

Un théâtre démesuré et l'individu selon Sade

Thomas Wynn

Université d'Exeter

Pour mieux saisir la signification du théâtre de Sade, on devrait comprendre ce mot dans son sens le plus large. Il s'agit non seulement de ses dix-sept pièces dramatiques mais aussi de «l'espace théâtral», c'est-à-dire un lieu physique concret et «un ensemble abstrait, celui de tous les signes réels ou virtuels de la représentation» (Ubersfeld, 1981: 52). Même si l'on commence par concevoir un théâtre (le lieu théâtral) en termes strictement fonctionnels, comme une «sorte d'échafaud sur lequel on représente des tragédies, des comédies, des opéras et d'autres spectacles, et où l'on danse des ballets, etc.» (Académie Française, 1786: ii.600), on doit néanmoins reconnaître que cette structure n'est jamais neutre, qu'elle se prête à des interprétations symboliques. Étant donné la complexité structurelle et la richesse sémiotique d'un théâtre, il n'est guère surprenant que de nombreux écrivains aient trouvé dans ce bâtiment l'expression matérielle de systèmes politiques, religieux ou philosophiques. Construit en bois, brique ou béton, le théâtre illumine le contexte dont il émane; pour reprendre l'expression heureuse de Richard Schechner, un théâtre est la carte de sa culture (Schechner, 2003: 179). Notre but est donc de sonder le théâtre sadien idéal afin de voir quelle image cette sorte de planétaire donne de l'individu dans le monde. Cela est l'inverse de la notion du «*theatrum mundi*»: il ne s'agit pas du monde conçu comme un théâtre, mais plutôt du théâtre conçu comme un monde.

À la suite des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (1686), dans lesquels le théâtre (ou plutôt l'Opéra) fonctionne comme métaphore de l'univers (Fontenelle, 1998: 62-64), d'autres critiques et théoriciens ont insisté sur le fait que dans l'espace théâtral se réfléchissent les soucis culturels, les ambitions sociales, voire

la mentalité de son créateur et de son public. Parmi les nombreux textes du dix-huitième siècle qui témoignent d'un lien entre structure architecturale et structure politique, c'est peut-être la *Lettre à d'Alembert* (1758) qui réclame avec le plus d'insistance que la forme d'un théâtre fasse voir de façon concrète le système politique du jour. Sous la plume de Rousseau, un nouveau système politique nécessite une forme différente de représentation; chez un peuple libre et républicain, la fête en plein air remplacerait donc «ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petite nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction» (Rousseau, 1975: 224). Quelques années plus tard, le chevalier de Chaumont effleure, sous le couvert de l'anonymat, une analyse sociopolitique de l'architecture théâtrale, sans pourtant la bien développer:

Les gouvernements anciens, où les arts ont fleuri, étaient presque tous républicains; les assemblées des théâtres y étaient composées de plusieurs milliers de personnes. [...] Nos états modernes sont presque tous monarchiques, ou mêlés d'aristocratie. Les représentations théâtrales ont lieu dans tous les temps, et aux dépens des spectateurs. Il y a plusieurs théâtres dans les grandes villes. Nos assemblées doivent être par conséquent moins nombreuses que celles des anciens; ils n'avaient point de place particulière dans leurs jeux, si ce n'est celle des sénateurs à Rome. L'égalité était empreinte sur tous les établissements. Nos lois de fiefs, et nos grands égards pour les femmes, nous ont fait admettre des places de distinction; les riches se sont donné ensuite les mêmes privilèges. (Chaumont, 1769: 29-30)

Selon ces deux écrivains, le lieu théâtral est lié à son contexte politique et social, symbolisant en miniature la position de l'individu par rapport au groupe et au pouvoir. Tandis que plusieurs critiques modernes (Apostolidès, 1985; Carlson, 1989) ont souligné la signification politique de l'ordonnance spatiale, Jean Duvignaud en offre une interprétation plus large. Tout comme l'architecte victorien Alfred Pugin, pour qui «les croyances et les manières d'un peuple se manifestent dans les édifices qu'ils construisent¹» (Pugin, 1843: 4), Duvignaud considère que la morphologie du théâtre découvre les attitudes profondes d'une société. Loin d'être l'unique ou le parfait symbole du monde, un théâtre peut néanmoins se lire comme un exemple concret

entre autres d'une idéologie abstraite et générale. Ses propos sur le théâtre à l'italienne se révèlent particulièrement pertinents: «Le resserrement de cette scène n'est pas seulement technique: il met en cause la conception même du destin humain, l'image que l'on donne de l'homme dans un monde» (Duvignaud, 1965: 328). Que signifie donc le théâtre sadien, un lieu non pas circonscrit mais immense? Comment le théâtre fonctionne-t-il comme symbole du cosmos? Et comment élucide-t-il le statut de l'individu selon le marquis?

Le lieu théâtral tel qu'il apparaît dans les romans érotiques de Sade se caractérise par la petitesse, la proximité et l'intimité; le théâtre sadique par excellence se trouve chez le millionnaire Mondor dans l'*Histoire de Juliette* où acteur lascif et spectateur libidineux ne sont plus bien distingués l'un de l'autre. Caractérisé par la grandeur, le modèle théâtral dans les textes avouables du marquis s'oppose à cette espèce de théâtre de société pervers. Dans son *Voyage d'Italie*, la grandeur l'emporte sur la finesse quand Sade décrit le théâtre de San Carlo comme «vraiment noble et magnifique, quoique sans goût» (Sade, 1995b: i.182). Le théâtre à Tamoé dans *Aline et Valcour* est « vaste, artistement distribué », et «la salle contenait près de deux mille personnes²» (Sade, 1990-95: i.689). Et dans la pièce épisodique *L'Union des Arts*, le jeune Vercueil, déguisé en comédien afin d'obtenir en mariage Émilie dont le père «est passionné pour l'art théâtral», insiste sur l'excès matériel d'un théâtre conforme à ses besoins scéniques: «J'ai des changements, des machines, des chars, des temples, des palais, des bombes, du canon, des orages, des montagnes, des déserts, j'ai besoin de beaucoup d'emplacement pour cela» (Sade, 1986-9: xiv.95). Ce qui paraît au premier abord comme hyperbole comique, s'avère être véritable lorsque le héros met en scène un bombardement militaire, une tempête violente, et la métamorphose d'une île déserte en salon superbe. Le théâtre de Sade se caractérise par son excès, soit

d'ordre visuel (les entractes de *Sophie et Desfrancs* permettent au spectateur de ne pas «ignorer une minute aucun mouvement des différents personnages qui lui sont offerts pendant les deux heures où l'on les place sous ses yeux» [Sade, 1986-91: xiv.345]), soit d'ordre matériel (la Comédie-Française dit que la tragédie *Jeanne Laisné* «serait inexécutable aux Français: nous ne concevons pas comment on pourrait venir à bout de faire tomber des bombes au milieu des figurantes qui représentaient les femmes de Beauvais» [Sade, 1986-91: xv.520]). Ce caractère souvent excessif est, comme le remarque justement Chantal Thomas, fondamental à la dramaturgie sadienne:

Quels que soient les moyens dont il dispose, Sade n'a jamais à l'esprit un théâtre pauvre. Le minimalisme ne l'a jamais tenté. Son désir d'écrire pour le théâtre est lié à la mise en place de grands appareils visuels, où les décors, les éclairages, l'espace scénique ont un rôle décisif. (Thomas, 1994: 214)

Il est vrai que tout au long de sa vie Sade s'est intéressé vivement à l'architecture théâtrale et aux conditions matérielles de production. Voyageur dans les Pays-Bas et en Italie, il jeta un coup d'œil attentif (et même un peu chauvin) sur les théâtres à Bruxelles, Amsterdam, Florence, Rome et Naples; et prisonnier à Vincennes, il demanda à plusieurs reprises en 1783 à sa femme de lui envoyer les plans de la nouvelle salle des Italiens à Paris (Sade, 1980: 132; Sade, 1997: 357)³. Au début des années 1770 il entreprit les rénovations de la salle de spectacle au château de Lacoste, provoquant ainsi le déplaisir de son oncle, qui écrivit à l'avocat Fage: «Je pense comme vous sur la passion de mon neveu pour la comédie qui, comme vous voyez, est poussée à l'extrême et l'aurait ruiné si elle durait. [...] Je vois avec plaisir [...] la difficulté de trouver de l'argent pour fournir à ces dépenses» (Sade, 1986-91: xv.348-49). Ce que sa belle-mère Mme de Montreuil appelait dans une lettre à l'abbé de Sade datée le 29 mai 1772 «sa passion dominante, pour ne pas dire sa folie» lui coûtait très cher, et menaçait «d'écraser sa fortune, qu'il a déjà bien diminuée par toutes les extravagances possibles» (Sade, 1986-91: xv.348-49). Même lorsqu'il était incarcéré

à l'hôpital de Charenton, il semble que Sade ait «fait venir à grands frais les costumes et les décorations de Paris⁴» pour embellir le théâtre dont il était directeur (Sade, 1970: 121)

Toujours est-il, pourtant, que les moyens dont disposait Sade n'égalait pas ses ambitions. Une belle preuve en est l'énorme théâtre dont parle l'architecte Reufflet-Delhumeau dans une lettre écrite le 19 juin 1782 (probablement à Mlle de Rousset, amie du marquis et de sa femme) à propos d'un plan que Sade lui avait confié. À notre connaissance, ce plan n'a pas été retrouvé. Les observations de Reufflet-Delhumeau ne font que confirmer le caractère excessif du théâtre idéal sadien:

C'est une idée vaste, ingénieuse et bien conçue, qui ne peut que faire honneur à son auteur. [...] Il faudrait l'élévation générale, qui comprendrait une vue générale et de la grande salle de spectacles et des pavillons des Muses et de ceux des Allées sur une échelle de six lignes sur toise, ce qui ferait un dessin de six pieds de long, d'après ce que m'a donné la grandeur du terrain, calculée d'après les dimensions de deux cent quarante pieds pour le diamètre de la salle. [...] Une élévation en grand d'un des pavillons des Muses et de ceux des Allées, sans compter tous les plans et dessins pour servir l'étude avant de faire les dessins au net, ce qui comme vous savez est indispensable, surtout pour un projet qui mérite la plus grande attention d'après son immensité. (Sade, 1986-91: xv.377-78)

Le dix-huitième siècle connut une vogue pour des théâtres monumentaux. Suite au conseil de Voltaire en 1748 voulant qu'un «théâtre construit selon les règles doit être très-vaste» (Voltaire, 2003: 158), de grands édifices furent construits par Soufflot à Lyon (1754), Moreau à Paris (1770) et Louis à Bordeaux (1780). Plus immense encore est ce théâtre sadien idéal dont la grandeur extrême mine la raison d'être, puisque le public y verrait et entendrait à peine l'acteur.

Chaumont constate que «l'emplacement des spectateurs est l'objet le plus important que doit se proposer un architecte dans la disposition des grandes salles», puisqu'il «faut que le spectateur entende distinctement l'acteur de toutes les places qui ne sont pas au nombre de celles qu'on appelle places de souffrance», et que «le

spectateur voie clairement le théâtre» (Chaumont, 1769: 56 et 12). Il note que la voix de l'acteur pénètre aisément à 40 pieds, tandis que Pierre Patte (historien d'architecture important de l'époque) remarque «qu'au-delà de 72 pieds, une voix ordinaire a de la peine à se faire entendre». C'est pour cette raison que le public à San Carlo «avait de la peine à distinguer toutes les voix», puisqu'il y avait «au-delà de 80 pieds depuis le bord du théâtre jusqu'au dernier rang des loges qui sont en face⁵» (Patte, 1782: 76). La vue et l'ouïe ont les mêmes limites, le spectateur ayant de la peine à discerner les expressions de l'acteur au-delà de 72 pieds (Patte, 1782: 27); sans l'aide de technologies sophistiquées, la réalité physique met donc des bornes à la grandeur d'une salle de théâtre:

Une dimension de 13 ou 14 toises [78 ou 84 pieds] de diamètre sur un plan circulaire, ou de 13 ou 15 [78 ou 90 pieds] sur un plan elliptique, ou presque demi-circulaire, est l'étendue la plus vaste qu'on puisse donner à une grande salle ordinaire, où l'on veut pouvoir jouer la comédie, et donner des opéra⁶. (Chaumont, 1769: 34)

Quelle que soit la forme exacte de son théâtre, il est évident que Sade dépassa ces bornes en créant un édifice monumental, dont la salle est de 240 pieds de diamètre, et qui est par conséquent plus grand que «le plus magnifique de tous les théâtres modernes», le nouveau théâtre à Bordeaux, où «la figure de la salle ou du lieu destiné aux spectateurs est un cercle près de 60 pieds de diamètre» (Patte, 1782: 115). Il est difficile d'avoir une idée précise de la grandeur du théâtre de Sade par rapport aux autres théâtres contemporains, puisque la dimension la plus souvent utilisée à l'époque était celle de l'ouverture de l'avant-scène plutôt que celle du diamètre de la salle (qui varie, bien sûr, selon la forme elliptique, ovale, ou fer à cheval). Pourtant, en 1777 André Roubo dressa une liste dans laquelle il donna les dimensions principales des théâtres modernes. Bien qu'il n'indique pas le diamètre de la salle, il en note la longueur et la largeur: le plus grand théâtre en Italie, celui à Parme, mesurait 117 par 92 pieds; le théâtre San Carlo à Naples, 68 pieds 9 pouces par 79

pieds 2 pouces; le théâtre à Lyon (en 1756), 46 par 45 pieds 6 pouces; et l'Opéra de Paris (en 1770), 56 par 50 pieds (Roubo, 1777: 37). Quoique tous ces chiffres ne donnent pas une idée exacte des dimensions du théâtre de Sade, ils nous permettent tout de même de hasarder l'hypothèse que ce bâtiment soit au moins deux fois plus grand que le théâtre de San Carlo, dont la grandeur, comme on l'a déjà remarqué, risquait de diminuer le plaisir du public. L'énormité de l'édifice sadien empêche donc que tous les spectateurs voient ou entendent clairement l'acteur éloigné.

Sade investit tant dans la matérialité que ce théâtre devient inefficace. Cet édifice démesuré n'est pas l'erreur d'un amateur naïf, tant s'en faut: Sade le créa en pleine conscience de ses actes, comme le montre une lettre qu'il écrivit à sa femme à la fin du mois d'août 1782:

Or j'affirme à l'univers entier que *l'idée* de mon plan est belle: n'ayez pas peur de m'en entendre jamais dire autant d'un de mes ouvrages. Je sais assez de l'architecture et j'ai assez étudié toutes les beautés de cet art en Italie, où j'ai passé tout mon temps rien qu'avec des gens de ce métier, pour décider si une *idée* est belle ou non, et je vous répète que mon *idée* est superbe, et si *sublime qu'elle est hors de toute exécution*. Il n'y aurait ni aucun État, ni aucun souverain en Europe assez riches pour la faire *exécuter*. Ainsi, ou votre dessinateur n'a pas dit ce que vous lui faites dire, ou c'est un sot de demander à être employé pour une exécution qu'il doit bien sentir *impossible*. Ce n'est donc qu'une jolie *chimère* – mais que j'aime, et dont je veux un jour orner mon cabinet. (Sade, 1997: 328 – c'est nous qui soulignons)

Ce théâtre colossal offre au prisonnier au château de Vincennes une illusion de souveraineté qui lui permet de rivaliser avec les plus grands monarques. Comme la scène parisienne, ce théâtre imaginaire représente un espace (également inaccessible) où l'individu compromis se fasse valoir: «Ce serait pour moi un grand plaisir sans doute de voir jouer mes ouvrages à Paris, et si je parvenais à réussir, la réputation d'esprit que je me procurerais ferait peut-être oublier les travers de ma jeunesse et me réhabiliterait dans un sens⁷» (Sade, 1986-91: xv.391). La matérialité du théâtre est pourtant si excessive et chère, qu'il ne peut exister que comme une image, soit sur papier, soit dans l'imagination; le théâtre sadien est, au sens strict du mot, «idéal».

Pour reprendre la critique de Dorfeuille, du théâtre de la rue de Richelieu, lorsqu'il rejeta la comédie *Le Capricieux* en octobre 1791: «Vous avez plus cédé à l'abondance de vos idées qu'aux règles dramatiques» (Sade, 1986-91: xv.455). Que ce soit un édifice purement conceptuel à la Boullée⁸ ne compromet aucunement son fantasme de puissance, puisque dans tout son œuvre Sade reconnaît la valeur du domaine imaginaire où l'on peut se libérer des chaînes de la réalité quotidienne. Voire, ce lien entre l'excès, l'imagination et l'individu souverain est fondamental à la pensée sadienne.

À première vue cet accent mis sur l'imaginaire semble contredire l'un des principes essentiels au sadisme, le matérialisme. À partir du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1782), le concret semble prévaloir sur le conceptuel, et le tangible sur l'abstrait chez cet auteur qui ne cesse de souligner l'importance de nos plaisirs physiques dans ce monde-ci; selon le moine scélérat Jérôme dans *La Nouvelle Justine*: «Vous êtes un homme perdu, si vous vous amusez à la métaphysique» (Sade, 1990-95: ii.716). Le matérialisme de Sade semble aussi avoir déterminé son esthétique dramatique, et il écrivit (peut-être au début de 1782) à l'abbé Amblé, son ancien précepteur:

Je pense un peu comme M. de Buffon. Je n'aime et ne trouve que bon à l'amour que *la jouissance*. La métaphysique en est selon moi la chose la plus plate et la plus gigantesque, et je n'y suis plus quand il faut saupoudrer mes ouvrages comme l'exige l'art dramatique. (Sade, 1986-91: xv.375)

Notre but n'est pas ici de contester cette déclaration en ce qui concerne les textes dramatiques du marquis (même si des pièces comme *Tanocrède*, *Jeanne Laisné* et *L'Union des arts*, par exemple, exigent une mise en scène spectaculaire); mais il est évident que le théâtre que dessina Reufflet-Delhumeau est immatériel ou, autrement dit, métaphysique. L'esthétique sadienne en général se caractérise par cet investissement excessif dans le matériel (ou le vécu) qui éveille l'imagination. Selon

la phrase piquante d'Annie le Brun, il y a chez Sade «trop de réalité pour ne pas chavirer dans l'imaginaire» (Le Brun, 1982: 73) En décrivant l'excès sadien, Marcel Hénaff note que la certitude d'avoir tout dit sur la situation en question, de l'avoir saturée, «n'est jamais parfaitement donnée, un nouvel excès est toujours imaginable» (Hénaff, 1978: 73). Bien sûr le libertin jouit d'un plaisir sensuel – «Ah! bouche délicieuse! quelle chaleur! elle vaut pour moi le plus joli des culs...» (*La Philosophie dans le boudoir*, dans Sade, 1990-95: iii.57) – mais son corps ne connaît qu'une partie infime des délices que lui fournit l'imagination. Le vécu et l'imaginaire ne s'opposent pas, ce sont plutôt deux points sur la gamme de plaisir érotique, dont celui-ci offre au libertin une satisfaction plus complète que celui-là. L'un n'exclut pas l'autre, puisque même au cours des ébats les plus charnels, la libertine Mme d'Esterval dans *La Nouvelle Justine* évoque ce qui existe au-delà des bornes physiques: «Si tu savais où s'égare mon imagination, quand je suis dans le plaisir! ce qu'elle conçoit, ce qu'elle invente! Sois bien certaine, Justine, tout ce que tu me vois faire est bien au-dessous de ce que je voudrais» (Sade, 1990-95: ii.832). Les fantasmes extrêmes du libertin se réalisent le plus efficacement dans l'imagination, comme Sade proteste dans sa «grande lettre» du 20 février 1781: «Oui, je suis libertin, je l'avoue; j'ai conçu tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement pas» (Sade, 1997: 229). Certes le libertin se crée des espaces privés comme au château de Silling ou au couvent de Sainte-Marie-des-bois où, loin des lois et de la morale conventionnelles, il s'adonne aux plaisirs illicites, mais il ne peut échapper aux bornes de son propre corps corrompu; il ne faut pas oublier qu'un personnage comme l'impuissant Durcet dans *Les 120 journées de Sodome* est aussi libertin et criminel que le duc de Blangis, «doué d'un membre monstrueux et d'une force prodigieuse» (Sade, 1990-95: i.70). Selon Jérôme dans *La*

Nouvelle Justine, l'acte sexuel et criminel n'est donc qu'une représentation partielle et souvent frustrée d'un scénario qui s'accomplit ailleurs:

Tout est au-dessous de mes pensées, et rien ne satisfait mes désirs. – Il y a des siècles que je suis au même point, dit Jérôme, et plus de vingt ans que je ne bande qu'à l'idée d'un crime supérieur à tout ce que l'homme peut faire dans le monde; et malheureusement je ne le trouve point: tout ce que nous faisons ici n'est que l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire. (Sade, 1990-95: ii.625)

Que veut donc faire le libertin sadien pour qui «la vraie volupté ne gît que dans l'imagination» (Sade, 1990-95: ii.602)? Mme de Verneuil dans *La Nouvelle Justine* explique qu'elle cherche un crime magnifique, et donc un plaisir intense, qui dépassent les limites de ce monde:

C'est [la nature] que je voudrais pouvoir outrager; je voudrais déranger ses plans, contrecarrer sa marche, arrêter le cours des astres, bouleverser les globes qui flottent dans l'espace, détruire ce qui la sert, protéger ce qui la nuit, édifier ce qui l'irrite, l'insulter, en un mot, dans ses œuvres, suspendre tous ses grands effets; et je ne puis y réussir. (Sade, 1990-95: ii.945-46)

Le même désir extrême (quoique d'ordre constructif plutôt que destructif) inspire le théâtre imaginaire de Sade, et l'effort à refaire l'univers selon la volonté individuelle est sublime, au sens post-classique du terme qui privilégie l'énergie et l'excès, l'individu et l'imagination sans tenir compte des implications morales.

Quelle image ce théâtre sublime donne-t-il alors de l'homme dans l'univers?

Selon certains écrivains du dix-huitième siècle, la vue joint l'individu à Dieu, comme le déclare un manuel médical: «L'Être suprême, en formant l'homme, ne pouvait manquer de rendre à son ouvrage parfait, puisqu'il le fit à son image. Sans la vue tous les autres sens sont peu de chose. Faisons pour un instant réflexion sur un trésor aussi précieux, et nous reconnâtrons notre obligation envers le Créateur de tout l'univers» (Nivet-Devarenne, 1779: 11). Grâce à la vue, l'homme se trouve au centre du cosmos divin, et le plus noble de tous les sens lui permet de percevoir le spectacle de la nature comme évidence de l'existence de Dieu. Charles Batteux, auteur du *Cours de belles-lettres*, écrivit que: «L'homme est né spectateur; l'appareil de tout l'univers que le

Créateur semble étaler pour être vu et admiré, nous le dit assez clairement» (Batteux, 1763: ii.184). Et Mercier, contemporain exact de Sade, déclare que: «L'homme sensible ne sera jamais un athée, parce que les phénomènes de l'économie animale le frapperont plus qu'un autre. En voyant le ciel et la majesté de la nature, son cœur brûlera involontairement d'amour et de reconnaissance» (Mercier, 1994: 770). Ce rapport entre la vue et la foi est inimaginable chez un auteur athée tel que Sade qui, dans son poème *La Vérité* (1787), écarte la possibilité d'un Dieu visible: «Ce jean-foutre de Dieu, cet être épouvantable / Que rien n'offre aux regards ni ne montre à l'esprit» (Sade, 1986-91: i.553). L'individu ignore Dieu non pas parce que ce dernier est caché, mais parce qu'il n'existe pas. Le théâtre monumental de Sade symbolise la volonté de son créateur de se mettre à la place de cette divinité inexistante. C'est ainsi l'illustration parfaite de la souveraineté sadienne, telle que Bataille la définit: la liberté solitaire fondée sur la négation de toute interaction humaine et même divine (Bataille, 1957: 186-88). Mais en fin de compte cette autonomie n'est qu'une «jolie chimère» qui sert à décorer son cabinet. Ou plutôt sa cellule. L'individu n'est souverain que d'un paradis artificiel.

Notes

1. Notre traduction. L'historien d'architecture David Watkins réfute, pourtant, la possibilité qu'un bâtiment exprime les conditions sociales, morales ou philosophiques de la culture pour laquelle il a été construit (voir Watkins, 1977).
2. Cela signifie que ce théâtre est plus grand que celui de Victor Louis à Bordeaux, qui contenait 1200 spectateurs, mais qu'il n'est pas plus grand que l'Odéon de De Wailly et Peyre à Paris, qui en contenait 2000 aussi. Pour les dimensions des théâtres français au dix-huitième siècle, voir Pougnaud, 1980; Emmet Kennedy, 1983: p.5-6; et Frantz, 1999.
3. Dans la bibliothèque à Lacoste se figuraient *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* d'Errard et Chambray (1650), et *l'Essai sur l'architecture* de Laugier (1753); voir Sade, 1995a: 630 et 650.
4. C'est Hippolyte de Colins qui parle, dans sa *Notice sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale, établi à Charenton près Paris*.

5. Charles-Nicolas Cochin, écrivant sous le couvert de l'anonymat, met en doute la connaissance de l'acoustique de Patte, et constate que « la supposition que fait cet Artiste est très forcée, lorsqu'il imagine que la voix, à soixante et douze pieds, peut être encore dans sa force » (C***, s.d.: 22).
6. Un pied égale 32,4 cm, et une toise égale six pieds ou 1,94 m; voir les « Tableaux des monnaies et des mesures de longueur » dans Sade, 1990-98: i.1355.
7. La lettre date sans doute du mois d'avril 1784.
8. «Destiné à retracer tous les tableaux que l'imagination peut créer, un théâtre ne saurait offrir au décorateur un espace trop vaste» (Boullée, 1968: 103).

Bibliographie

- Académie Française (1786), *Dictionnaire de l'Académie-Française, nouvelle édition*, Nîmes, Pierre Baume.
- Apostolidès, Jean-Marie (1985), *Le Prince sacrifié: théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bataille, Georges (1957), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de minuit.
- Batteux, Charles (1763), *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint & Saillant, 4 tomes.
- Boullée, Étienne-Louis (1968), *Architecture, essai sur l'art*, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann.
- Buyssens, Eric (1943), *Les Langages et le discours*, Bruxelles, Office de publicité,.
- C***, M. [Charles-Nicolas Cochin] (sans date), *Observations sur l'ouvrage publié par M, Patte, Architecte de S.A.S. Monseigneur le Prince Palatin, Duc régnant des Deux-Ponts; sous le titre d'Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, L. Cellot.
- Carlson, Marvin (1989), *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*, Ithaca, Cornell University Press.
- [CHAUMONT, chevalier de] (1769), *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes. Par M. *** Com^{re} des guerres, et S^{re} de M. le D. de C.*, Amsterdam et Paris, C.A. Jobert.

Duvignaud, Jean (1965), *Sociologie du théâtre: sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF.

Fontenelle, Bernard Le Bouyer de (1998), *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion.

Frantz, Pierre et Michèle Sajous d'Oria (1999), *Le Siècle des théâtres, salles et scènes en France 1748-1807*, Paris, Paris Bibliothèques.

Hénaff, Marcel (1978), *Sade: l'invention du corps libertin*, Paris, P.U.F.

Kennedy, Emmet Kennedy (1983), *Theatre. Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: analysis and repertory*, Westport, Greenwood Press.

Le Brun, Annie (1982), *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères.

Mercier, Louis-Sébastien (1994), *Mon Bonnet de nuit*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France.

Nizet-Devarenne, M. (1779), *Manuel simple et utile, Pour traiter les Maladies des Yeux, et les préserver d'une infinité d'accidents, dans lequel on trouvera des Moyens pour conserver la Vue, avec des Observations sur l'usage des Lunettes*, Montauban, J.P. Fontanel.

Patte, Pierre (1782), *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, Paris, Moutard.

Pognaud, Pierre (1980), *Théâtres: 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Éditions du Moniteur.

Pugin, Augustus Welby (1843), *An Apology for Christian Architecture in England*, London, John Weale.

Roubo, André Jacob (1777), *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Paris, Cellot & Jombert.

Rousseau, Jean-Jacques (1975), *Du Contrat social et autres œuvres politiques*, éd. Jean Ehrard, Paris, Garnier Frères.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1970), *Journal inédit*, éd. Georges Daumas, Paris, Gallimard.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1980), *Lettres inédites à Madame de Sade (1779-1785)*, éd. Georges Daumas et Gilbert Lely, Paris, Éditions Borderie.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1990-1998), *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 3 tomes.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1986-1991), *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 15 tomes.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1995a), *Bibliothèque Sade (II): Papiers de famille*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1995b), *Voyage d'Italie*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard, 2 tomes.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1997), *Lettres à sa femme*, éd. Marc Buffat, Arles, Actes Sud.

Schechner, Richard (2003), *Performance Theory*, Londres, Routledge, 2003.

Thomas, Chantal (1994), *Sade*, Paris, Seuil.

Ubersfeld, Anne (1981), *Lire le théâtre 2: L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales.

Watkins, David (1977), *Architecture and Morality: the development of a theme in architectural history and theory from the Gothic revival to the Modern movement*, Oxford, Clarendon Press.

Voltaire, François-Marie Arouet de (2003), *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, éd. Robert Niklaus, dans *Œuvres complètes*, vol.30A, Oxford, Voltaire Foundation.