mais évocateur », qui se réduira finalement à un rideau de perles (*André Breton. La beauté convulsive*, 1991 : 421). Il souhaita aussi un plafond en satin rose, gonflant au rythme de la respiration, et dans lequel une bouche aux lèvres épaisses exhalerait des vapeurs parfumées. Une seconde salle se présentait comme une grotte, revêtue de velours vert « qui se drape dans le sable comme la traîne d'une robe » (Fauchaux cité dans *André Breton. La beauté convulsive*, 1991 : 422). Une troisième pièce, plus petite, réalisée par Mimi Parent, s'appelait « salle du Fétichisme ». Pour la dernière salle, Meret Oppenheim reprit une idée qu'elle avait eue pour une fête à Berne : un festin avec une femme nue (en chair et en os, le soir du vernissage), sur laquelle étaient posés une accumulation d'aliments et de végétaux. Comme dans le cas de *L'exécution du testament du marquis de Sade*, le statut de ce *Dîner de la femme nue* était original, puisque cette œuvre, provisoire et devant être détruite, se situait en dehors des catégories artistiques de l'époque. Cannibalisme, fétichisme, célébration des diverses pulsions sexuelles –, l'exposition Éros peut tenir lieu d'épiphanie du *corps érotique imaginaire* du surréalisme.

Position du surréalisme en 1959

Il ne suffit pourtant pas de replacer *L'exécution du testament* dans le cadre étroit de l'exposition de 1959 pour en comprendre la fonction. Si le surréalisme constitue le mouvement artistique et intellectuel le plus important du XX^e siècle jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, sa situation est différente après 1945. Certes, Breton parvient à rassembler une troisième génération d'artistes et de penseurs permettant la régénération du corps collectif, mais le mouvement peine à retrouver la prééminence d'avant-guerre. Les raisons en sont multiples, l'une d'elles étant justement la guerre qui a entraîné l'exil d'un certain nombre de surréalistes. À son retour en France, Breton constate que les goûts ont changé et que les questions se posent différemment. Le champ intellectuel se trouve occupé par un groupe nouveau, les existentialistes, qui passent pour l'expression même de la radicalité aux yeux de la bourgeoisie cultivée. Si, au point de

vue artistique, l'existentialisme peut paraître une régression, dans la mesure où il prône un retour au réalisme, il semble mieux armé intellectuellement pour définir les enjeux socio-politiques de l'après-guerre. Pour asseoir totalement son pouvoir intellectuel, Sartre s'attaque directement à Breton dans un article publié en 1947 dans *Les Temps modernes*¹¹.

Face à un existentialisme conquérant, le surréalisme se tient sur la défensive, comme s'il cherchait seulement à retarder l'inéluctable défaite. Certes, des voix aussi différentes que Georges Bataille ou Julien Gracq viennent à la rescousse, mais le mouvement vit principalement sur son glorieux passé. Après 1947, il ne parvient pas à répondre aux défis de l'après-guerre¹². Lorsqu'en 1951 Albert Camus publie son essai *L'homme révolté*, dans lequel il mesure le surréalisme à l'aune de ses ambitions avouées, le bilan nuancé qu'il en tire sera interprété par André Breton comme une attaque en règle en provenance du clan existentialiste.

Une autre raison du déclin du surréalisme en 1959 tient à son organisation interne. Peu d'artistes sont restés de l'équipe originelle; ils ont été exclus ou se sont éloignés de leur plein gré. Plusieurs sont morts. Face à Breton, la génération nouvelle garde une attitude respectueuse. Personne n'ose vraiment s'opposer à lui ni contester son leadership. Son poids intellectuel, et davantage encore sa stature morale, le douent d'une autorité écrasante. Lorsqu'il prononce ses jugements, l'exclu en reste marqué pour longtemps. Par ailleurs, dans le but d'établir de nouvelles alliances, le groupe tend aux compromis. Les diatribes d'avant-guerre se font plus rares; les voix extrêmes se taisent au profit d'un œcuménisme bon teint. Si Breton lui-même, toujours vigilant, n'en est pas la cause, il laisse publier sous le vocable de surréalisme des textes qui n'ont rien gardé de la cohérence initiale du mouvement. En d'autres termes, le surréalisme devient après la guerre un fourre-tout où chacun peut se loger à bon compte.

Dernier témoignage du déclin du surréalisme des années 50, celui-ci se trouve attaqué sur son flanc gauche par un mouvement plus jeune, plus radical, l'Internationale lettriste, dont le chef de file, Guy Debord, a pris Breton pour cible privilégiée. Si les deux mouvements tentent, en de rares occasions, une action commune, l'hostilité ne cesse de fuser de part et d'autre. La revue des lettristes, *Potlatch*, contient de multiples exemples de ces attaques, parfois justifiées, parfois purement gratuites. Tout en lui empruntant nombre d'idées, Debord ridiculise Breton en l'affublant du surnom de Dédé-les-Amourettes. Il ne manque jamais de lui rappeler que les promesses contenues dans *La Révolution surréaliste* n'ont pas été tenues. À l'occasion du 60^e anniversaire d'André Breton, Debord prépare avec Marcel Mariën une plaisanterie cruelle visant à humilier l'ensemble du groupe surréaliste et son chef de file (Berréby, 1985 : 331-332). Lorsqu'en 1957 le mouvement lettriste se métamorphose en Internationale situationniste, Debord n'enterre pas la hache de guerre.

D'une façon significative, sa nouvelle revue éponyme s'ouvre sur plusieurs articles consacrés au surréalisme, dont le premier s'intitule « Amère victoire du surréalisme ». Étonné par tant de violence, pas toujours armé pour comprendre la perspective des lettristes et des situationnistes, Breton courbe l'échine et encaisse les coups, faute de pouvoir répondre. Il a manifestement perdu son mordant de l'avant-guerre. Dans la mesure où il est le personnage *incarnateur* du groupe, c'est le surréalisme entier qui se trouve frappé. En 1959, le potentiel érotique s'est affaibli; il faudrait un apport de sang neuf pour que l'électricité continue de circuler entre les membres.

Le marquis de Sade est un enjeu parmi tous les groupes qui rivalisent pour occuper le champ culturel dans la France de l'après-guerre. Du côté existentialiste, on le voue aux gémonies; Simone de Beauvoir se demande s'il faut en finir avec lui; Albert Camus l'épinglé dans son essai *L'homme révolté*. Du côté lettriste, on tente d'accaparer sa figure. Il est significatif que le projet cinématographique de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, paraisse immédiatement après le volume de Camus et l'article de Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler Sade? », appelé à devenir un livre en 1972. Comme si l'œuvre du jeune lettriste se présentait comme une réponse aux penseurs existentialistes¹³.

Il faut garder en mémoire ce contexte global pour comprendre la portée de *L'exécution du testament*. Lorsque s'ouvre l'exposition Éros, le surréalisme n'est plus le corps glorieux de jadis. Sa surface est ridée, son enveloppe déchirée par les coups de canif des groupes rivaux. La fonction d'enveloppement joue encore, mais elle a perdu son efficacité symbolique. Le narcissisme des membres s'en trouve blessé. Si le corps collectif veut être capable de création, il doit se renouveler, faire *peau neuve*.

Jean Benoît et l'exécution du testament de Sade

Né à Québec le 27 août 1922, élevé dans la tradition catholique, Jean Benoît s'inscrit à l'École des Beaux-arts de Montréal à l'âge de 15 ans. Il se révèle vite un esprit libertaire et insoumis. En 1944, l'exposition de son tableau *L'enfer* crée un scandale dans le petit milieu montréalais. Afin d'échapper à la grande noirceur des temps de Duplessis, il quitte son pays en octobre 1948 pour s'installer à Paris avec son épouse Mimi Parent. Tout en s'inscrivant en ethnologie au Musée de l'Homme, Jean Benoît poursuit sa carrière de peintre et de décorateur. Le théâtre l'attire particulièrement. En 1954, il rencontre Gilbert Lely, qui a publié deux ans plus tôt le premier tome de sa *Vie du marquis de Sade*. En 1957, il collobore avec l'artiste chilien Alejandro Jodorowsky à divers projets de théâtre. Ils rêvent ensemble de renouveler ce mode d'expression sous la forme d'une « idée-action¹⁴ ». Un an plus tard, Benoît travaille avec Ionesco à une mise en scène d'*Amédée ou comment s'en*

débarrasser, projet qui n'aboutira pas. En 1959, il rencontre André Breton pour la première fois et évoque devant lui la possibilité de réaliser une cérémonie d'hommage à Sade.

Malgré la rupture avec ses origines, Benoît reste très marqué par le catholicisme. Plusieurs de ses créations peuvent s'interpréter en référence au christianisme, une profanation de rites religieux¹⁵. On peut même lire *L'exécution du testament* comme une messe inversée, où le célébrant ressuscite l'esprit du marquis de Sade qui s'incarne désormais en lui. Il s'était préparé de longue date à ce cérémonial. Les premiers dessins du costume et de l'arsenal remontent à 1949, soit 10 ans avant sa réalisation¹⁶. Ce sont ces ébauches qu'il montre à Breton. Ce dernier s'enthousiasme pour le projet et donne son aval à sa concrétisation.

L'exécution du testament du marquis de Sade est un cérémonial étrange, qui tient à la fois du théâtre et du rituel religieux. Il s'est déroulé chez Joyce Mansour, en présence d'une centaine d'invités, poètes, peintres et écrivains, tous plus ou moins proches du groupe surréaliste¹⁷. Cette œuvre « agie » n'a été « performée » qu'une fois, sans pouvoir être reproduite, même par des moyens mécaniques, puisqu'il était interdit de prendre des photos. Il s'agit d'une œuvre unique, dans tous les sens du mot, qui a valu à Jean Benoît une place aussi unique dans le théâtre du XX^e siècle. Elle n'entre dans aucune catégorie connue. Elle unifie en une seule présentation ce qui s'offre généralement comme des arts séparés : la peinture, la musique, la danse, le théâtre, le cérémonial religieux, etc. Elle remonte aux origines du temps, liant le présent au passé, le sacré au profane, l'acte à la représentation.

Faute de pouvoir analyser le cérémonial en détail, nous rappellerons quelques caractéristiques de la célébration. Elle s'amorça les jours précédant l'exécution proprement dite par le transport de la charrette dans les rues de Paris. À son propos, Benoît écrit : « Parce que j'eus soudain la certitude d'accomplir aussi une volonté de Sade, je dessinaï la charette [*sic*], avec laquelle j'ai transporté mon costume pour l'exécution de son testament, de la rue Saint-Roch à Montparnasse, afin d'aller le faire photographier. » (Le Brun, 1996 : 86) L'étrangeté du véhicule s'ajoutant à celle du capharnaüm qu'il contenait a suscité des réactions chez les Parisiens dont Benoît a voulu garder la trace :

Aux badauds qui ne cessaient de me harceler tout au long du parcours en me questionnant sur la nature même de mon étrange chargement, je leur répondais en ces termes : « Je suis Monsieur Le Normand, marchand de bois, je dois remplir une importante mission pour laquelle j'ai plus d'un siècle et demi de retard. Veuillez donc m'excuser et me laisser passer » (Le Brun, 1996 : 86).

Benoît tirant sa charrette contenant les instruments de son *supplice* évoque irrésistiblement la montée du Christ au calvaire, sa croix sur les épaules, accompagné par les quolibets des habitants de Jérusalem.

Il faut nous arrêter aux différentes pièces du costume du supplicié. La couche la plus extérieure en était constituée de panneaux d'homme-sandwich, celui-ci symbolisant « un des états d'esclavage dans lequel l'homme est tenu aujourd'hui » (Le Brun, 1989 : 250). Le panneau de face illustre la vie : « Œuf, ovale, grossesse, fécondité ». Jean Benoît l'accompagne de citations de Sade selon lesquelles c'est dans le corps même que la pensée *prend corps* et que l'être trouve sa vérité :

C'est dans le sein de la mère que se fabriquent les organes qui doivent nous rendre susceptibles de telle ou telle fantaisie; les premiers objets présentés, les premiers discours entendus achèvent de déterminer le ressort; les goûts se forment, et rien au monde ne peut plus les détruire (cité par Le Brun, 1989 : 250).

À l'opposé, le panneau de dos illustre la mort : « Fossile d'un poisson ombre » (Le Brun, 1989 : 251). Au-dessus des panneaux, couvrant la tête masquée du célébrant, se dresse le « totem de l'homme-liberté ». Il s'agit d'un haut masque, sur lequel se superposent quatre figures, et qui rappelle autant certains masques dogons que des sculptures totémiques polynésiennes. José Pierre se plaît aussi à voir « dans la superposition des têtes la succession des générations qui séparent de Sade le porteur du masque et du costume » (1987 : 307).

Sous les panneaux, se trouve le costume proprement dit, constitué d'une cagoule, d'un médaillon et d'un maillot. De face, ce dernier fait voir des « flèches-tentacules qui étreignent le cœur-de-la-sentimentalité, tout en le libérant des larmes. Le costume en est entièrement éclaboussé [...] Le cœur enfin libéré "des idées de patrie, de famille, de religion" » (Le Brun, 1989 : 249). Au-dessous, on distingue un vit « marqué de traces de flagellation » et un cache-vit, sorte d'étui pénien qui recouvre le sexe de Jean Benoît :

Il a les proportions des deux personnages des *120 journées de Sodome* : Brise-cul et Bande-au-ciel. Il fait partie du tatouage et du maillot au travers duquel il passe. À l'état d'érection apparaît le sablier qui par le fait même se vide. Le sablier à tête d'homme aux yeux ouverts et à tête de femme aux yeux fermés est rempli de véritable sable noir de volcan (Le Brun, 1989 : 252).

Sur la peau même du célébrant, on voit un tatouage sombre, comme les couleurs du costume, exécuté en six à huit heures. Le thème en était « à peu près semblable à celui du maillot, à cela près que l'homme ici est définitivement libéré du cœur-de-la-sentimentalité et de ses larmes. Il est maintenant digne d'être marqué à jamais du nom de Sade » (*ibid.*). La brûlure au fer rouge, exactement à l'endroit du cœur, effacera la partie correspondante du tatouage lorsque le fer sera appliqué. Dans le tatouage corporel, « les flèches partant de toutes les parties sensibles du corps indiquent l'endroit où viendra s'appliquer le fer » (*ibid.*).

Le cérémonial fut célébré à 22 heures. On y était admis sur invitation nominale, mais les cartes ne furent pas vérifiées à l'entrée, contrairement à certaines assertions malveillantes¹⁸. Il débuta par la diffusion d'une bande sonore réalisée par Radovan Ivsic et qui, selon Annie Le Brun, donnait « l'impression d'entendre de près un volcan en éruption » (1989 : 248). L'enregistrement se poursuivit crescendo pendant plusieurs minutes jusqu'à l'entrée du célébrant : « Laissez passer le marquis de Sade "tel qu'en lui-même" et réinvesti de tous ses pouvoirs par Jean Benoît. » (Breton, 1965 : 390) Dans le silence le plus absolu, on entendit alors la voix enregistrée d'André Breton dire le texte du testament du marquis de Sade. Ensuite, Jean-René Major se mit à lire les notes préparées par Jean Benoît dans lesquelles celui-ci expliquait en détail la symbolique de son costume. Pendant ce temps, Mimi Parent aidait l'artiste à se défaire, l'une après l'autre, des différentes pièces du vêtement. Enfin, débarrassé de ses habits cérémoniels comme autant de peaux dont il se délivrait, Jean Benoît se marqua du nom de Sade au fer rougi à blanc, juste à l'endroit du cœur.

Un acte exemplaire

Ce cérémonial remplit les spectateurs d'une sorte de terreur sacrée. Ils ignoraient à quoi ils avaient été conviés. La mise en scène sonore et visuelle du spectacle créa une atmosphère religieuse qui connut son paroxysme au moment de l'acte final. Le célébrant y risquait véritablement sa vie, devant eux, en enfonçant le fer juste à l'endroit du cœur. On peut se faire une idée de l'ambiance régnant chez Joyce Mansour en indiquant ce qui a immédiatement suivi la cérémonie. Jean Benoît avait voulu faire de *L'exécution du testament* un acte exemplaire; l'exemple fut immédiatement suivi d'effet. Le peintre Roberto Matta Echaurren, présent dans l'assistance, reprit le fer des mains de Benoît et s'en marqua aussitôt à deux reprises¹⁹. En redoublant l'acte du célébrant, il tente de lui conserver la même force d'efficacité symbolique.

Matta avait été exclu du groupe surréaliste 10 ans auparavant « pour disqualification intellectuelle et ignominie morale » (José Pierre, 1982, t. II : 41). La raison invoquée par Breton tenait à la responsabilité de Matta dans le suicide du peintre Arshile Gorky, le 21 juillet 1948, dans sa maison de Sherman au Connecticut. Matta avait alors cédé au « Vertige d'Éros », y entraînant avec lui Agnes Gorky; de plus, en revendiquant une dimension quasi sadienne de son individu, il voulait rester fidèle à l'esprit du surréalisme, sinon à sa lettre²⁰. Au-delà du cas particulier de Matta, c'est la dimension sadienne de l'existence amoureuse qui se trouva paradoxalement condamnée par Breton.

La réconciliation entre Matta et les surréalistes autour du personnage de Sade devient alors significative. Matta, jadis disqualifié pour son indépendance d'esprit et de comportement, se trouve requalifié par sa participation spontanée au cérémonial de Jean Benoît. André Breton le reconnaît aussitôt dans un texte, qu'il ajoute au dernier moment au catalogue de l'exposition *Éros* :

L'Exécution du Testament du marquis de Sade par Jean Benoît, le 2 décembre 1959, a provoqué, de la part d'un des assistants, tels gestes de motivation affective tout à sa louange et auxquels prête le plus grand relief la lumière très spéciale de ce soir-là. Il s'agit de Matta, de qui nous a séparés il y a des années l'appréciation d'un événement grave auquel il se trouvait mêlé. Nous manquerions à l'esprit que Jean Benoît a exalté en nous ce 2 décembre et croirions démeriter de la vie avec ses embûches mais aussi ses chances si nous ne reconnaissons que Matta s'est montré là sous un angle qui le requalifie totalement à nos yeux (Breton, 1980 : 182).

Le personnage de Sade n'est plus source de division, il devient au contraire source de réconciliation et de victoire. L'acte de Jean Benoît brille alors de l'éclat du soleil d'Austerlitz.

L'emboîtement des corps

Il importe de remarquer ceci : Jean Benoît a conçu son étrange costume – décrit ici de façon incomplète – comme une série d'emboîtements : « Toutes les pièces du costume s'imbriquent, s'adaptent, ou se superposent. Elles peuvent tout aussi bien se "déplier" pour le mur et former une vaste panoplie. » (Le Brun, 1989 : 253) En d'autres termes, ce sont autant de peaux dont se revêt le célébrant avant son entrée en scène et dont il se débarrasse pour accomplir le rituel. Chacune des couches est chargée de significations, perceptibles dans les *notes* lues au public à cette occasion. On passe ainsi du plus extérieur – le masque et les panneaux de l'homme-sandwich – au plus intime, la peau tatouée de l'exécutant.

Nous distinguons trois strates. Premièrement, la carapace extérieure constituée du manteau, du masque, des panneaux latéraux et des chaussures montées sur des klaxons de voiture. Vient ensuite la couche intermédiaire qui comprend le maillot, la cagoule et les médaillons. Ceux-ci se présentent à leur tour comme un système d'emboîtement particulier. Enfin, dernière strate, la peau tatouée de l'exécutant, avec le cache-vit. Une analyse plus approfondie du cérémonial permettrait de montrer que chaque couche s'articule sur une dimension de l'existence : la couche extérieure se déploie dans la dimension sociale; elle forme une carapace protectrice contre les agressions du monde. Elle vise à effrayer en s'affublant de masques primitifs et de piques tournées vers le dehors, qui rendent le célébrant à la fois invisible et intouchable. Pour cette raison, nous dirons que la

première couche manifeste le *Moi mythologique*. La seconde couche, avec les médaillons d'une part, les dessins sur le maillot de l'autre, est plus difficile à caractériser. Les médaillons, tous en relation avec la vie de Sade, constituent une sorte de « moi idéal » du célébrant. Le maillot contient pour sa part une référence à Lautréamont, avec la figure du poulpe dans le dos. Toutefois la cagoule le rend plus complexe dans la mesure où elle arbore des larmes « qui disparaîtront sous le grand masque²¹ ». Je vois cette seconde couche comme une manifestation du *Moi textuel*, si l'on accepte de comprendre ce terme dans sa référence à l'écriture. Le *Moi textuel* s'oppose au *Moi mythologique* comme l'écriture s'oppose à l'oralité. C'est la raison pour laquelle les allusions livresques y sont si nombreuses. Il s'agit d'une dimension consciente de l'être, tissée de références littéraires, qui permet l'union avec les autres membres du groupe en leur envoyant des signes d'appartenance à une même famille d'esprits. Enfin, la troisième couche, la peau véritable mais tatouée de l'exécutant, fait aussi appel au maquillage, au marquage et à l'inscription. Elle met à nu ce qu'il y a de plus intime et de plus secret dans l'être. On peut la voir comme une sorte d'inconscient de l'invidu, à la condition une fois encore de ne pas réduire ce terme à sa signification freudienne. Pour cette raison, nous dirons qu'elle est la manifestation visible du *Moi psychique*. Cette troisième dimension est la plus fragile; elle appartient à l'histoire propre de l'exécutant. Il ne la montre pas, sauf au cours du cérémonial; elle se trouve recouverte, protégée par les deux autres couches.

La référence à Sade ne concerne pas seulement une couche de la parure, mais la totalité. À chaque fois, l'articulation de l'image de Sade sur le corps de l'exécutant se fait de façon différente. Dans le *Moi mythologique*, c'est au personnage bizarre, monstrueux et inquiétant qu'il est fait appel, à son image dans le public général. Jean Benoît en renforce la dimension négative. Dans le *Moi textuel*, au contraire, la dimension artistique et intellectuelle de Sade est mise en avant. Il est rapproché d'un autre écrivain porté aux nues par le surréalisme, Lautréamont. Dans le *Moi psychique* enfin, on est confronté à des allusions individuelles se rapportant à l'inconscient de l'exécutant. Il s'agit du rapport secret, *imaginaire*, entre le marquis de Sade et l'artiste réalisant son cérémonial.

Ajoutons que cette activité d'enveloppement caractérise la pratique de Jean Benoît comme artiste. En 1950, il réalise trois projets de costumes qui ont en commun d'être des enveloppes protectrices dont il se revêt. Ici encore il s'agit à la fois d'exhibition et de protection (Le Brun, 1996 : 10). Par ailleurs, l'activité de Jean Benoît durant les 25 dernières années a consisté à créer des enveloppes, repoussantes dans la plupart des cas, dans lesquelles se dissimulait quelque chose de précieux : un manuscrit, un livre rare, la tête d'un enfant sauvage, etc. Ils se nomment « Reliquaire pour tête trophée Mundurucu », « Emboîtement pour le manuscrit des *Champs magnétiques* », « Emboîtement pour *Arcane 17* » ou bien « Petite boîte crânienne ». Chaque fois, l'enveloppe extérieure se présente comme

un agrandissement du « trésor intérieur ». Celui-ci est à la fois magnifié et enlaidi par l'enveloppe extérieure. Une même interprétation pourrait s'appliquer au « Rouleau-manuscrit » dans lequel, au long des années, Jean Benoît a enfermé les détails de sa vie intime.

La fonction du sacrifice

Le cérémonial présenté le 2 décembre 1959 visait à n'être qu'un hommage rendu à la mémoire du marquis de Sade. À y regarder de plus près, il nous paraît cependant dire autre chose. Si ses caractéristiques relèvent de la sensibilité propre à l'artiste, elles empruntent néanmoins de nombreux traits à deux sources différentes, la tradition catholique d'une part, celle des sociétés « sauvages » d'autre part. *L'exécution du testament* se définit négativement par rapport à la messe catholique. Il s'agit, comme l'a compris José Pierre, davantage d'une anti-messe que d'une messe noire (1987 : 308). Benoît y tient la place du prêtre, et Sade la figure du Christ. La différence entre la messe et le cérémonial accompli par Benoît tient à ceci : au cours de la messe, le célébrant prétend renouveler réellement le sacrifice du Christ, et se sacrifier à son tour, en souvenir du sacrifice premier. Cependant, n'utilisant que les espèces du pain et du vin, il donne en fait une représentation, pas un acte vrai. Il faut adhérer à la foi catholique pour voir dans ce mémorial autre chose qu'un rituel symbolique rappelant la passion de Jésus. Le clergé tire encore des bénéfices de ce sacrifice premier, sans le renouveler véritablement. Benoît lance un défi aux prêtres. Il prend le sacrifice au pied de la lettre. Il accepte de payer de sa personne, en leur montrant ce qu'une messe pourrait être. À la place d'une représentation, il accomplit un acte réel au cours duquel il risque vraiment sa vie. « Ceci est mon corps, ceci est mon sang ». Il se fait prêtre, à l'exemple et en réparation du sacrifice premier de Sade, du tort absolu qu'on lui a fait²². En agissant ainsi, loin d'affirmer les dogmes de l'existence de l'âme, de la rédemption, de la promesse divine, etc., il témoigne des valeurs matérialistes et athées du marquis de Sade. *Faites ceci en mémoire de moi.*

Cependant, la dimension antichrétienne ne constitue qu'un élément du cérémonial. Tout aussi importante est sa dimension « sauvage » que nous voudrions rapidement explorer. Le costume, les masques, l'atmosphère générale présidant à *L'exécution*, tout cela s'inspire également des rituels d'intronisation des sociétés traditionnelles, en Afrique comme en Océanie. Jean Benoît, de longue date, s'est familiarisé avec cet univers sauvage. Germaine Dieterlen dit que, pour les Dogons,

tout sacrifice, quels qu'en soient le lieu, le but, les modalités, répète le sacrifice mythique de réorganisation de l'univers. Tout sacrifice est, comme ce prototype, à la fois cathartique et réorganisateur : il libère les forces vives de la victime pour

purifier ce et ceux qui sont affaiblis, donc menacés par les fautes, les erreurs, les ruptures d'interdits; il aboutit à la revivification de l'ensemble, à la résurrection, c'est-à-dire à un renouvellement total, à la vie dans toute sa plénitude (Bonnefoy, 1981, t. II : 404).

Nous avons décrit un mouvement surréaliste ébranlé par les divisions internes en 1959; à l'extérieur, sa visibilité est affaiblie si on la compare à celle de l'existentialisme ou même de l'Internationale lettriste. Le cérémonial de Jean Benoit remplit la même fonction que le sacrifice rituel en Afrique occidentale; il permet de retourner à la source du mouvement, de refaire l'unité en retournant au moment originel de la non-division, c'est-à-dire au moment où la production surréaliste visait à être un acte, un manifeste plutôt qu'une posture artistique. À l'intérieur du mouvement, il permet de rétablir des liens rompus, comme dans le cas de Matta; à l'extérieur, il redonne une cohérence au mouvement en manifestant la vitalité de la jeune génération de participants. S'il ne fonde pas le mouvement, il assure sa refondation en le faisant revenir à l'origine, en le rajeunissant. Il possède en effet le caractère scandaleux des actes des premiers fondateurs du groupe.

Ce phénomène de rajeunissement s'est accompli par la reconstitution de l'enveloppe extérieure du mouvement. En forçant les assistants à s'inscrire dans les emboîtements qu'il leur exposait, en exhibant son corps mystique, Jean Benoît a permis le renouvellement de l'enveloppe extérieure du mouvement²³. Il a permis au surréalisme de faire peau neuve. Et, dans la mesure où l'image de Sade se trouve associée à la sexualité, il a rendu à l'érotisme la place primordiale qu'il possédait jadis dans le mouvement.

Notes

1. Paul Éluard, « D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 8.
2. Le terme d'effacement spectaculaire est emprunté à Radovan Ivšic, « Le théâtre irréversible : Jean Benoit et Sade » (Le Brun, 1996 : 35).
3. En témoignent les lettres de son valet Carteron des 7, 23 et 29 septembre 1779, toutes consacrées à la relation de l'événement.
4. Sade, t. VII, p. 45. André Breton cite ce passage dans le chapitre V de *L'amour fou*.
5. « Tu peux varier les formes, mais tu n'en saurais anéantir; tu ne saurais absorber les éléments de la matière : et comment les détruirais-tu, puisqu'ils sont éternels? Tu les changes de formes, tu les varies; mais cette dissolution sert à la nature, puisque ce sont de ces parties détruites qu'elle recompose », *Histoire de Juliette*, cité par Annie Le Brun (1989 : 236).

6. Sur la notion de « grande chaîne des êtres » au XVIII^e siècle, voir Lovejoy (1964 : chap. 6 à 8).
7. « Lorsque, le samedi 21 novembre 1942, après avoir franchi vers quinze heures la ceinture fantomatique du haut village de La Coste, nous arrivâmes au pied de la façade orientale du château de Sade, un saisissement inconnu nous fit chanceler dans la blancheur. Le glaive antiphysique d'Héraclite venait d'anéantir pour notre ivresse la rampante contradiction entre jadis et aujourd'hui. *Nous vîmes le cœur du marquis de Sade*. Et nous comprîmes qu'il y avait dans ce cœur *quelque chose* que tout le monde ignorait et dont nulle preuve ne pouvait établir la mystérieuse existence. Alors six années s'écoulèrent, et grâce au pouvoir de l'amour, nos mains devinrent détentrices de ces feuillets oubliés où nous reconnûmes les mots que nous avaient criés sous l'azur les pierres charnelles de La Coste. » (Lely, 1982 : 670)
8. Radovan Ivsic, article cité, p. 247. Sur l'œuvre de Jean Benoît, voir Le Brun (1996) et le catalogue *Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.
9. Breton remarque à ce propos : « Qui entreprendra de percer le secret de l'attraction élective qu'ont pu, à son origine et si durablement, exercer sur le surréalisme les œuvres on ne peut plus dissemblables de Duchamp et de De Chirico aura toutes chances de se perdre en conjectures stériles si lui échappe que leur plus grand commun diviseur est l'érotisme. » (1965 : 383)
10. Sur la notion d'enveloppement, lire notre essai (Apostolidès, 2003).
11. Il s'agit d'un article intitulé « Qu'est-ce que le surréalisme? ». Il est partiellement repris dans Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948, chap. IV : « La situation de l'écrivain en 1947 ».
12. Breton et Sartre se rapprochent l'un de l'autre à l'occasion de la fondation, sans lendemain par Sartre, du Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR). On les voit ensemble à la tribune de la salle Pleyel en décembre 1948. Ils signeront également le *Manifeste des 121* en 1960. Voir Cohen-Solal (1985 : 398-399 et 538-539). En ce qui concerne les relations entre Breton et Sartre, Jean Schuster écrit : « En 1946, l'auteur de *La nausée* a d'autres ambitions que politiques; j'avance une hypothèse : une conception ultra-linéaire et simpliste de l'Histoire lui fait prendre l'existentialisme pour le successeur du surréalisme, ce qui est proprement aberrant » dans *André Breton. La beauté convulsive*, p. 398.
13. Le scénario de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, paraît dans l'unique numéro de la revue *Ion*, en avril 1952. Voir *Ion*, rééd. Jean-Paul Rocher, Paris, 1999, p. 219-230. L'article de Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler Sade? », est publié dans le n° 74 des *Temps modernes* (décembre 1951), p. 1002-1033 et dans le n° 75 (janvier 1952), p. 1197-1230.
14. C'est seulement en 1963 que Jean Benoît se rapprochera de Roland Topor et de Fernando Arrabal qui ont créé, avec Jodorowsky, le mouvement Panique. Benoît réalisera des maquettes de costumes pour la pièce d'Arrabal, *La communion solennelle*.
15. C'est le cas de la « Marotte en tête » intitulée *Grand'Mère, v'là ton petit-fils*. Voir *Sauvages des Villes – Sauvages des Îles* (1992 : 15).
16. Certains de ces documents ont été présentés dans le cadre de la grande rétrospective « André Breton » qui s'est tenue à Paris en 1991. Voir le catalogue de cette exposition, *André Breton. La beauté*

convulsive (1991 : 458). D'autres apparaissent dans la monographie d'Annie Le Brun, d'autres encore dans le catalogue de l'exposition du Musée des beaux-arts de Québec en 2004. Selon Danielle Lord, la rédactrice du dernier catalogue, les premières ébauches consacrées au testament de Sade remonteraient à 1951.

17. Parmi ceux-ci, on relève les noms de Victor Brauner, Édouard Glissant, B. de Gourdy, Julien Gracq, Robert Lebel, Jean-René Major, Roberto Matta, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues et Maurice Rheims.

18. La carte d'invitation nominale est reproduite dans le catalogue de l'exposition de Québec en 2004, p. 37.

19. Voir l'article d'Alain Jouffroy dans la revue *Arts*, le 23 décembre 1959.

20. De même, il avait fondé à New York une revue, *Instead*, dans laquelle lui et ses amis américains commentaient Sartre et pas seulement Breton et les surréalistes, ce qui lui fut reproché. Voir Jouffroy (1985 : 61).

21. Jean Benoît fait explicitement référence à Lautréamont, en citant ce passage des *Poésies* (1870) : « Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public. » (Le Brun, 1989 : 249).

22. Le tort n'est pas le refus d'exécuter les volontés de son testament, mais plutôt d'avoir enfermé Sade pour ses idées pendant 27 ans.

23. Il a permis en même temps l'inclusion personnelle de Jean Benoît au cœur du surréalisme, alors que celui-ci occupait précédemment une position marginale.

Bibliographie

André Breton. *La beauté convulsive*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991.

APOSTOLIDES, Jean-Marie (2003), *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Éditions Exils.

BEAUVOIR, Simone de (1951-1952), « Faut-il brûler Sade? », *Les Temps modernes*, vol. 7, n° 74 (décembre), p. 1002-1033 et n° 75 (janvier), p. 1197-1230.

BERRÉBY, Gérard (1985), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste. 1948-1957*, Paris, Allia.

BIRO, Adam, et René PASSERON (dir.) (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France.

BONNEFOY, Yves (dir.) (1981), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 2 vol.

BRETON, André (1965), *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard.

BRETON, André (1969), *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard.

- BRETON, André (1980), « Dernière heure » (4 décembre 1959), repris dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939 : précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre*, Paris, E. Losfeld, t. II, p. 182-183.
- BRETON, André (1992), « L'amour fou », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, p. 673-786.
- CLÉBERT, Jean-Paul (1996), *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil.
- COHEN-SOLAL, Annie (1985), *Sartre*, Paris, Gallimard.
- DEBORD, Guy ([1952] 2006), « Hurlements en faveur de Sade », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 48-58.
- GAGNEBIN, Muriel (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, art. « Sade », p. 372.
- Internationale situationniste*, n° 1 [juin 1958], rééd. Paris, Fayard, 1997.
- JOUFFROY, Alain (1959), « L'exposition Éros », *Arts*, n° 73, 23 décembre, p. 3.
- JOUFFROY, Alain (1985), « Matta : Ulysse passe-partout », *Matta*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 53-65.
- LE BRUN, Annie (dir.) (1989), *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center.
- LE BRUN, Annie (1996), *Jean Benoît*, Paris, Galerie 1900-2000.
- LEGRAND, Gérard (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, art. « Érotisme », p. 150.
- LELY, Gilbert (1982), *Vie du marquis de Sade*, nouvelle édition revue et très augmentée, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères.
- LENGLET DUFRESNOY, Nicolas (1751), *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles, sur les apparitions, les visions & les songes*, Avignon et Paris, Jean-Noël Leloup, 4 vol.
- LOVEJOY, Arthur O. ([1936] 1964), *The Great Chain of Being*, Cambridge, Harvard University Press.
- MARÉCHAL, Sylvain ([1793] 1974), « Le jugement dernier des rois », dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, vol. 2.
- Matta*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985.
- Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.
- NAVILLE, Pierre, et Jacques PERET ([1924] 1975), *La Révolution surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, réimpression.
- PIERRE, José (dir.) (1980), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, t. 1 (1922-1939)*, précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Eric Losfeld éditeur, 2 vol.
- PIERRE, José (1987), *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- PIERRE, José (dir.) (1990), *Recherches sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 4 vol.

SADE, Donatien Aldonze François de (1966), *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux.

SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.

Sauvages des Villes – Sauvages des Îles, catalogue d'exposition, Noyers sur Serein, Centre d'art contemporain.