

2015

# Du mythe au dialogue: Sade et l'érotisme surréaliste

Olivier M. Delers

*University of Richmond*, [odelers@richmond.edu](mailto:odelers@richmond.edu)Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/mlc-faculty-publications>Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

## Recommended Citation

Delers, Olivier M. "Du mythe au dialogue: Sade et l'érotisme surréaliste." *Mélusine* 35 (2015): 31-40.

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Cultures at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

# DU MYTHE AU DIALOGUE : SADE ET L'ÉROTISME SURRÉALISTE

Olivier DELERS

La critique s'est longuement attardée sur « l'aura magique » que les surréalistes ont très tôt accordée à Sade et au mythe qui s'est construit autour de la figure du Divin Marquis. Jean Raymond parle d'un véritable « culte » voué à l'auteur de *Justine* et se demande si la compréhension du personnage et de ses écrits « ne repose pas sur une part d'illusion volontaire<sup>1</sup> ». Sade serait en somme une clé de voute de la pensée surréaliste qui inciterait à « une révolte profonde qui est révolte contre tout ce qui contraint le désir et l'amour<sup>2</sup> ». Sven Fauskevag fait un constat similaire, celui d'un « sadisme particulier au surréalisme », dans la mesure où le mythe a pour fonction principale de renforcer les préceptes poétiques et philosophiques fondateurs du mouvement. Pour Fauskevag, « diviniser Sade [...] lui confère une fonction cognitive : à travers le 'phénomène Sade' les surréalistes parviennent à une connaissance du monde<sup>3</sup> ». Même après que ses romans deviennent plus disponibles pour un public d'initiés, ce sont la réputation sulfureuse du Marquis et son héritage subversif qui influencent la conception de l'érotisme des surréalistes, et non une lecture détaillée et approfondie de ses textes. Le Sade des grands manifestes, des querelles acrimonieuses entre André Breton et Georges Bataille, et de la pensée critique reste, dans une large mesure, un Sade construit de toutes pièces, intellectualisé, imaginé et déssexualisé. Il fait de l'ombre à un autre Sade surréaliste, moins connu peut-être, le Sade des arts plastiques, dont la biographie mais également l'univers fictionnel ont été mis en image par Man Ray, René Magritte et d'autres.

Avec la peinture, la photographie et le dessin, le surréalisme parvient progressivement à s'éloigner d'une conception trop idéologique du travail de Sade et à engager un dialogue à la fois esthétique et

1. Jean Raymond, « L'imitation de Sade », *Europe*, 1972, p. 96.

2. Id., *ibid.*, p. 90.

3. Sven Fauskevag, *Sade dans le surréalisme*, Solum Forlag A/S / Les Editions Privat, 1982, p. 12 et 34.

politique entre l'univers érotique surréaliste et la représentation sadienne d'une sexualité qui s'affranchit de toute norme sociale. Man Ray, par l'étendue et la variété des sujets qu'il traite, fait office de figure centrale dans ce mouvement du mythe au dialogue. De ses portraits « imaginaires » du Marquis, à l'illustration du roman *Aline et Valcour*, aux photographies de figurines en bois faisant référence à des thématiques sadiennes, Man Ray propose différentes manières de conceptualiser un érotisme surréaliste sadien. Le dialogue prend d'autres formes chez Magritte : l'inspiration laisse la place à un processus de création partagée où le jeu sur l'inconscient et l'imaginaire du désir permet de palier à l'absence de références directes au texte illustré. Dans les dessins d'Hans Bellmer, l'enchevêtrement des corps et des lignes fonctionne comme une métaphore de l'écriture sadienne. L'érotisme littéraire est remplacé par le plaisir esthétique produit par un corps soumis à sa propre aliénation et par un érotisme visuel de la ligne. En mêlant figuration et abstraction, les plasticiens surréalistes soulignent la difficulté de s'approprier le matériau narratif sadien et de le rendre lisible pour d'autres. La translation, la traduction par l'image d'un aspect du personnage ou de l'œuvre de Sade est un processus dialogique qui encourage l'artiste à expérimenter avec de nouvelles formes et à repousser les limites de l'imaginaire érotique surréaliste.

L'entretien fascinant entre Pierre Bourgeade et Man Ray, réalisé en 1972 et publié dans *Bonsoir, Man Ray*, permet de mieux comprendre ce qui attire l'artiste chez le Marquis de Sade. Il en ressort un besoin presque physique de sentir sa présence, qui contraste avec les images plus abstraites et conceptuelles auxquelles il donne des titres faisant référence à Sade ou à son œuvre. Man Ray raconte comment Maurice Heine, seul spécialiste, ou presque, de Sade à l'époque, l'a guidé dans sa découverte :

*J'ai visité les châteaux de la famille de Sade dans le Vaucluse. J'ai vu le vieux château où il avait été élevé par son oncle. Ah, Heine connaissait toute l'histoire ! J'ai alors lu tous les romans de Sade, j'en ai quelques éditions rares, Juliette par exemple, et surtout Aline et Valcour qui est le plus important, d'après moi, parce que ce sont toutes les questions politiques qui y sont traitées et très peu la pornographie. C'est un peu ennuyeux à lire, c'est vrai, mais je l'ai lu d'un bout à l'autre<sup>1</sup>.*

Avant de se tourner vers le texte même, Man Ray cherche les traces qu'a laissées Sade dans l'histoire, comme s'il hantait toujours

1. Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, Éd. Pierre Belfond, 1972, p.76.

les lieux où il s'était un jour trouvé. La fascination pour l'homme fait ensuite place à un travail exhaustif de lecture, qui est également un travail de recherche et de précision. Dans ce processus d'intégration de Sade à son univers esthétique, il est clair que la nature pornographique du roman sadien perd rapidement de son intérêt au profit des dimensions politiques de son œuvre. Le dialogue qui s'établit entre Man Ray et Sade n'a donc pas pour point de départ un questionnement direct sur la nature du désir ou de l'érotisme dans une optique surréaliste. Mais, comme nous le verrons, le cheminement de la connaissance de l'homme à la valeur politique de ses textes ne pourra jamais vraiment évacuer cette question et la remettra avec insistance au centre de l'acte de création.

Dans la longue carrière de Man Ray, la progression d'un sujet sadien à un autre n'est pas nécessairement chronologique. L'intérêt pour Sade l'homme (dans les différentes versions du « Portrait imaginaire » de la fin des années 30) est intimement lié à celui pour Sade le romancier (le tableau « Aline et Valcour » de 1950) et à Sade comme thématique ludique d'exploration formelle dans les photographies de figurines en bois réalisées en 1947 (la série « Mr and Mrs Woodman ») puis en 1976 (« Domaine de Sade II »). Si le questionnement politique constitue la pierre centrale du travail de Man Ray sur Sade, l'édifice ne serait pas complet sans deux autres pierres qui s'imbriquent à la première : celle d'un érotisme froid et décorporisé, et celle du jeu sur l'objectivation du corps par un regard extérieur et manipulateur.

Au premier abord, le *Portrait imaginaire* est le travail de Man Ray qui se rapproche le plus du mythe qu'ont construit les surréalistes autour des écrits et des actes de Sade. Dans la version peinte de 1938, le profil du visage au premier plan occupe une grande partie du tableau : la tête et le buste sont faits de blocs de pierre, comme si en donnant vie au visage du Marquis, Man Ray érigeait dans le même mouvement une stèle à sa mémoire<sup>1</sup>. Le nom « SADE » est gravé dans la pierre, ainsi que « 1740-1814 », ses dates de naissance et de décès. À l'arrière-plan, la Bastille est à feu et à sang, cernée par une foule en colère. Comme l'explique Simon Baker, Sade se trouve dans une position ambiguë, « entre les causes et les effets » de la

1. Il n'existe pas de portrait du Marquis de Sade de son vivant. Seul un profil au crayon attribué à Van Loo datant des années 1760 nous permet de visualiser Sade jeune enfant. Pour en savoir plus sur les portraits « imaginés » de Sade au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, voir Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, Peter Lang, 2007.

Révolution française<sup>1</sup>. D'un côté, il représente de par son appartenance à la haute noblesse les abus de pouvoir de la monarchie absolue sous l'Ancien Régime. De l'autre, il est le symbole d'une liberté d'action et d'expression presque absolue, qui le conduit au cachot sous Louis XVI puis à l'asile de Charenton sous le règne de Napoléon, et condamne ses œuvres à la censure. Les yeux intensément bleus de Sade et ses lèvres un peu trop rouges rappellent les couleurs du drapeau républicain et semblent attiser les flammes qui s'attaquent à la célèbre prison. Pourtant, le Sade libérateur n'est pas pour autant un Sade libéré : il est littéralement emmuré et prisonnier de ce monument funéraire que le peintre lui a dédié.

Dans les deux autres versions du *Portrait imaginaire*<sup>2</sup>, l'expression du visage est la même, mais la Bastille ne brule pas. Au contraire, elle surplombe le petit peuple de Paris et fait partie de sa vie quotidienne. Plutôt que d'être un symbole de subversion politique, Sade semble imposer sa présence à son époque, comme si, pour Man Ray, il était impossible de penser la Révolution sans lui. C'est une présence « spectrale », comme le suggère Simon Baker, puisque, même invisible, Sade joue de son influence dans plusieurs domaines, celui de la littérature, bien sûr, mais aussi celui de l'histoire ou de la psychiatrie<sup>3</sup>. Il est partout et nulle part à la fois, un homme sans visage pendant plus d'un siècle, dont l'absence crée un « désir pour l'original perdu<sup>4</sup> ». C'est ce qui rattache ce portrait à la problématique de l'érotisme surréaliste. En voulant donner un visage humain à ce qui était devenu un concept à idéaliser (ou abhorrer), Man Ray exprime un désir quasi-amoureux de recréer la présence de l'être absent et part à la recherche d'une certaine transcendance. C'est le dessin et l'image qui lui permettent de se rapprocher de ce personnage censé être irréprésentable, qui défie la logique de la normalité bourgeoise, et qui, dans sa vie comme dans ses œuvres, refuse tout lien d'affection avec autrui. Le regard bleu — réaliste, Man Ray dit lui-même s'être « inspiré de descriptions physiques très précises<sup>5</sup> » — et les lèvres rouges et

1. Baker, p. 245 [ma traduction].

2. Le premier portrait, datant de 1937, illustre *Les Mains libres* de Paul Éluard. Le second est une toile qui date de 1940.

3. Baker, p. 242-243. L'épithète en bas du tableau, une citation tirée du testament de Sade, renforce cette dimension spectrale du portrait : « afin que ... les traces de ma tombe disparaissent de dessus de la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes ».

4. Baker, p. 273 [ma traduction].

5. Bourgeade, p. 79-80.

sensuelles qui ornent le visage du Marquis prennent alors une nouvelle dimension. Explorer le mythe par l'image, c'est déjà créer un dialogue physique et émotionnel avec la personne concernée, et aller au-delà d'une interprétation trop limitée.

Cette lecture à la fois politique et érotique des portraits imaginaires nous permet de mieux saisir l'érotisme décorporisé d'*Aline et Valcour*. L'aspect très dépouillé et conceptuel du tableau offert par Man Ray contraste avec la recherche d'une certaine vraisemblance dans le roman du même nom. En effet, *Aline et Valcour* est une des œuvres les plus « lisibles » de Sade, où l'auteur propose une progression narrative et des personnages réalistes, où le texte n'est pas constamment écrit sur le mode de l'excès, et où, comme Man Ray le dit lui-même, la réflexion politique est assez aboutie. Le tableau ne fait pas référence, de près ou de loin, à ces éléments textuels. Le sujet du tableau — le roman de Sade — est bien présent mais dans une mise en abyme. Le livre *Aline et Valcour* est posé sur une table, orné d'une tête de femme aux yeux bandés. Les deux objets sont placés sous un dôme de verre comme une nature morte. À droite, une figurine en bois articulée, similaire à celles que le peintre a régulièrement mises en scène dans ses photographies, est adossée à un mur, dans une pose lascive, s'appuyant sur deux objets de forme ronde et conique. Il est tentant de suivre l'analyse de Peggy Schrock selon laquelle Man Ray utiliserait les titres des œuvres « comme des éléments linguistiques faisant partie d'un thème symbolique plus large et plus complexe<sup>1</sup> ». L'artiste ne serait donc pas un illustrateur et son objectif n'est pas d'utiliser l'image pour proposer une interprétation du texte. Au contraire, le texte, même s'il a été lu avec attention, ne fournirait qu'un concept abstrait devant être intégré à un univers esthétique prédéfini. Pourtant, dans l'œuvre de Man Ray, *Aline et Valcour* est bien plus qu'un « élément linguistique ». Le tableau continue le dialogue avec Sade sur la nature du désir et présente deux versions antithétiques du corps. À droite, la tête posée sur le livre représente un corps de femme victime, soumis à la violence physique comme le sont la plupart des personnages féminins du roman de Sade. Mais le désir sadique n'a pas d'application réelle : c'est un sujet de contemplation, qui ne sort pas du cadre qu'on lui a donné, celui de la nature morte, de l'objet décoratif. À gauche, le corps est une forme à manipuler,

1. Peggy Schrock, « Man Ray's Perpetual Sadism », *Art International*, n°9, Hiver 1989, p. 63 [ma traduction].

un jouet, mais qui symbolise l'autre versant du désir sadien. C'est un corps qui s'offre au regard, qui invite l'autre à participer à l'acte érotico-sadique.

Cet érotisme ludique se situe au centre du travail photographique de Man Ray sur Sade. On retrouve les figurines en bois articulées dans une série connue sous le nom de *Mr and Mrs Woodman* (1947) puis dans une œuvre plus tardive intitulée *Domaine de Sade II* (1976). Dans ces photos, le regard du photographe sur la scène proposée par l'artiste crée une distance physique entre le spectateur et les objets représentés. Mais il y a également un effet de proximité puisque le spectateur devient, par nécessité, un voyeur (il voit ce que le photographe a vu, mais seulement à travers le regard de celui-ci). C'est la position dans laquelle le narrateur sadien essaye souvent de placer le lecteur quand il (ou elle) se lance dans la description d'un tableau où les corps sont agencés pour produire des scènes libertines toujours plus complexes et excessives. Les illustrations de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui accompagnent les premières éditions des ouvrages de Sade échappent difficilement aux accusations de pornographie. Les photos de Man Ray, en revanche, permettent une abstraction du corps, et, par là-même, un retour au jeu. Tout devient question de placement, de relation, de présence dans l'espace. Avec le recul, il est aisé de voir que cette notion de jeu traverse les différentes thématiques sadiennes auxquelles Man Ray s'attèle. Dans son traitement surréaliste de Sade, le jeu sur le regard, sur la juxtaposition incongrue des formes et sur la position des corps lancent une réflexion critique sur les sujets qui hantent l'œuvre du Marquis : le désir et ses excès, la violence (verbale, physique, sexuelle) et la relation à l'autre dans un univers où le politique et l'érotique sont inséparables.

\*

Chez Man Ray, l'érotisme surréaliste sadien n'échappe jamais vraiment à la lecture initiale qu'avait faite le peintre de Sade. Même dans les photographies les plus explicites, les éléments politiques restent une source d'inspiration dont dépendent les autres éléments. Chez René Magritte, la relation à Sade et à son œuvre est différente. Le dialogue artistique permet le partage d'un inconscient érotique et la production d'une image qui est à la fois éminemment surréaliste et sadienne. À première vue, *La Philosophie dans le boudoir* du peintre belge ne cherche pas à « illustrer » un quelconque aspect du texte de Sade. Seuls les référents sexuels qui dominent le tableau rappellent

que le nom de Sade ou les titres de ses œuvres se rattachent facilement à toute forme de subversion. Deux seins presque trop parfaits ressortent d'une tunique de femme suspendue à un cintre : un vêtement-femme, donc, ou bien une femme-vêtement, sans tête, sans membre, si ce n'est pour deux avant-pieds s'intégrant à un objet sexualisé et sexualisant, la chaussure à hauts talons. Comme les femmes qui défilent les unes après les autres devant Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*, à la merci de ses plaisirs, le corps-vêtement n'a aucun pouvoir sur son environnement et devient un produit de consommation sexuelle, disponible, jetable et remplaçable. Magritte n'illustre pas une sexualité coïtale (que Sade lui-même trouvait trop conformiste). C'est une sexualité fétichiste, de contemplation. *La Philosophie dans le boudoir* de Magritte suit donc le roman de Sade dans sa tentative d'intellectualiser à la fois l'activité et l'imagination sexuelle. Mais en même temps, l'illustration ne fait que suggérer la répétition *ad infinitum* des violences faites aux corps féminins et cache donc la dimension pathologique de l'excès sadien. Dans le passage du texte à l'image, le centre de gravité de l'imaginaire érotique sadien s'est donc déplacé : Magritte veut transcender une violence physique et verbale en violence esthétique. C'est le type de violence dont les surréalistes sont friands, une violence par association de motifs, à laquelle on accède par la pensée et l'imagination. Celle-ci cherche à bouleverser le statu quo de l'idéologique bourgeoise, mais ne prend jamais la forme d'un encouragement à l'action directe. On pourrait presque parler ici de collaboration artistique, une collaboration posthume, dans laquelle le peintre traduit la pensée de Sade dans un autre langage, celui du surréalisme.

\*

Chez Magritte, le phénomène d'appropriation de l'inconscient érotique de Sade est également une manière de reconnaître la force du mythe sadien, ainsi que ses limitations. Une proximité philosophique trop forte, ou bien une connaissance trop intime de l'œuvre pourrait en fait empêcher le processus de rapprochement de l'univers sadien à l'univers surréaliste. Ce paradoxe est encore plus marquant dans la série *Suite à Sade* que le plasticien allemand Hans Bellmer produit au début des années 1960. D'une certaine manière, ses dessins sont ceux qui se rapprochent le plus, dans l'esprit comme dans la forme, de l'esthétique littéraire sadienne. Comme Bellmer le dit lui-même, « j'admire Sade, en particulier l'idée que la violence envers ceux



qu'on aime nous en dit plus sur l'anatomie du désir qu'un simple acte d'amour ». Mais l'artiste reconnaît également que cette lecture du lien entre violence et désir ne provient pas d'une connaissance détaillée des textes du Marquis. « J'ai du mal à lire Sade », déclare-t-il, « je préfère les poèmes de Baudelaire, les histoires de Lewis Carroll<sup>1</sup> ». Comment est-il alors possible de parler de véritable communion artistique entre Bellmer et Sade ? Et comment les différentes formes de dialogue qui s'instaurent entre Man Ray, Magritte, ou Bellmer d'un côté et Sade de l'autre nous permettent-elles de mieux cerner les contours de l'érotisme surréaliste ?

Hans Bellmer ne fait référence à Sade dans les titres de ses œuvres que dans la deuxième partie de sa carrière<sup>2</sup>. Cependant, les poupées nues démembrées de grandeur nature pour lesquelles il est plus connu portent déjà la marque d'un certain sadisme et poussent la relation entre désir et violence physique bien plus loin que le travail d'autres artistes surréalistes. Elles trahissent un intérêt esthétique à soumettre le corps à toute sorte de distorsion, à en faire un jouet « monstrueux » qui exclut toute conception normative de l'érotisme ou même du désir sexuel. À l'opposé de cet esprit sadien et sadique particulièrement figuratif et physique, les dessins de la « Suite à Sade » privilégient l'abstraction et l'utilisation de lignes courbes comme mode principal d'expression. Certaines formes sont reconnaissables (une partie de visage, des jambes, des fesses, des seins). Dans ce sens, les dessins de Bellmer s'apparentent à la tradition du nu (sous forme d'esquisse), mais la superposition des membres conduit à une dislocation du corps, qui devient un amalgame de lignes enchevêtrées. La présence du corps est donc réduite aux mouvements de ces lignes et à leurs variations. Cette dislocation se fait de manière tout-à-fait sadienne : l'artiste met en scène la destruction physique de l'individu, mais dans l'esprit d'une aventure esthétique. Entre Bellmer et Sade, il y a donc ce qu'on pourrait appeler un cercle vertueux de l'illustration. Le texte de l'auteur produit une figuration qui lui correspond et qui est une expression de sa philosophie—des corps nus, sexualisés, qui subissent un processus de distorsion, de déformation, de démantèlement. Le processus de figuration évolue organiquement vers des lignes toujours plus nombreuses qui constituent le langage visuel

1. Cité dans « Erotic Art, The History of Erotic Art ». [http://www.eroti-cart.com/hans-bellmer-c-63\\_68](http://www.eroti-cart.com/hans-bellmer-c-63_68) (Page consultée le 6 juin 2014)

2. Pour un court historique de la relation entre Sade et Bellmer, voir Candice Black, *Sade : Sex and Death – The Divine Marquis and the Surrealists*, Solar Books, 2011, p. 24-26.

de l'artiste. Étrangement, ce langage nous ramène à notre point de départ, les lignes tracées par Sade sur ses manuscrits, qui, de leurs propres manières, s'attaquent aux formes connues et aux normes de représentation. Le dialogue entre Sade et Bellmer est une véritable communion artistique dans laquelle des formes bien distinctes, l'écriture et le dessin, se retrouvent pour exprimer l'essence même de la relation des deux artistes au désir. Comme l'explique bien Neil Cox dans un essai publié dans le cadre de l'exposition « Surrealism : Desire Unbound » de 2001, dès que l'on essaye de rapprocher la lecture que font les surréalistes de Sade de la notion d'amour, on n'échappe pas à une critique de la notion de désir. Pour Cox, celle-ci nous mène à une « transvaluation » du désir qui ne demande ni « un abandon ou une expansion de l'idée d'amour, mais sa désorientation ou sa dislocation<sup>1</sup> ». C'est à cette conclusion que Bellmer parvient dans sa « Suite à Sade », qui est peut-être l'expression la plus poussée et la plus aboutie d'un érotisme surréaliste sadien.

\*

Il y a donc plusieurs manières d'« utiliser » Sade pour réfléchir à la nature de l'érotisme dans une perspective surréaliste. Chez Man Ray, l'érotisme est ludique mais n'échappe jamais à une lecture politique du Marquis et de son œuvre. Chez Magritte, c'est l'emprunt diffus d'un inconscient érotique à Sade qui traduit l'esprit de ce dernier pour un public plus large. Et chez Bellmer, l'érotisme de la ligne permet de rapprocher l'écriture du dessin et de proposer une réflexion sur la nature du désir. Ces différents types de dialogue avec Sade sont complémentaires : ils s'attaquent tous à la simplification par le mythe tout en restant conscient de sa force et de sa présence. Ce qui est certain, c'est que ces trois artistes ne participent pas directement au projet d'invention d'un nouveau discours amoureux dont Breton avait parlé dans son célèbre manifeste. De manière systématique, ils se tournent vers une représentation plus complexe de l'érotisme, si bien qu'il faut parfois chercher Éros dans leurs travaux, en dessous d'autres couches de sens qui ont tendance à être plus apparentes.

La rencontre avec Sade est dialogique : elle pousse à l'expérimentation formelle, transforme à la fois l'homme et sa vision artistique, et

1. Neil Cox, « Critique of Pure Desire, or when the Surrealists were right », *Surrealism : Desire Unbound*, édité par Jennifer Mundy, Princeton University Press, 2001, p. 261 [ma traduction].

appelle à une proximité intellectuelle et sensuelle de plus en plus forte avec Sade—proximité qui, comme nous l'avons vu dans le travail de portraitiste effectué par Man Ray, est en elle-même érotisante. Le passage du mythe au dialogue crée également un mouvement d'un Sade-concept à un Sade-praxis. D'ailleurs, le point de fuite de ce dialogue entre Sade et l'art surréaliste (qui ne s'arrête pas, bien sûr, aux trois figures sur lesquelles j'ai insisté) est « L'exécution du testament du Marquis de Sade » par Jean Benoit en 1959 dans le cadre de l'exposition « Éros ». Comme le décrit Jean-Marie Apostolidès, « 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<sup>1</sup> ». Benoit, habillé d'un costume « sadien » qu'il a lui-même fabriqué, marque sa poitrine au fer rouge des lettres S A D E. Connaître Sade, l'avoir compris et intégré, c'est inscrire son nom sur son corps pour ne faire qu'un avec l'être aimé et vénéré : l'intérêt intellectuel devient, en quelque sorte, passion amoureuse. La performance, tout comme le tableau ou l'esquisse, lancent une invitation à mieux connaître Sade, à engager la conversation, et à pratiquer un échange érotique particulier. C'est donc aussi, indirectement et paradoxalement, une invitation à lire ou relire Sade. Dans l'art surréaliste, même quand il n'est pas nécessairement lu par ceux qui le dépeignent et font référence à ses textes, Sade échappe au carcan du mythe et retrouve la liberté textuelle qui définit son œuvre.

University of Richmond

1. Jean-Marie Apostolidès, «Ceci est mon corps, ou l'exécution du testament du marquis de Sade», *L'Annuaire théâtral* : revue québécoise d'études théâtrales, n° 41, printemps 2007, p. 83-102.