



**HAL**  
open science

## Sade lyrique : un opéra dans le boudoir

Irène Irena Salas

► **To cite this version:**

Irène Irena Salas. Sade lyrique : un opéra dans le boudoir. Critique : revue générale des publications françaises et étrangères, 2018, n° 851, p. 357-364. hal-03187780v2

**HAL Id: hal-03187780**

**<https://hal.science/hal-03187780v2>**

Submitted on 22 Jul 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Sade lyrique : un opéra dans le boudoir

Plus de cinquante ans se sont écoulés depuis la création en 1965 de l'œuvre de Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade*, qui à l'époque avait fait scandale en Italie et dans une moindre mesure en France. On a pu la redécouvrir au théâtre de l'Athénée en novembre 2017 dans une mise en scène d'Antoine Gindt et sous la direction musicale de Léo Warynski. L'œuvre n'a rien perdu de son audace ; du reste, le titre original a été conservé (alors qu'il était devenu en 1966, lors de la création française à l'Odéon, « *La Passion selon X* »). De fait, la provocation — ou le blasphème — est double, puisque le compositeur substitue le nom de Sade à celui des Evangélistes, et qu'il prend le mot « passion » en son sens amoureux ou sexuel : le chemin de croix, ici, n'est pas celui du Christ, mais celui de l'innocente Justine, qui de victime devient bourreau et se métamorphose en Juliette.

Transposé de nos jours, ce parcours initiatique reste assez fidèle à la ferveur militante du philosophe des Lumières : le metteur en scène a pris la liberté d'ajouter un personnage à l'œuvre de Bussotti, en ouvrant le spectacle sur un extrait de *La Philosophie dans le boudoir* (« Français, encore un effort si vous voulez être républicains... »), lu par le comédien Éric Houzelot qui incarne Sade lui-même. Derrière son pupitre et entouré de deux drapeaux, l'un français, l'autre européen, il détaille scrupuleusement un programme de mœurs révolutionnaires. Ce préambule est en quelque sorte le pendant théorique qui permet ensuite de passer aux travaux pratiques et d'introduire progressivement le public dans le boudoir, sur les vocalises extatiques de la *Sonata Erotica* d'Erwin Schulhoff (1919), plus haletée que chantée, qui recouvrent crescendo la fin du discours.

Sur un air d'orgue endiablé (joué hors scène au synthétiseur), qui transforme l'espace d'un instant la salle de l'Athénée en cathédrale, le Sade politique se déshabille lentement, quitte son costume de ville et la civilisation, pour devenir le Sade libertin, intégralement nu et sauvage. Le public est ainsi invité à pénétrer dans la « maison de débauche » qui ici ressemble plus à une chambre d'hôtel froide et impersonnelle qu'à un temple de Vénus. Point de donjon ni de bougies, mais plutôt une atmosphère oppressante, renforcée par la lumière crue d'un néon : sur le plateau, entièrement habillé de vert impérial, ne figurent qu'un fauteuil et une méridienne, de cette même couleur que la superstition théâtrale a coutume d'éviter et qui crée un sentiment de malaise. Aucune échappatoire ne semble possible dans ce huis-clos, où tout est rigoureusement codifié et réglé.

### Tableaux vivants et « théâtre musical »

Selon un procédé éminemment sadien, le spectacle enchaîne des tableaux vivants inspirés de jeux sado-masochistes, suivant une progression qui conduit du « mystique » au « libertin » et du « démoniaque » au « mortel ». Interprétant audacieusement Bussotti — qui se déclarait seul capable de diriger sa partition cryptée, pour le moins atypique —, Leo Warynski dirige avec beaucoup de nuances l'Ensemble Multilatérale. La musique dit avec force le chaos des sensations, la montée de l'orgasme ou de la douleur ; gouvernés par les passions érotiques, les sons sont démantibulés, saccadés, parfois stridents, disgracieux et dissonants. Dans l'esprit des avant-gardes des années 60, et en particulier de John Cage dont Bussotti fut un admirateur, il s'agit de briser la logique de la composition en laissant une large place à l'improvisation ; cordes, cuivres, piano et percussions sont ici déconstruits et produisent des matériaux sonores de toutes sortes, cliquetis, tintements, sifflements ou détonations, la vérité primant la beauté.

Il en va de même pour le langage : le livret est minimaliste et ne fait figurer aucun texte de Sade mais, étonnamment, un sonnet de Louise Labé mi-parlé mi-chanté (« Ô beaux yeux bruns »), choisi pour ses anaphores en « Ô ». Lesquelles n'évoquent pas seulement l'*Histoire d'O* de Pauline Réage), mais rappellent aussi des mots comme *obscène*, *organe* ou *orifice*, tout en permettant des vocalises excentriques. Les mots eux aussi se désarticulent, les voyelles s'allongent démesurément, en déformant des syntagmes et en rendant le sens incompréhensible. On n'entend que des cris de frayeur mêlée de volupté, des plaintes, des éclats de rire, des vagissements que la soprano Raquel Camarinha prodigue sans retenue, tout en dévoilant ses cuisses avec grâce. Elle reprend ici avec brio le rôle créé par Cathy Berberian et fait montre d'une grande maîtrise vocale, alternant avec souplesse les graves et les aigus, la rondeur et les cris de détresse perçants ; avec son timbre chaud et ses modulations cristallines, parfois proches du miaulement, elle touche aux confins de l'art lyrique et sait surprendre le spectateur en déployant à l'occasion une voix rauque, viscérale, bien plus proche du rôle de femelle effarouchée, subissant d'épouvantables tourments, que des sophistications propres au *bel canto*.

Certains de ces tableaux vivants ont une puissance particulière : ainsi, lorsque la cantatrice se retrouve à quatre pattes, le néon tressaille et se fait stroboscope afin de suggérer sévices et coups de fouet ; il émet une série de flashes argentés, comme autant de flèches ou d'éclairs qui agressent l'œil du spectateur, pendant que la musique s'emballe. Ou encore, lorsque les percussions sautillantes et les sonorités douces et envoûtantes du hautbois d'amour accompagnent la séance sado-masochiste inversée : cette fois Justine est devenue Juliette, elle a revêtu des gants et a soumis son partenaire : sur un air de piano jazzé, elle le tient en laisse, nu, les yeux bandés. Le jazz, du reste, a été longtemps considéré comme une musique sexuelle (on se souvient de la bande originale des *Liaisons dangereuses* de Roger Vadim, en 1960 : le jazz enflammé parcourt tout le film, amplifiant la folie des jeux libertins de Merteuil et Valmont).

Les musiciens, qui sont cachés au début derrière un large panneau coulissant, sont révélés dans une scène mimant une orgie. Les deux pianos ont perdu leur pudeur en même temps que leur capot : éventrés, ils exhibent leurs entrailles et sont cravachés ; la harpe est fessée d'une main vigoureuse... Dans cet univers chaotique, les instrumentistes se font acteurs, tandis que les instruments sont dénaturés, pervertis, arrachés à leurs fonctions premières : ils en deviennent humains. Cette réversibilité est bien sûr celle des jeux entre dominants et dominés, sujets et objets, plaisir et souffrance, vice et vertu. Les polarités s'échangent, comme le montre bien le dispositif scénographique : à l'aide du rideau qui réduit l'espace scénique, l'orchestre est tantôt dévoilé tantôt caché, tantôt exhibé tantôt voyeur lui-même. Le rideau permet aussi les changements d'espace que l'on retrouve dans les récits de Sade : tantôt intimité du boudoir, tantôt grande salle du château où se tiennent les bacchanales.

### **Du collage à l'art total**

Cette succession de tableaux est prise en charge par un art du collage, permettant d'articuler des éléments hétérogènes : mêler Bach, Sade et Labé, théâtre et musique, orgue et marimba, fouet et crucifix aboutit, de façon surprenante, à un tout homogène : le collage conduit à la fusion plus qu'à la confusion — comme le souhaitait Bussotti, qui revendiquait un « art total » et aimait mêler musique, théâtre, art visuel, danse et pantomime. Cette transgression des registres, des formes, des styles (conforme à l'esprit libertin) permet des dialogues féconds. Dans ses associations incongrues, l'aria murmurée de Bach qui clôt le

spectacle (le violoncelle joue quelques notes épurées tirées de la *Passion selon Saint Matthieu*) confère des accents mystiques aux scènes de luxure qui ont précédé. Plus ambiguë encore est la rencontre entre l'univers de Sade et celui de la poétesse du XVI<sup>e</sup> siècle : imitatrice de Pétrarque, Louise Labé exprime dans son élégie la passion dévorante qui la consume, et surtout le désespoir de l'amante esseulée. Mais détournés, pervertis, les vers de la poétesse prennent un sens encore plus fort : « Ô douleur », crie Justine lorsque son tortionnaire lui tire les cheveux ; « Ô noires nuits », chante-t-elle dans un vibrato généreux, les bras attachés. Tel un palimpseste, les gémissements de Justine se superposent aux *sospiri* d'amour de l'amante-poétesse délaissée, en donnant des inflexions sadiennes à ces vers : « Ô chauds soupirs, ô larmes épandues / [...] Ô tristes plaints, ô désirs obstinés, / [...] Ô pires maux contre moi destinés ! »

La recherche d'un art total, du reste, n'est pas éloignée de la démarche du Marquis de Sade, dont l'écriture romanesque tendait souvent vers le théâtre et privilégiait les lieux clos, les déguisements, les accessoires, la mise en scène, les dialogues. Car le libertinage, par essence, est théâtral : il exige un art de la séduction, des jeux de rôle, des scénarios, un sens du rythme. On peut aussi voir en lui une forme de *happening*, une œuvre d'art sublimant les corps : les « séances » sadomasochistes s'apparentent à des représentations théâtrales et sont souvent données devant un public d'initiés. On sait que Sade, passionné de théâtre, a écrit et fait jouer dans sa prison de Charenton de nombreuses pièces. Cela n'a pas échappé à Bussotti : dans un entretien au *Nouvel Observateur*, il confiait à Maurice Fleuret qu'il considérait Sade « comme le plus grand initiateur au théâtre total et comme l'auteur, entre autres, de la première œuvre sérielle avec *Les 120 Journées de Sodome* » (n° 108, 6-13 déc. 1966). Dans la veine de Schönberg et de la musique sérielle, qui a également fortement marqué le compositeur, la succession de tableaux que l'on trouve ici n'est pas sans évoquer une variation sur les passions, telle qu'on la trouve dans *Les 120 Journées* (où sont déclinés sur quatre mois quatre types de passions : « simples », « doubles », « criminelles » et « meurtrières »).

### Cérémonie et religion

Le sous-titre donné par Bussotti à son œuvre, « Mystère de chambre avec tableaux vivants », renvoie à la tradition médiévale des mystères et des mises en scène de la Passion du Christ ; mais aussi, étymologiquement, à la notion de cérémonie. Les jeux libertins affectionnent eux aussi les codes et les rituels ; ils se traduisent ici par la lenteur des gestes, presque chorégraphiés, des corps un peu trop statiques. D'où une sensualité un peu glacée, mais qui évite de tomber dans l'exhibition de la souffrance ou dans l'obscénité. La rhétorique libertine implique un parcours initiatique qui conduit de la vertu au(x) vice(s), jusqu'au meurtre du bourreau, laissé à terre, inerte. Dans cette cérémonie solennelle et lugubre qui dure environ une heure — soit le temps d'une messe chantée —, Eros est autant célébré que Thanatos. Car il y a bien (paradoxalement) une dimension religieuse chez Sade, pourtant farouchement matérialiste et athéiste ; il ne s'agit certes pas d'une religion révélée, mais d'une religion laïque en quelque sorte (d'« un culte fait pour le caractère d'un républicain »), d'une religion du sexe, non dépourvue de relation forte au sacré. Or c'est ce sacré qui semble ici faire défaut, la mise en scène sobre et élégante demeurant trop timide et polie, ou pas assez charnelle. D'autant que quelques accessoires viennent distraire le spectateur : le petit frigidaire et le téléphone qui permettent de faire des jeux de lumière, pour le premier, et des jeux sonores, pour le second, paraissent au mieux superflus, au pire maladroits et malvenus.

## Cruauté et érotisme

Justine/Juliette, au début, se présente dos au public, prostrée contre la méridienne, dissimulée sous une cape de velours vert et fondue dans le décor. C'est une femme littéralement invisible. Lorsqu'elle se lève et se meut, on dirait un objet du décor qui s'anime : la poupée docile prend vie sous les mains de son persécuteur, qui la réveille et la déshabille ; esclave passive, elle accepte son sort. La fin du spectacle, ou du parcours initiatique, la montre au contraire éblouissante dans sa robe rouge vif, triomphante sur son sofa, défiant de face cette fois le public, et chantant *Blute nur, Du liebes Herz* (« Saigne, ô tendre cœur ! ») dans une lumière verte qui, dès lors, évoque plutôt la forêt que le boudoir du début. La proie s'est mue en prédateur. Derrière elle, la tête empalée d'un sanglier renforce cette idée, de même que le cor — instrument de chasse — resté sur scène ; peu auparavant, un flûtiste au visage peint en blanc, symbolisant un petit faune, est venu sauter partout en poussant dans sa flûte des petits rugissements bestiaux qu'il fait alterner avec des trémolos joyeux. La forêt est un lieu cher à Sade — que l'on songe au château perdu dans la Forêt-Noire des *120 journées de Sodome* —, un lieu de chaos menaçant, qui accueille toutes les fantasmagories. C'est un espace hors-la-loi qui incarne, chez Sade, le refus de la civilisation et la nécessité de suivre les lois de la nature, fussent-elles cruelles et dussent-elles conduire l'homme à la sauvagerie et à la déshumanisation.

L'univers de Sade croise ici celui d'Artaud et son théâtre de la cruauté, dans lequel « l'acteur doit brûler sur les planches comme un supplicié sur son bûcher ». Bussotti n'y était pas insensible ; pour porter le spectateur jusqu'à la transe, il recourt à la musique et surtout à la voix — si l'on en juge par l'interprétation d'Antoine Gindt. C'est notamment dans le solo sensuel de Raquel Camarinha que la dimension érotique et hérétique du spectacle est la plus forte. La cantatrice demeure vêtue, mais sa voix est nue ; en chantant *a capella*, brisée, bestiale, elle plonge le spectateur-voyeur dans une intimité quasi orgasmique ; les sons puissants remontent d'obscures profondeurs, entre souffrance et jouissance ; et c'est moins le corps qui fait sortir la voix que la voix qui, de l'intérieur, comme un souffle divin (ou diabolique), anime le corps, le gonfle, le fait se mouvoir. Dans ce moment de grâce qu'elle offre au public, la cantatrice semble comme possédée par une altérité qu'elle ne contrôle pas. Là est peut-être la véritable transgression : elle ne se traduit pas par le respect des codes libertins, mais par le jaillissement de la voix hors du corps, pareil à une extase irrepressible. « Une musique », disait le compositeur, « doit être aussi sexuelle que possible, sinon ce n'est pas de la musique ». Ce spectacle a le mérite de nous rappeler qu'art lyrique et art charnel ne font qu'un.

Irène Salas

# Sade lyrique : un opéra dans le boudoir

**Sylvano Bussotti**  
*La Passion selon Sade*  
*Mystère de chambre,*  
*avec tableaux vivants*

Paris, Théâtre de l'Athénée,  
23-26 novembre 2017  
Grenoble, MC2, 25 mai 2018  
Théâtre de Caen, 7 juin 2018  
Ensemble Multilatérale, dir. Léo  
Warynski, 75 min



*La Passion selon Sade @ Sandy Korzekwa, 2017*





