

Peter Brooks

L'ouverture de l'abîme

traduit par Vincent Giroud

Dans un coin poussiéreux du musée Carnavalet se trouvent les échelles, confectionnées à partir de draps de lit et de bois à brûler, qui servirent, dit-on, à Henri Masers de Latude lors de son évasion de la Bastille en 1756. Latude ne jouit guère longtemps de la liberté ; il fut capturé, reconduit à la Bastille, puis transféré dans d'autres prisons — Vincennes, Charenton, Bicêtre — et pour finir relâché en 1784 après un total de trente-cinq ans de cachot pour avoir insulté Madame de Pompadour. Il devint célèbre grâce à ses mémoires : la première version, en 1787, sans doute apocryphe, puis une version autorisée préparée par l'avocat Thierry. Lorsque la Bastille fut prise le 14 juillet 1789, les échelles de Latude, et divers autres instruments manufacturés en vue de son ingénieuse évasion, furent découverts dans le greffe de la prison.

On les exposa publiquement en 1834, dans le foyer du Théâtre de la Gaîté, à l'occasion de la création du « mélodrame historique » de Guilbert de Pixérécourt, *Latude, ou trente-cinq ans de captivité*. Ce fut là le dernier grand succès du dramaturge connu sous le sobriquet de « Corneille des boulevards », et c'est la pièce qu'il choisit pour clore le quatrième et dernier volume de son *Théâtre choisi*. Elle résume non seulement les thèmes et les situations qui dominent la vaste production mélodramatique de Pixérécourt, mais également un souci obsédant de l'imaginaire du mélodrame dès le moment de son apparition sous la Révolution. La pièce de Pixérécourt met en scène le cauchemar de la captivité, l'existence contrainte du cachot, sans possibilité de faire valoir ses droits, ni de faire entendre ses protestations d'innocence. Le nom légitime de Latude est même changé dans les registres de la prison, afin qu'il ne soit jamais capable de se nommer pour ce qu'il est, victime de l'arbitraire tyrannique. Son compagnon d'emprisonnement, complice de sa malheureuse tentative d'évasion, Dalègre, finit par devenir fou sous l'effet des privations de la captivité, et au terme de la pièce dans son délire s' imagine dans le rôle de bourreau plutôt que celui de victime. L'ouverture de la prison, à laquelle on assiste au dernier acte de la pièce, par le ministre éclairé Malesherbes, révèle un triste spectacle, envers de l'Âge de la Raison.

A partir du 14 juillet 1789, la Bastille va être prise, ouverte, détruite des centaines de fois sur les théâtres de Paris, dans des vaudevilles et des mélodrames recourant à diverses trames narratives pour aboutir à cet instant triomphal. La prison et l'aspiration à la libération deviennent, comme Victor Brombert l'a si bien montré, des thèmes dominants de l'imaginaire français et européen¹. De

ces pièces populaires intitulées *La prise de la Bastille*, ou telle variante de ce titre, aux mélodrames de l'Empire et de la Restauration — *Le château des Apennins*, *Les mines de Pologne*, *La forteresse du Danube* —, aux mémoires de Silvio Pellico et d'Alexandre Andryane, aux romans de Stendhal et de Hugo, au *Fidelio* de Beethoven et aux opéras de Verdi, la prison est partout, l'acte de la libération constitue un salut à une ère nouvelle où les droits de l'homme seront une garantie fondamentale, et la liberté de disposer de son propre esprit et de son propre corps la pierre de touche de la civilisation.

Mais ce qui m'intéresse ici est moins l'aspiration à la liberté que ce que l'on découvre lorsque les libérateurs ouvrent les prisons, ce qui se trouve dissimulé dans les profondeurs et vient à la lumière avec le geste libérateur. En ce moment, je crois, l'on rencontre quelque chose de moins progressiste et bienfaisant que la simple mise en liberté de prisonniers. L'acte de l'ouverture libère un certain refoulé que la raison méconnaissait. C'est à ce point que la structure de la forteresse et de la prison, avec ses douves, ses ponts-levis, ses tours et, en particulier, ses niveaux superposés d'oubliettes et de cachots souterrains, finit par ressembler à une conception freudienne de l'esprit comme construction spatialisée du conscient, du préconscient, et de l'inconscient ; et la mise à jour de la matière refoulée est comme une fouille souterraine dans des couches de plus en plus profondément enfouies de la vie psychique². Quelques-unes des meilleures représentations de cette structure se rencontrent dans ces drames révolutionnaires qu'on a parfois baptisés *théâtre monacal* : drames de vocations religieuses forcées et de prieurs et d'abbesses diaboliques qui comportent toujours des cryptes souterraines et des *in-pace* où les âmes vertueuses sont emprisonnées et torturées jusqu'à ce qu'intervienne leur libération³. S'il est vrai que l'on rencontre cette situation gothique dans des romans et dans des pièces qui précèdent la Révolution — la Révolution fut en effet préparée culturellement aussi bien que politiquement, anticipée dans le domaine de l'imaginaire aussi bien que dans le domaine politique et social —, la prise de la Bastille, puis les attaques contre le clergé et l'état monastique lui confèrent une vigueur et une popularité nouvelles durant la Révolution, dans des pièces telles que *Les rigueurs du cloître* de Fiévée (1790), *Le couvent, ou les vœux forcés* (1790) d'Olympe de Gouges, *Les victimes cloîtrées* (1791) de Boutet de Monvel, *Fénelon, ou les religieuses de Cambrai* (1793) de Marie-Joseph Chénier, *Julie, ou La religieuse de Nismes* (1796) de Charles Pougens, parmi bien d'autres. C'est en particulier à la suite de la libération des théâtres le 13 janvier 1791 que l'on assiste à une pleine floraison de traitements mélodramatiques du thème.

Je veux m'arrêter un moment aux *Victimes cloîtrées* de Boutet de Monvel, que l'on a souvent appelé le premier mélodrame (encore que l'appellation ne fût pas encore entrée dans l'usage), représentées devant un public enthousiaste par les Comédiens français le 29 mars 1791. Dans cette pièce, les intrigues monacale, politique et érotique convergent au point où il n'est plus possible de les distinguer. Le diabolique père Laurent enferme l'innocente Eugénie malgré elle dans un cloître, en apparence afin de plaire à l'aristocrate Madame de Saint-Alban qui veut empêcher sa mésalliance avec le négociant Dorval, mais en réalité pour assouvir ses desseins libidineux sur elle ; tandis que le frère de Madame de Saint-Alban, le vertueux Francheville, s'est fait élire maire par ses concitoyens, et combat la résolution désespérée de Dorval de se jeter dans un

cloître (encouragé par le père Laurent, lequel convoite la fortune de Dorval) par l'argument qu'un jeune homme doit mettre ses talents au service de la patrie. Mais en vain. Lorsqu'on en arrive au quatrième acte, Eugénie et Dorval ont été l'un et l'autre enfermés dans l'*in-pace* le plus profond de leur couvent et de leur monastère respectifs, lesquels, comme par hasard, se jouxtent et ont un mur commun. Le décor du quatrième et du dernier acte révèle donc deux cellules de cachot, l'une côté cour, l'autre côté jardin, l'une contenant Eugénie, l'autre Dorval, chacun poursuivant un monologue de désespoir. Mais avant que le père Laurent survienne pour assouvir ses desseins sur Eugénie, Dorval découvre un tunnel reliant les deux cellules, qui a été presque terminé par un prisonnier qui l'a précédé et qui a passé vingt ans à y travailler avant d'expirer. Au cri de « Liberté ! liberté ! soutiens-moi ! », Dorval achève le tunnel et pénètre dans la cellule d'Eugénie. On entend des bruits dans les escaliers qui conduisent aux deux cellules. Eugénie et Dorval s'appêtent à mourir en combattant, lorsque la porte s'ouvre pour révéler le parti de la vertu, escorté par la police municipale et conduit par Francheville ceint de son écharpe tricolore de maire, qui a triomphé du père Laurent et de ses hommes de main et vient libérer les victimes. Francheville tire la conclusion : « O mes concitoyens ! vous voyez les bienfaits de la loi... » Et la réplique finale est laissée à un moine vertueux, le père Louis, lequel annonce qu'il va quitter le monastère : « Je vais briser les chaînes que la violence m'imposa si longtemps. »

Les chaînes de la contrainte par la violence sont brisées, les victimes de l'oppression tyrannique sont libérées de l'abîme, la république triomphe. Pourtant il reste l'image de ce décor du quatrième acte, le cachot le plus profond, où les prisonniers sont privés de justice et de leur identité même, et où la victime féminine est soumise au caprice érotique de son persécuteur. On peut penser à la peinture fameuse de Robert-Fleury représentant Pinel ordonnant qu'on ôte leurs chaînes aux folles de la Salpêtrière lorsqu'il en prit la direction en 1795 : en même temps que le geste de libération, l'impression qui s'impose en nous est celle des visages angoissés et des corps torturés des folles. Si la Révolution a constitué un mythe solaire, comme dit Jean Starobinski, la lumière de la raison qu'elle a répandue n'a cessé d'illuminer des situations de déraison, ombres du cœur et de l'esprit humains qui ne pouvaient être si aisément dissipées⁴.

Parmi les membres du public des *Victimes cloîtrées* se trouvait un jeune Anglais, Matthew Gregory Lewis, qui fut si impressionné par l'œuvre de Monvel qu'il la traduisit et l'adapta sous le titre de *Venoni, or The Novice of St. Mark's*, représenté à Drury Lane en 1808. Comme le révèle le titre, Lewis a changé le lieu du drame — le sien se déroule en Sicile — et l'identité de certains des personnages, en particulier Francheville, « lequel, dans l'original, note-t-il, était un maire républicain, dont les sentiments et la conduite n'étaient d'aucune façon conformes à l'époque actuelle ou au goût du public anglais »⁵. Toujours dans sa préface, Lewis admet que tandis que ses deux premiers actes ont été bien accueillis à la première représentation, « le dernier n'a point rencontré le même succès, et la scène de conclusion a exercé un tel effet sur les muscles risibles du public que cela a rendu évident pour moi lors de la troisième représentation qu'à moins que je parvinsse à inventer un dernier acte entièrement nouveau, la pièce devait être entièrement abandonnée. » Il substitua donc

un nouveau troisième acte, et la pièce continua à être représentée avec un succès qui ne fut interrompu que par l'incendie du Théâtre de Drury Lane. Lewis soutient que le dernier acte primitif était néanmoins préférable. Mais il ne pouvait fonctionner, je crois, parce qu'une fois dépouillée de son symbolisme politique, la scène de libération perdait une grande partie de sa force. Il n'y avait à coup sûr pas de « muscles risibles » à l'œuvre au Théâtre de la Nation en 1791 : les enjeux de l'ouverture de l'abîme étaient clairs.

Je fais mention du drame de Lewis parce que dans la période séparant le moment où il vit *Les victimes cloîtrées* et celui où il produisit *Venoni*, Lewis écrivit son chef-d'œuvre, *Le Moine* (publié en 1795 ou en 1796), roman de toute évidence inspiré par la pièce de Monvel et qui, en dépit de la nationalité de son auteur et la transposition qu'il fit des événements en d'autres temps et en d'autres lieux, peut légitimement, encore que de façon quelque peu perverse, être considéré comme le plus grand roman issu de la Révolution française. Et c'est en fait un ouvrage qui regagna instantanément la France, sous forme d'innombrables traductions, imitations et, en particulier, adaptations théâtrales, dont une de Pixierécourt lui-même⁶. *Le Moine* a pour cadre l'Espagne, à une époque non identifiée mais où l'Inquisition paraît régner en maîtresse absolue. A travers son évocation magistrale de l'omniprésence pénétrante de l'Inquisition, Lewis crée une puissante image de tout régime de déraison et d'arbitraire tyrannique. Et avec les églises, les monastères, et, en particulier, le couvent de Sainte-Claire qui occupe le centre de son roman, il crée les espaces essentiels de la claustration, et en leur sein les horribles monstres engendrés par le sommeil de la raison et de la liberté.

Je ne tenterai pas ici de retracer l'intrigue complexe du *Moine*, qui est centrée sur la métamorphose progressive d'Ambrosio, le saint prieur des capucins, en un monstre libidineux qui se lie par des pactes avec les puissances infernales afin d'assouvir ses besoins érotiques. Ambrosio est d'abord séduit par le novice Rosario, qui s'avère être non pas un jeune homme, mais une femme déguisée, Matilda, qui a en fait servi de modèle pour l'image de la Madonne qu'Ambrosio révère. Ainsi donc le véhicule même de sa sublimation de l'amour profane en amour divin devient l'instrument du retour du refoulé : la figure ambiguë de Rosario/Matilda déchaîne le côté souterrain d'une passion qu'Ambrosio croyait être purement spirituelle. Une fois qu'elle a séduit Ambrosio, Matilda l'initie aux pratiques des invocations diaboliques afin de perpétrer la séduction de la belle et virginale Antonia, dont il est forcé de tuer la mère en cours de route, tandis qu'il fait absorber un narcotique à Antonia et l'enferme dans la plus profonde cellule du sépulcre de Sainte-Claire, afin d'être mieux à même d'attenter à sa vertu. Pendant ce temps — dans l'intrigue secondaire, plus folle encore, du roman — Agnès, la fiancée de Don Raymond, lui-même enlevé par la nonne sanglante, se trouve enceinte, et est jetée dans l'*in-pace* du caveau souterrain de Sainte-Claire, châtement que lui inflige l'hypocrite abbesse du couvent ; elle y donnera naissance à son enfant parmi les squelettes et les cadavres en décomposition. Ainsi, le point culminant de toutes les histoires de passion du *Moine* va devoir se jouer dans les cachots les plus profonds du couvent, lesquels ne sont accessibles que par une porte dérobée dissimulée sous le socle de la statue de Sainte-Claire, et par des escaliers à la Piranèse qui s'enfoncent dans les ténèbres souterraines. En même temps, la disparition

d'Agnès et d'autres jeunes femmes a fini par se savoir publiquement, et la populace se soulève contre l'abbesse et le couvent, massacrant celle-ci, incendiant celui-là.

Tel est, brièvement, le contexte dans lequel Don Lorenzo, frère d'Agnès et amoureux d'Antonia, et Ambrosio descendent dans les profondeurs dans les derniers chapitres du roman. Lorenzo d'abord : il découvre une porte qui mène au caveau à partir du cimetière, et il entend des bruits de pas qui conduisent dans « ce labyrinthe de galeries »⁷. Laissant derrière lui la lumière du jour et de la raison, Lorenzo se découvre « poussé par un mouvement secret et inexplicable » à l'intérieur du caveau, jusqu'à ce qu'il découvre la grille dissimulée sous la statue de Sainte Claire, laquelle, une fois soulevée, révèle l'entrée d'un véritable univers infernal : « Alors il s'ouvrit à eux un abîme profond dont l'œil cherchait en vain à percer l'épaisse obscurité » (p. 332). Les nonnes terrifiées rassemblées devant la statue refusent de l'accompagner dans sa descente. « Seul donc, et dans les ténèbres, il se prépara à tenter l'aventure... » (p. 333) De plus en plus profondément, il s'enfonce dans le « gouffre », comme par l'effet d'une attirance invincible, jusqu'à ce que pour finir, dans ce « séjour odieux », il découvre son Agnès adorée, serrant un petit paquet qui se révèle être le corps de son bébé.

Agnès achèvera peu après le récit de son emprisonnement, récit peuplé de lézards, de crapauds, de vers, et de l'atroce souffrance de la lente agonie de l'enfant. Pendant ce temps, nous retournons à une autre partie du caveau, où Antonia, endormie par le narcotique, a été enfermée, et Ambrosio se prépare à assouvir ses desseins sur elle : « Le corps intact et tout blanc d'Antonia endormie reposait entre deux cadavres en complète putréfaction » (p.347) Les paroles de séduction d'Ambrosio suggèrent l'identité du cachot avec les replis les plus secrets du désir interdit : « Ce cimetière est pour moi le temple de l'amour, cette obscurité n'est que l'ombre propice dont le mystère va recouvrir nos plaisirs ! Voilà ce que je pense et ce que doit penser mon Antonia ! Oui, adorable fille ! Oui, vos veines brûleront du feu qui circule dans les miennes, et vous doublerez mes transports en les partageant ! » (p. 350) Mais elle résiste à de telles séductions, et il est réduit à la violer. Immédiatement après, il est saisi de « dégoût » (peut-être le mot le plus souvent répété du roman) devant sa défloration de l'innocence. Mais il ne peut la relâcher de crainte qu'elle ne raconte son histoire. La seule solution qu'il puisse lui offrir est une vie dans le caveau. « Malheureuse fille ! Vous êtes maintenant condamnée à rester ici avec moi, ici, au milieu de ces tombes ouvertes, de ces visions funestes, de ces corps hideux et putréfiés ! Ici vous resterez et serez témoin de mes tortures. Vous verrez ce que c'est que d'être en proie aux horreurs du désespoir, et d'expirer dans le blasphème et les imprécations ! » (pp. 354-355) Lorsqu'Antonia tente de s'enfuir, il finit par la tuer.

Pour accroître encore la frénésie de ce drame, il se révèle qu'à leur insu à tous deux, Ambrosio et Antonia sont frère et sœur, le viol étant par conséquent aussi un inceste, le meurtre un fraticide, et l'assassinat de la mère d'Antonia un matricide. Il est dans la logique de la passion sexuelle dévastatrice d'Ambrosio, une fois qu'elle a crevé les couches du refoulement et de la dénégation, de violer tous les derniers tabous. Si l'abîme souterrain représente les effets du refoulement, qui repousse l'éros jusque dans ses plus profonds

replis, une fois que l'on pénètre dans ces profondeurs, l'homme découvre que sa sexualité est devenue folle, accomplissant les scénarios d'un inconscient qui refuse toute contradiction. L'inceste, en particulier, comme tabou démarquant la culture de la nature et par conséquent fondateur de la société, aura une longue histoire dans les textes romantiques, comme tentation à laquelle on échappe de justesse, et qui est souvent liée à l'espace claustral : qu'on pense, par exemple, au *René* de Chateaubriand, où l'aveu fait par Amélie de son désir incestueux pour son frère intervient au moment où elle est étendue sur une dalle mortuaire, durant l'office des morts qui précède sa prise de voile. Le couvent, le cachot, le caveau sont les lieux où les passions les plus intenses et interdites — interdites parce qu'intenses, intenses parce qu'interdites — viennent s'enfermer, et lorsqu'on pénètre dans le lieu de l'enfermement, on découvre le jeu de désirs que la raison et le moi du grand jour n'osent avouer.

Telle est l'image que *Le Moine* imprime en nous avec le plus de force : qu'en ouvrant l'abîme, nous n'opérons pas seulement un acte de libération bienfaisante, nous découvrons également quelque chose de beaucoup plus troublant, quelque chose que les versions politiques de la libération ne peuvent expliquer ou assumer de manière adéquate — image déjà implicite dans *Les victimes cloîtrées*. La claustration même est le lieu d'une libération psychique, mais de forces que la libération politique a besoin de refouler. Qu'on considère, pour clore notre réflexion sur *Le Moine*, le procès d'Ambrosio devant l'Inquisition, au dernier chapitre. Le narrateur nous apprend : « Dans ce genre de procès, on n'énonce ni l'accusation elle-même ni le nom de l'accusateur. On demande simplement aux prisonniers s'ils sont disposés à avouer : s'ils répondent que, n'ayant commis aucun crime, ils n'en ont pas à confesser, on les met incontinent à la torture... » (pp. 404-405) Une telle procédure apparaît d'un certain point de vue comme le contraire même du tribunal révolutionnaire, où les dénonciations sont spécifiques et souvent faites en personne. C'est, pourrait-on dire, la procédure qui convient à un monde où chacun est coupable, de crimes non spécifiés qui sont dans la nature de l'homme même. Elle donne une image de la culpabilité qui convient à l'homme post-freudien, lequel vit dans la connaissance que les profondeurs de la psyché abritent tout un lot de désirs refoulés normalement exclus de la conscience.

Celui qui a le mieux compris la complicité entre l'espace claustral et la libération du désir refoulé — en fait leur dépendance mutuelle — est, bien sûr, le marquis de Sade, dont toute l'œuvre narre et met en scène ce lien. Et dans l'œuvre où il fait porter son attention analytique la plus soutenue sur la Révolution — le tract « Français, encore un effort si vous voulez être républicain », qui s'insère dans *La philosophie dans le boudoir* —, Sade démontre que la Révolution échouera si elle ne pousse pas à un total dévouement des mœurs et de la morale. La Révolution doit atteindre un état d'insurrection permanente qui est par définition un état d'immoralité. Comme l'affirme Sade : l'état *moral* d'un homme est un état de paix et de tranquillité, au lieu que son état *immoral* est un état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection nécessaire, dans laquelle il faut que le républicain tienne toujours le gouvernement dont il est membre. »⁸ Tout le projet législatif de Sade dérive de la prémisse que la moralité de la République est l'immoralité, et qu'on doit poursuivre cette prémisse jusqu'à ses conséquences logiques, et permettre à tous les désirs un

champ libre à leur exercice. Pourquoi le mariage, puisque tous les enfants devraient être, non pas les membres d'une famille, mais « uniquement les enfants de la patrie ? » (p. 218). L'inceste ? Est-ce qu'il y a rien dans la nature qui l'interdise ? Au contraire. « J'ose assurer, en un mot, que l'inceste devrait être la loi de tout gouvernement dont la fraternité fait la base » (p. 222). La sodomie ? « L'habitude que les hommes ont de vivre ensemble dans les républiques y rendra toujours ce vice plus fréquent... » (p. 225) Au point culminant de son argument, Sade en arrive à « une très singulière réflexion » à savoir qu'« une nation déjà vieille et corrompue qui, courageusement, secouera le joug de son gouvernement monarchique pour en adopter un républicain, ne se maintiendra que par beaucoup de crimes ; car elle est déjà dans le crime, et si elle voulait passer du crime à la vertu, c'est-à-dire d'un état violent dans un état doux, elle tomberait dans une inertie dont sa ruine certaine serait bientôt le résultat » (p. 235). On reconnaît ici une sorte d'extension hyper-logique du discours de Robespierre et de Saint-Just sur la nécessité de la Terreur, transposé sur un plan intérieur.

La logique implacable de Sade constitue une mise en accusation, qu'il est peut-être impossible de réfuter, de toute révolution politique : qu'elle demeurera superficielle, et donc en dernière analyse décevante pour l'humanité à laquelle elle prétend bénéficier, si elle n'entreprend pas la libération de ce qui se trouve dans les prisons de la psyché — ce que Sade n'hésite pas à appeler les *crimes* de l'amour. Cette critique de la révolution a été bien comprise à notre époque par la pièce de Peter Weiss, *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*. Dans ce débat imaginaire entre Marat et Sade, Sade finit par plaider pour l'importance irréductible du corps de l'individu et de ses désirs : « Marat / au fond de ma citadelle / treize année durant / j'ai compris / que ce monde est un monde de corps / chaque corps plein d'une force effroyable / et chaque corps solitaire et torturé par son inquiétude / Dans cette solitude / prise dans horizon de murs / j'entendais ce murmure perpétuel de lèvres / je sentais perpétuellement / dans la paume de mes mains et sur la peau de mon corps / ces effleurements / Derrière les treize verrous de ma réclusion / les pieds dans les chaînes / je n'ai rêvé / que de ces trous du corps / qui sont là / pour qu'on s'y enferme et qu'on s'y engloutisse. » Et Sade de poursuivre : « Marat / ces cachots du corps intérieur / sont pires que les plus profondes prisons de pierre / et tant qu'ils ne seront pas ouverts / toute votre révolte restera / un sursaut de détenus / chaque fois écrasés / par leurs propres compagnons de bagne. »⁹

Dans la remarquable recreation de Sade par Peter Weiss, on a le paradoxe mis à nu : c'est au fond du plus profond cachot que l'on découvre l'existence et le sens de la crypte psychique, les espaces intérieurs de la claustration — *diese Gefängnisse des Innern* — qui renferment des pulsions que la révolution politique méconnaît — et qu'elle méconnaît à son propre péril, puisque la révolution politique risque en fait de trébucher sur la possibilité de, et peut-être sur la nécessité d'une autre espèce de libération, une libération dont la politique ne saurait se préoccuper, et qui menace en fait de déconstruire la signification tout entière de l'évènement révolutionnaire. C'est seulement en prison que le potentiel véritablement révolutionnaire de la psyché et du corps

se révèle pleinement. Il n'est pas inutile de noter à quel point certaines des pièces de la Révolution et de son lendemain se rapprochent de l'inquiétante vision de Weiss, en particulier *Les victimes cloîtrées* de Monvel et le *Latude* de Pixérécourt. Car s'il s'agit là en apparence de pièces qui traitent de la libération de la tyrannie politique et sociale, elles traitent également, dans leur aspect le plus sombre, de ce que l'on trouve lorsqu'on effectue la libération de l'espace de claustration. Ce que l'on découvre est profondément troublant : c'est le contenu de ces cellules psychiques intérieures qui à la fois exige la libération et — du point de vue du politique — ne doit pas être libéré. Le corps cloîtré, emprisonné, contraint, n'est pas seulement un corps politique. C'est un corps sexualisé, qui rêve de ses orifices, un corps en état d'insurrection contre les mécanismes psychiques de répression et de sublimation. A la signification politique de l'emprisonnement à la Bastille font écho les significations psychique et corporelle de l'enfermement dans l'asile de Charenton.

Je donnerai le dernier mot à un membre du parti révolutionnaire, à Saint-Just, qui, dans un passage célèbre de ses « Institutions républicaines », s'exclame : Le gouvernement républicain a la vertu pour principe ; sinon, la terreur. Que veulent ceux qui ne veulent ni vertu ni terreur ? »¹⁰ Que veulent-ils, justement ? Saint-Just se sert de la logique du mélodrame, l'exclusion du moyen terme. Mais quelque part entre la vertu républicaine et la terreur républicaine s'étend un espace refoulé qui exige à la fois reconnaissance et satisfaction.

1. Victor Brombert, *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975.

2. Le modèle archéologique est omniprésent chez Freud. Cf. en particulier *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, N.R.F., 1971.

3. Cf. Edmond Estève, « Le théâtre "monacal" sous la révolution, » *Études de littérature préromantique*, Paris Champion, 1923, p. 83-137 ; cf. également Robert Shackleton, « The cloister Theme in French Preromanticism, » in *The French Mind*, éd. Will Moore, Rhoda Sutherland, Enid Starkie, Oxford, Clarendon, 1952, p. 170-186 ; et les ouvrages classiques de Henri Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, Paris, Charavay Frères, 1881, et de Marvin A. Carlson, *The Theater of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1966.

4. Cf. Jean Starobinski, *1789, Les emblèmes de la raison*, Paris, 1973, chapitre 5. Sur Pinel, on se reportera à la très intéressante étude de Jan Goldstein, *Console and classify : The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, chapitre 3.

5. M.G. Lewis, *Venoni, or the Novice of St. Mark's*, London, Longman, Hurst, Hees and Orme, 1809, p.v.

6. On trouvera une liste de traductions et d'adaptations dans Estève, art. cit., p. 121-122.

7. « Monk » Lewis, *Le Moine*, raconté par Antonin Artaud, Paris Gallimard, Folio, 1975, p. 323.

8. D.A.F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, J.-J. Pauvert, 1972, p. 208.

9. Peter Weiss, *Marat/Sade*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1965, pp. 131-132 ; *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965.

10. Louis de Saint-Just, « Institutions républicaines », in *Œuvres choisies*, Paris, Gallimard, 1968, p. 327.