

Sade et la théâtralité dans *Quills, la plume et le sang* (2001)

Thomas Wynn

En défendant l'adaptation cinématographique André Bazin écrit qu'il existe « des personnages et des aventures dont l'expression littéraire est dans une large mesure indépendante ». D.A.F. de Sade est sans doute une de ces figures mythiques qui « jouissent d'une existence autonome dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue », ¹ bien que dans ce cas-ci ce soit l'auteur et non pas le personnage fictionnel dont il s'agit. De son vivant Sade a été un personnage dont la vie se transforme en anecdote, fiction et image. En 1775 il écrit à son avocat: « Il ne se fouettera pas un chat dans la province sans qu'on dise: C'est le marquis de S. Vous l'avez vu par toutes les histoires absurdes qui se firent à Apt cet hiver, oui, vous l'avez vu, vous l'avez senti... » ² Il n'est donc surprenant que, à la suite de ses vies posthumes littéraires, dramatiques et artistiques, il ait eu une existence cinématographique, et nombreux sont les films dans lesquels apparaît 'l'infâme auteur de Justine', par exemple ceux de Luis Buñuel (*La Voie lactée*, 1969), de Peter Brook (sa version filmée de *Marat/Sade*, 1967), et de Benoît Jacquot (*Sade*, 2000). En 2001 est sorti *Quills, la plume et le sang*, dans lequel le réalisateur Peter Kaufman et le dramaturge Doug Wright (qui a adapté sa propre pièce *Quills*) ressuscitent Sade pour nous montrer ses derniers jours à l'hôpital de Charenton au début du dix-neuvième siècle. Le film est une adaptation d'une interprétation, puisque Wright et Kaufman, se souciant peu de la véritable biographie de Sade, ont créé le drame grand-guignolesque d'un auteur obsédé et opprimé qui, après que la langue lui a été arrachée, se tue en avalant un crucifix. Quel est l'objectif et quels sont les enjeux lorsqu'on fait un film sur Sade, un auteur qui continue à susciter de fortes réactions dans l'esprit populaire ?

Kaufman explique dans une interview avec la revue *Positif* (avril 2001) qu'il ne voulait faire ni « une biographie filmée », ni non plus « un film pour les amateurs d'antiquités », ³ mais plutôt un film à idées, et que dans ce but il avait puisé dans deux sources d'inspiration; l'une, le discours érudit des spécialistes de Sade, tel que Klossowski, Blanchot et Paulhan; l'autre, la controverse américaine entre le sénateur républicain Jesse Helms et le photographe Robert Mapplethorpe. Vu que les œuvres de Sade ne figurent pas parmi ces influences avouées, *Quills* ne se présente pas

comme analyse de l'écriture ou de la philosophie sadiennes, ni comme portrait psychologique de l'individu historique. C'est une fiction qui utilise ce personnage pour créer « une histoire qui s'adresse à notre monde actuel »,⁴ c'est-à-dire un monde où persiste un conflit entre expression artistique et répression politique. En outre, Kaufman a déclaré que le méchant de son film, le médecin-chef de Charenton Antoine Royer-Collard, ressemble vaguement à Ken Starr, dont le rapport sur Bill Clinton serait en fin de compte un texte érotique.⁵ La réalité historique est tellement escamotée dans le film que Sade n'est plus en effet que le symbole incarné de la liberté d'expression, afin que Kaufman puisse se servir de cet exemple extrême⁶ pour poser une question fondamentale: « Au fond, *Quills* n'est pas censé donner des réponses, mais plutôt soulever ou réexaminer l'éternelle question: quels sont les pouvoirs de l'art ? »⁷

Le film montre les effets des textes sadiens sur différents lecteurs: la jeune lingère Madeleine et sa mère aveugle se délectent à ces grivoiseries, *Justine* incite l'épouse adolescente du sexagénaire Royer-Collard à s'enfuir avec un bel architecte, et le même roman provoque des désirs charnels chez un trio de domestiques. La question que pose Kaufman est aussi au cœur de la séquence où une pièce écrite par Sade est représentée dans la laverie de l'hôpital; l'examen de ce procédé du "théâtre dans le cinéma" nous permettra de mieux sonder la stratégie esthétique de ce film qui se sert d'un autre art pour explorer ses propres moyens et objectifs. Jean-Sébastien Chauvin a vivement critiqué la théâtralité du film dans les *Cahiers du cinéma*:

Ce qui agace le plus dans *Quills* est sa théâtralité mal assumée. Adapté d'une pièce de Doug Wright, le film ne réussit jamais à instiller le moindre sentiment d'enfermement du divin marquis, ni à faire souffler le vent de liberté que lui procure l'écriture. Plutôt d'opposer statisme (le conservatisme apeuré des dévots et hypocrites en tout genre) et mouvement (de l'écriture, de la liberté de penser), le film se noie dans une sorte d'hystérie théâtrale (Geoffrey Rush catégorie poids lourds en tête), manifestement là pour ne pas ennuyer le spectateur. Kaufman multiplie les angles, gros plans, mouvement des personnages dans le cadre pour donner le change, donnant à tout cela un rythme assez artificiel, car déterminé par l'idée que le théâtre, au cinéma, doit nécessairement en passer par la vitesse.⁸

Non sans valeur (elle identifie correctement le souci du film de ne pas ennuyer son public), la critique de Chauvin ne donne aucune preuve concrète que *Quills* entende opposer le statisme conservateur et la liberté artistique, et en effet ces deux catégories finissent par se combiner à la fin du film. De plus, Chauvin n'hésite pas à avancer ses

préjugés sur Sade, plutôt que d'analyser le film selon ses propres termes. Selon le journaliste, le problème est donc que *Quills* se veut une espèce de pièce filmée; le film emprunte trop au théâtre sans pourtant renoncer à une technique filmique – c'est-à-dire une technique de dynamisme, de cadrage, de rapidité. Quelque part, on entend la voix de Robert Bresson qui nous avertit:

Le vrai du cinématographe ne peut être le vrai du théâtre, ni le vrai du roman, ni le vrai de la peinture. (Ce que le cinématographe attrape avec ses moyens propres ne peut être ce que le théâtre, le roman, la peinture attrapent avec leurs moyens propres).⁹

Il semblerait donc que ce film risque de se condamner à une hybridité médiocre et maladroite; Kaufman explique, pourtant, qu'il voulait créer une œuvre proprement filmique, et il raconte comment il voulait transformer la pièce de Wright: « Je devais m'assurer que la caméra pourrait bouger, que cela serait vivant, que cela serait du cinéma. » Son ambition était d'éviter l'approche de Brook dans le film *Marat/Sade*, « où la caméra se déplaçait sur la scène au milieu d'une représentation théâtrale ». ¹⁰ Tout en essayant d'effacer les origines dramatiques de son film, Kaufman y ajoute un épisode délibérément théâtral: la représentation dramatique d'une soi-disant comédie du marquis, *Les Crimes de l'amour*, pièce qui emprunte son titre à un vrai recueil de contes sadiens publié en 1800. Jouée par les patients à l'asile de Charenton, la comédie parodie le mariage de Royer-Collard avec une jeune fille élevée à ses frais dans un couvent (l'intrigue rappelle bien sûr celle de *L'École des femmes*), et elle déchaîne l'hilarité du public composé de fous et d'invités du beau monde, venus exprès pour le goût délicieux du scandale. Au fur et à mesure que la pièce devient obscène, les spectateurs deviennent de plus en plus excités, ¹¹ jusqu'à ce que le patient (et ancien bourreau) Bouchon essaie de violer Madeleine dans les coulisses. Cet outrage raté est présenté, lui aussi, aux spectateurs diégétiques et extra-diégétiques comme un drame, lorsqu'un rideau rouge se tire ou plutôt se déchire pour transformer ces coulisses en théâtre à l'italienne, en montrant ainsi la belle vierge en larmes, vraie héroïne de mélodrame. Sade lui-même affirme à l'assistance que « Ce n'est qu'une pièce ». Loin d'être gratuit ou superflu, cet épisode est sans doute la clé du film, dont la théâtralité n'est pas “mal assumée”, mais plutôt délibérée et révélatrice.

Cet épisode théâtral n'existe pas dans la pièce originale, bien que Madeleine y parle de sa peur de Bouchon en termes qui font écho à ceux qu'elle prononce après

avoir été attaquée: « Once, when I was darning his stockings, he pressed me hard against the wall, and his stinking breath caused my eyes to run. It was the Abbé de Coulmier who saved me. »¹² Dans son premier traitement Wright avait créé une représentation théâtrale: un rideau se lève sur un tableau satirique que Royer-Collard, envoyé par Napoléon pour mettre Charenton en ordre, perçoit comme une insulte envers l'Empereur. Pendant le tournage du film, Kaufman insistait toutefois pour que Wright développe de façon fondamentale cette espèce de tableau vivant, et qu'il en fasse une petite pièce dialoguée. L'obstination de Kaufman témoigne de l'importance de cette addition:

Doug croyait que j'aimerais l'idée [originale], car c'était visuel et non pas dialogué. Je l'ai beaucoup surpris en lui disant: « Non, non. Je veux que tu m'écrives une pièce. » Il a objecté: « Mais tu voulais moins de dialogues ! » Je lui ai répondu: « Oublie ce que j'ai dit. C'est moi le réalisateur, j'ai le droit de me contredire ! Écris-moi une pièce. » Il est reparti, en me vouant sans doute aux gémonies, mais, deux jours plus tard, il revenait avec une pièce en vers.

Certes, la séquence est nécessaire à l'intrigue parce que Royer-Collard, humilié devant l'assistance, prendra sa revanche en fermant le théâtre, mais le tableau satirique original n'aurait-il pas eu le même résultat ? En tant que cinématographe, Kaufman avait besoin d'abord d'une véritable pièce enchâssée et spectaculaire afin d'examiner le pouvoir et le fonctionnement de son propre art, et puis d'un épisode théâtralisé (le viol tenté) pour sonder les risques qui sont en jeu lors de la transformation de la violence en représentation esthétique. Donc au contraire de Chauvin qui déclare que la théâtralité de *Quills* ne peut que compromettre le film, nous proposons que le caractère théâtral du film ait pour but d'exposer plutôt que de bloquer sa stratégie spécifique et fondamentale. Une analyse de ces deux séquences, *Les Crimes de l'amour* et le crime de l'amour que cette pièce provoque, élucidera les enjeux du film: « Nous savons à quelles horreurs conduit la répression de l'art ou de la passion. Mais ne faut-il pas reconnaître que l'art peut avoir un effet néfaste, qu'il peut être dangereux? »¹³

Georges Forestier a montré que le théâtre dans le théâtre est bien plus qu'un "thème", c'est un "procédé" qui révèle en quelque sorte la pensée de l'auteur. La fonction de la "pièce intérieure" et les réactions qu'elle soulève chez le public diégétique, peuvent indiquer au spectateur extra-diégétique la stratégie de la "pièce-

cadre”.¹⁴ Selon la typologie de Forestier, l’épisode enchâssé des *Crimes de l’amour* est d’une structure d’origine chorale, c’est-à-dire là où « le cours d’une action dramatique est interrompu pour permettre aux personnages de regarder une autre action dramatique à l’issue de laquelle, quittant leur fonction temporaire de spectateurs, ils reprennent le fil de la première action dramatique ». ¹⁵ Le public payant à Charenton ne joue plus le rôle d’un chœur traditionnel, puisque l’objet de son plaisir (de son “commentaire” pour reprendre le mot de Forestier) n’est pas exclusivement le contenu de l’action représentée, mais aussi (ou même plutôt) les acteurs aliénés et leur jeu. Cette partie de l’assistance ne se trompe pas, *Les Crimes de l’amour* ne sont jamais autre chose qu’une représentation fictive, qu’un « simple divertissement totalement dépourvu de vraisemblance ». ¹⁶ Son plaisir principal est de voir des fous faire du théâtre, ou plutôt se montrer sur une scène, ¹⁷ comme c’était bien le cas à Charenton où, selon le célèbre Esquirol, de vrais fous ne jouaient pas, mais où le public s’y laissait tromper néanmoins:

Ce spectacle fut un mensonge, les fous ne jouaient point la comédie, le directeur se jouait du public, tout le monde y fut pris ; grands et petits, savans et ignorans voulurent assister au spectacle donné par les fous de Charenton, tout Paris y courut pendant plusieurs années. Les uns par curiosité, les autres pour juger des effets prodigieux de cet admirable moyen de guérir les aliénés ; la vérité est que ce moyen ne guérissait pas. ¹⁸

La pièce intérieure dans *Quills* ne prétend aucunement à la mimésis, et se donne à voir comme une performance, c’est-à-dire comme « la manifestation artistique ostensible dans laquelle l’acte (ou le geste de l’exécution), quel qu’il soit, durant le temps consacré à l’exercice social du théâtre, a une valeur pour lui-même ». ¹⁹ Et puisque les fous sur scène sont appréciés comme *performers* et non pas comme acteurs, la dénégation théâtrale telle que la définit Anne Ubersfeld ne joue aucun rôle. ²⁰

La pièce intérieure (*Les Crimes de l’amour*) illumine la stratégie du film-cadre (*Quills*). Que regarde le public au théâtre de Charenton, cet asile qui est, selon Kaufman, « la métaphore de notre société » ? ²¹ Ils regardent la représentation codifiée d’un fait historique, laquelle reconnaît et assume son statut artificiel, et qui essaie de divertir en employant l’obscénité, le cabotinage et la gauloiserie. N’est-ce pas exactement la même expérience vécue par le spectateur du film? Cette mise en abyme nous montre de quelle manière on devrait réagir au film: oui, l’hystérie théâtrale de l’œuvre est indéniable ; oui, sa moralité est suspecte ; et oui – hélas – l’histoire est

simple sinon simplifiée. Mais non, *Les Crimes de l'amour* ne représentent pas un vrai viol, c'est la performance surthéâtralisée et divertissante d'un acte violent. Tout comme *Quills*, la pièce intérieure est une histoire coquine mais en fin de compte inoffensive; c'est du libertinage édulcoré. Si Kaufman n'avait montré que les réponses grotesques mais naturelles de ce public payant, son film n'aurait été qu'une provocation anodine. Mais l'autre spectacle, celui de la violence qui surgit dans les coulisses, révèle les dangers du regard dramatique et cinématographique.

Les rapports chez Sade entre théâtre et folie, regard et violence, jeu et désir sont reconnus depuis longtemps. Il écrivit au moins dix-sept pièces de théâtre, mais malgré ses efforts, seulement trois d'entre elles ont été jouées de son vivant; savoir *Oxtiern* (un drame), *Le Suborneur* (ou du moins, une partie de cette comédie, puisqu'une émeute au parterre du Théâtre-Italien l'interrompit en 1792), et *La Fête de l'amitié* (une comédie en l'honneur de l'abbé de Coulmiers). Loin d'être tout à fait inconnu, le théâtre sadien a souvent provoqué de gros ennuis. En 1772 sa belle-mère parla de « sa passion dominante, pour ne pas dire sa *folie* » qui lui coûtait très cher, et qui menaçait « d'écraser sa fortune, qu'il avait déjà bien diminuée par toutes les extravagances possibles ». ²² Pendant son incarcération à Vincennes et ensuite à la Bastille, Sade voulait se servir de ses pièces pour créer une nouvelle identité publique, et il écrivit à son notaire: « 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 sens. » ²³ Pourtant ses pièces ne furent guère représentées sur la scène parisienne. En août 1791 le théâtre du Palais-Royal refusa sa comédie *Le Prévaricateur*, en faisant savoir que d'en absoudre le personnage principal serait « détruire le but moral de votre pièce et donner un exemple dangereux. Dieu lui-même ne le pourrait pas. » ²⁴ La police saisit une autre comédie, *Le Boudoir*, malgré « son bon ton et sa fine plaisanterie » que vantait son auteur. ²⁵ En 1799 un certain Miramond du théâtre de la rue Feydeau lui écrivit, en expliquant qu'il ne pouvait accepter « cette pièce dont le fond n'est point conforme aux règles de la bienséance, et dont les caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis de bonnes mœurs ». ²⁶ Même critique chez l'actrice, auteur et compositeur Julie Candaille quand elle lui expliqua: « La petite pièce intitulée *Le Boudoir* est écrite agréablement, mais je doute que le sujet, libre en lui-même, puisse être sans danger développé à la scène. » ²⁷ Mais c'est lors de son incarcération à l'hospice de Charenton, auquel Sade entra le 27 avril 1803,

que le théâtre sadien souleva la réaction la plus vive. Cinq ans plus tard Royer-Collard écrivait au ministre de la police générale:

On a eu l'imprudence de former un théâtre dans cette maison, sous prétexte de faire jouer la comédie par les aliénés, et sans réfléchir aux funestes effets qu'un appareil aussi tumultueux devait nécessairement reproduire sur leur imagination. M. de Sade est le directeur de ce théâtre. C'est lui qui indique les pièces, distribue les rôles et préside aux répétitions. [...] Il n'est pas nécessaire, je pense, de faire sentir à Votre Excellence le scandale d'une pareille existence et de lui représenter les dangers de toute espèce qui y sont attachés.²⁸

Royer-Collard n'était pas le seul contemporain à critiquer le théâtre de Sade. Dans sa *Notice sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale* écrit en juin 1812, Hippolyte de Colins décrit le théâtre qu'il y avait trouvé quelques années auparavant:

On joue à l'Hospice de Charenton, une fois par mois environ, des comédies, des opéras, des drames. [...] Pour attirer du monde à ce spectacle on n'a pas manqué de répéter partout que ce sont les fous qui jouent eux-mêmes ces pièces et que tous ceux d'entre eux qui sont susceptibles d'être spectateurs ont l'avantage d'y assister. [...] Aussi accourt-on de toutes parts à ce spectacle. [...] 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 vraie.²⁹

À l'hospice, Colins observe que les représentations organisées par l'innommable Sade ont un effet néfaste sur les esprits délicats et dérangés des patients:

La toile se lève, une intrigue d'amour se développe sous leurs yeux, toutes les passions sont mises en action devant eux et exprimées avec toute l'énergie dont les acteurs sont capables. Quel remède pour les femmes susceptibles d'attaques hystériques! Pour celles dont le délire mélancolique est un amour contrarié ou trahi! [...] Parlerai-je des vives impressions que font sur l'esprit des convalescents les dénouements, les surprises, les coups de théâtre, les danses, les situations lascives, les sons d'une musique tantôt molle tantôt guerrière, et toujours exprimant des passions qui ont agité la plupart d'entre eux? Et que serait-ce si je rendais compte ici de toutes les rechutes, de tous les accès de violence que provoquent ces imprudentes représentations, si je retraçais toutes les suites fâcheuses auxquelles elles donnent lieu ?³⁰

Acteurs, musique, intrigue, action; tous les éléments de la représentation des passions ne peuvent que provoquer des sentiments illicites et dangereux chez le spectateur. La

situation est sans doute inhabituelle puisque nos spectateurs sont malades et par conséquent particulièrement “susceptibles”, mais les effets pernicieux qu’attribue Colins à la représentation des passions dans ce contexte extrême ne sont pas sans rappeler d’autres écrits contre le théâtre, dont bien sûr *La Lettre à d’Alembert*, dans laquelle Rousseau constate:

Le mal qu’on reproche au théâtre n’est pas précisément d’inspirer des passions criminelles, mais de disposer l’âme à des sentiments trop tendres, qu’on satisfait ensuite aux dépens de la vertu. Les douces émotions qu’on y ressent n’ont pas par elles-mêmes un objet déterminé, mais elles en font naître le besoin; elles ne donnent pas précisément de l’amour, mais elles préparent à en sentir; elles ne choisissent pas la personne qu’on doit aimer, mais elles nous forcent à faire ce choix. Ainsi elles ne sont innocentes ou criminelles que par l’usage que nous en faisons selon notre caractère, et ce caractère est indépendant de l’exemple.³¹

Rousseau observe que ce n’est pas que le théâtre provoque des passions coupables, c’est plutôt qu’il incite le spectateur à les vouloir éprouver, et à les assouvir ailleurs. La représentation théâtrale fait naître une sorte de vide, une envie, une impulsion qu’on satisfait en dehors de la salle, ou même dans les coulisses. Bref, il s’agit non pas de la purgation traditionnelle des émotions (*Aline et Valcour* raconte un épisode sans doute ironique de la catharsis dramatique),³² mais de la satisfaction des passions. Notre constitution individuelle, si fragile qu’elle soit, détermine notre manière d’assouvir ces émotions neutres. Selon ce modèle de réception, l’art n’aurait un effet nuisible que sur un spectateur déjà prédisposé. Le processus que décrit Colins n’est qu’une version extrême de celui dont parle Rousseau.

Quills prend ce rapport entre représentation, passion et spectateur comme problème essentiel afin d’en montrer les éventualités tragiques. Tandis que *Les Crimes de l’amour* ne provoquent que des éclats de rire chez le public faussement scandalisé, l’effet sur Bouchon est d’un autre ordre puisque, comme nous avons déjà noté, il essaie de violer Madeleine (qu’il finira par tuer). Cet effet néfaste de l’art s’explique par le fait que cet ancien bourreau soit prédisposé à la violence sexuelle, et en effet le film commence en le montrant caresser le cou d’une aristocrate sur l’échafaud. Ainsi le film semble-t-il écarter le danger de l’œuvre sadienne en se servant de ce personnage susceptible. Kaufman lui-même explique que Bouchon n’a pas besoin de la pornographie pour tuer quelqu’un, qu’il était violent avant que

l'histoire ait commencé.³³ Il semblerait donc que nous, spectateurs sains, n'ayons rien à craindre de Sade, croque-mitaine inoffensif.

Alors quelle est la signification de cette autre scène, de ces coulisses qui, grâce à la perspective des spectateurs et à la parole du marquis, se transforment en théâtre à l'italienne? Quelles sont les conséquences de cette irruption de violence théâtralisée? En adoptant les termes utilisés par Anne Ubersfeld,³⁴ une partie du "lieu théâtral" (les coulisses) devient "lieu scénique" ou "lieu ludique"; ce lieu scénique devient à son tour "espace dramatique", et qui sollicite l'imagination du spectateur afin d'être la représentation d'une fiction. La rigueur formelle de cette scène classique organise les éléments divers et les rend significatifs au regard de l'assistance; l'acte incompréhensible est désormais lisible. En plus, Madeleine et Bouchon ne sont plus individus ou sujets réels, mais acteurs qui se donnent à voir comme personnages dramatiques: violation devient divertissement. Ce que *Quills* montre ici, ce n'est donc autre chose que le processus de la dénégation chez le public diégétique (processus d'ailleurs absent lorsqu'il s'agissait des *Crimes de l'amour*). Forestier écrit qu'une fois l'illusion terminée, « tout rentre dans l'ordre, et la raison, un instant abusée, reprend ses droits ». Il ajoute, pourtant, une note de caution: « il arrive que la raison demeure absente et qu'au lieu de *jouer* à confondre les différences [définition efficace de la dénégation], l'esprit ne soit pas capable de les distinguer: prendre sérieusement le jeu pour la réalité est le signal de la *déraison* ». ³⁵ La folie du public à Charenton n'est pas, pourtant, de prendre le jeu pour la réalité, mais, au contraire, de prendre la réalité pour le jeu. Cet acte de violence réelle est atténué lorsque le public le perçoit comme représentation dramatique. Pour répondre à la question que pose Kaufman, le pouvoir alchimique de l'art est à redouter lorsqu'il nie une violence fondamentale. Il semblerait que *Quills* nous avertisse de nous méfier de ce cordon sanitaire artistique, et de ne pas laisser l'esthétique devenir l'anesthésique.

Kaufman déclare que « le film est une question. Question qui reste sans réponse, même s'il serait politiquement plus commode d'en offrir une. Soulever des questions, c'est mon ambition, précisément ». ³⁶ Par cette pièce intérieure, une sorte de mode d'emploi du film-cadre, *Quills* nous rappelle notre tendance à nous délecter à la cruauté esthétique, et que les pouvoirs de l'art peuvent être multiples. Il est indubitable que *Quills* insiste sur ce que la transformation artistique met en jeu, mais notre conclusion inéluctable est que ce film oublie la spécificité de son personnage principal, Sade lui-même. Kaufman confie qu'il a toujours eu des sentiments mitigés

sur cet auteur, et il explique que son film est « avant tout l’histoire du jeune abbé. Il est au cœur de cette histoire. Parce que c’est un homme qui reconnaît l’importance de l’art, de la littérature, du théâtre ».³⁷ Le film est donc le portrait non pas de l’artiste et de sa création, mais du spectateur et de ses réponses; oui, Sade décrit le viol dans les coulisses comme une pièce, mais le public à Charenton l’avait déjà perçu ainsi. C’est le spectateur qui est au centre du film, et non pas l’auteur dérangeant et dangereux. Le Sade de *Quills* n’est plus en fin de compte qu’un élément heuristique, employé pour répondre à une question abstraite.

Notes

¹ André Bazin, ‘Pour un cinéma impur’, dans *Qu’est-ce que le cinéma ?* (Paris, Éditions du Cerf, 2002), p.81.

² *Correspondances du marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires*, éd. par Alice M. Laborde (Paris et Genève, Slatkine, 1991-), vii.274.

³ ‘Philip Kaufman: la joie du cinéaste, c’est entrer dans le rêve’, *Positif* (482), avril 2001, p.25 et p.28.

⁴ ‘Philip Kaufman: la joie du cinéaste’, p.28.

⁵ Voir ‘His Nibs’, dans *Sight & Sound* (11.1), janvier 2001, pp.34-36.

⁶ Selon Kaufman, « il n’y a pas d’auteur plus extrême que le marquis de Sade’; voir ‘His Nibs’, p.36. Notre traduction.

⁷ ‘Philip Kaufman: la joie du cinéaste’, p.25.

⁸ ‘Quills, la plume et le sang’, *Cahiers du cinéma* (555), mars 2001, p.88.

⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris, Gallimard, 1988), p.22.

¹⁰ ‘Philip Kaufman: la joie du cinéaste’, p.27.

¹¹ Notons que cette séquence compte soixante-treize plans, c’est-à-dire un plan toutes les deux et demi secondes; ainsi Kaufman semble-t-il vouloir créer induire la même frénésie chez le spectateur extra-diégétique que chez son homologue diégétique.

¹² Doug Wright, *Quills* (New York, Dramatists Play Service, 1996), p.44.

¹³ ‘Philip Kaufman: la joie du cinéaste’, p.25.

¹⁴ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (Genève, Droz, 1996), pp.10-14.

¹⁵ Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p.89.

¹⁶ Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p.139.

¹⁷ Forestier compte quatre catégories de pièces qui utilisent le procédé du théâtre dans le théâtre, dont la dernière est celle des « pièces de fous »; voir *Le Théâtre dans le théâtre*, pp.82-89 et 280-87. Sade lui-même emploie cette technique dans *La Fête de l’amitié*, représentée à Charenton en environ 1810–12. Voir aussi Dominique Quérou, *Momus philosophe: recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle* (Paris, Honoré Champion, 1995).

¹⁸ Sade, *Œuvres complètes*, xv.495.

-
- ¹⁹ Christian Biet et Christian Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Paris, Gallimard, 2006), pp.66-67.
- ²⁰ « C'est merveilleux que ce soit comme si c'était vrai, mais que je sache moi, spectateur averti, que ce n'est pas vrai »; voir Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur: Lire le théâtre 2* (Paris, Éditions Sociales, 1981), p.312.
- ²¹ 'Philip Kaufman: la joie du cinéaste', p.25.
- ²² Donatien-Alphonse-François de Sade, *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, tome 15 (Paris, Pauvert, 1991), pp.348-49. C'est nous qui soulignons.
- ²³ Sade, *Œuvres complètes*, xv.391.
- ²⁴ Sade, *Œuvres complètes*, xv.441.
- ²⁵ Sade, *Œuvres complètes*, xv.480.
- ²⁶ Sade, *Œuvres complètes*, xv.476.
- ²⁷ Sade, *Œuvres complètes*, xv.422.
- ²⁸ Sade, *Œuvres complètes*, xv.506.
- ²⁹ Sade, *Journal inédit* (Paris, Gallimard, 1970), pp.120-21.
- ³⁰ Sade, *Journal inédit*, p.123.
- ³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert*, dans *Du Contrat social et autres œuvres politiques*, éd. par Jean Ehrard (Paris, Garnier, 1975), p.163.
- ³² Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, dans *Oeuvres*, éd. par Michel Delon, 3 volumes (Paris, Gallimard, 1990-98), i.689.
- ³³ Voir 'His Nibs', p.36.
- ³⁴ Voir Ubersfeld, *L'École du spectateur*, pp.52-58.
- ³⁵ Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p.274.
- ³⁶ 'Philip Kaufman: la joie du cinéaste', p.28.
- ³⁷ 'Philip Kaufman: la joie du cinéaste', p.29.