

RIEF

**Revue
italienne d'études françaises**
Littérature, langue, culture

**5 | 2015
Varia**

Sade conteur « réaliste »

Gianni Iotti



Éditeur
Seminario di filologia francese

Édition électronique

URL : <http://rief.revues.org/1056>
DOI : 10.4000/rief.1056
ISSN : 2240-7456

Référence électronique

Gianni Iotti, « Sade conteur « réaliste » », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rief.revues.org/1056> ; DOI : 10.4000/rief.1056

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sade conteur « réaliste »

Gianni Iotti

- 1 On sait que, des dernières décennies du XVII^e siècle au début du XVIII^e siècle, on assiste en France à une réaction généralisée contre le romanesque et le merveilleux tels qu'ils apparaissaient dans les romans héroïques et galants de Madeleine de Scudéry ou de La Calprenède. Dans *Le Pour et le contre* Prévost affirme : « On ne lit plus les anciens romans ; ils sont trop longs et par là ennuyeux. On parcourt encore quelques historiettes, dont une heure ou deux voient la fin »¹. Les auteurs préfèrent abrégier leurs œuvres de fiction en prose et, surtout, ils cherchent dans la caution de la réalité la légitimation d'une narration qui aura bientôt perdu tout autre type de justification épistémologique – l'idée selon laquelle l'art devrait représenter la réalité est, c'est chose connue, totalement étrangère à l'esthétique classique. Les formes traditionnelles du roman long sont remplacées par des formes brèves (contes, histoires vraies, mémoires, lettres, anecdotes), par le récit à la première personne ou par le roman épistolaire qui donnent l'impression d'être des documents et des témoignages de réalités plus directes. À propos de la forme épistolaire, Montesquieu écrit dans la préface de 1754 aux *Lettres persanes* : « Ces sortes de romans réussissent ordinairement parce que l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle ; ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire »². Sade adoptera lui aussi cette forme dans son grand roman philosophique *Aline et Valcour* imprimé en 1795. La forme brève et la narration à la première personne – les deux premières versions de *Justine*, contrairement à la *Nouvelle Justine*, présentent cette modalité – deviennent pour ainsi dire des « garants de véridicité ». En outre, le sujet de ces nouvelles formes de narration brève est soumis à une double contrainte : il doit être conforme à la réalité et, en même temps, il doit susciter l'intérêt du lecteur en raison de son caractère singulier.
- 2 Dans des récits qui misent sur une prétendue réalité historique comme facteur de légitimation, cette tension entre la vérité des faits et leur caractère surprenant finit par forcer de manière définitive la convention classique du vraisemblable. Au cours de la première moitié du siècle un idéal historique s'impose, qui rejette tout ce qui est imaginaire et irréel, caractéristiques considérées désormais comme puérides et

irrationnelles. Mais après 1750 la notion d'histoire intime, c'est-à-dire celle qui est « tournée vers l'évocation du vécu des êtres »³, va finir par neutraliser l'opposition classique entre histoire et fiction, amenant à une exaltation du genre romanesque qui, ainsi que l'affirme Sade dans son *Idée sur les romans*, parvient à brosser le portrait de l'être humain « dans son intérieur »⁴, dépourvu du masque derrière lequel il se dissimule en tant qu'agent historique, et qui est donc tout aussi essentiel que l'histoire pour le philosophe qui souhaite « connaître l'homme »⁵. Selon Baculard d'Arnaud, les lecteurs de romans apprendraient même davantage « qu'en parcourant tous les volumes d'histoire »⁶, et Diderot rendra hommage à Richardson en affirmant : « J'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités »⁷.

- 3 Comme le remarque Michel Delon dans sa préface au recueil de contes de Sade que nous présentons ici⁸, l'un des aspects les plus intéressants du Sade auteur de ces récits « étranges » est justement l'attestation de véridicité que le narrateur confère aux faits narrés : les histoires les plus invraisemblables, les faits les plus difficiles à expliquer sont proposés au lecteur comme s'ils avaient bel et bien eu lieu. Il s'agit, bien entendu, d'un artifice littéraire que tout le monde interprète comme tel. Ce qui importe à Sade c'est de représenter une vérité du désir destructeur sur laquelle les littératures libertine et philosophique de son siècle ont mis l'accent avant lui, mais à laquelle il entend conférer une expression encore plus explicite et extrême. Plus cette vérité est déconcertante et irrépressible – il s'agit de la vérité du corps et de ses pulsions parfois criminelles, de l'amoralité de la nature – plus il souligne sa prétendue nécessité. Tout cela peut finir par friser le grotesque, comme dans le récit emprunté à Mme de Noyer intitulé *Le serpent*. Dans cette nouvelle – Sade se souvient peut-être d'une page des *Bijoux indiscrets* de Diderot où il est question du rapport érotique entre une femme noble et ses petits chiens – le sentiment amoureux de la femme pour un serpent souligne l'irréductibilité du désir aux normes sociales. La conclusion ironique de la nouvelle est la suivante : « Ô Providence, que tes décrets sont inexplicables, si cette aventure est aussi vraie que toute la province de Bourgogne l'assure »⁹.
- 4 Selon Michel Delon « deux adjectifs caractérisent ce décalage soudain entre la norme convenue et la réalité des goûts : *étrange* et *bizarre* »¹⁰. Et cette exception de bizarrerie et de singularité – à propos de laquelle Sade suggère qu'elle est en réalité la norme – est représentée en mettant l'accent sur la « réalité du fait divers »¹¹. L'objectif de Sade – je fais encore une fois référence à la préface de Delon aux *Contes étranges* – est de rendre visible la réalité de la nature aux yeux de « ceux qui ne réfléchissent pas plus loin de leurs préjugés »¹². Dans cette perspective la nouvelle intitulée *Aventure incompréhensible et attestée par toute une province* est emblématique : en effet les deux adjectifs virtuellement contradictoires – *incompréhensible* et *attestée* – résument toute la question. La nouvelle, qui semble annoncer Edgar Allan Poe, est d'ailleurs très réussie : le baron de Vaujour, alchimiste et astrologue, fait un pacte avec le diable qui implique le sacrifice d'un enfant et de son âme en échange d'une vie heureuse et réalisée jusqu'à son soixantième anniversaire. L'heure du *redde rationem* venue, le diable va voir le baron pour lui rappeler les termes de leur pacte ; ensemble ils font une promenade à la campagne, mais les paysans qui travaillent dans les champs ne voient que la silhouette du baron qui déambule toute seule en gesticulant. De retour à son château, le baron trouve sa femme, ses sept enfants et ses domestiques égorgés. Fou de douleur et de repentir, il s'enferme dans un couvent où, avant de mourir, il devient un exemple de piété – tout comme Juliette, pourrait-on observer.

- 5 Je laisse de côté le problème des interprétations possibles de la nouvelle (doit-on envisager l'extermination de la famille selon une logique réaliste ou surnaturelle ? Ou bien voir en elle la projection ou la condamnation d'un désir ? ou bien ces deux choses en même temps ?). Ce qui m'intéresse c'est le pari que fait le narrateur, consistant à proposer à ses lecteurs une histoire « incompréhensible *mais* attestée ». Un pari qui est certes rhétorique, voire ironique, dans la mesure où Sade – je l'ai déjà souligné – se complait à combiner le vrai et l'invraisemblable. Mais il s'agit d'un pari qui assume une importance non négligeable : en ayant recours à la fiction qu'on fait passer pour vérité, on laisse entrevoir au lecteur la scène – combien « réelle » – d'un désir prêt à tout pour se satisfaire. Et la considération finale (« Je ne comprends pas comment les mondes flottent dans l'espace, il peut donc y avoir aussi des choses sur la terre que je n'entends pas »¹³) est une réflexion sérieuse suspendue sur le mystère de la nature humaine où l'objet incompréhensible est constitué moins par les « faits » qui ponctuent la nouvelle que par la réalité pulsionnelle à laquelle ils font référence. Ainsi s'instaurent, dans les nouvelles de Sade conçues d'après la tradition des *fabliaux* et de la nouvelle médiévale, une rhétorique et une thématique de la *véridicité* sur deux niveaux : 1) le premier, qui a trait à une polémique avec la tradition de la sublimation classique, est celui de la prétendue véridicité factuelle des événements racontés ; 2) le second est celui d'une effective véridicité (a)morale de la nouvelle, où la nature s'affiche sous ses dehors les plus violents et irrépressibles.
- 6 Sur le plan idéologique, Sade est certainement convaincu que ce qui apparaît comme étrange, invraisemblable et immoral aux yeux du préjugé est « vrai » et incontestable dans la mesure où il est entièrement fondé du point de vue de la nature. Cette vérité qui est à même de défier toute vraisemblance est utilisée comme un instrument de démystification et de dévoilement du mensonge social : « La nature, plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent » lit-on dans *l'Idée sur les romans*, « s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire »¹⁴. Cependant, par-delà le plan idéologique, c'est le dispositif rhétorique appliqué dans ces textes qui doit attirer notre attention. Afin d'amener ses lecteurs à s'interroger sur les manifestations bizarres et amORALES de la nature, Sade a recours à une prétendue caution réaliste, à la démonstration se fondant sur des faits s'étant effectivement produits. Ainsi, par exemple, la nouvelle intitulée *Il y a place pour deux* – qui raconte comment, de manière très *immORALE*, une femme accueille ses deux amants simultanément non seulement dans son lit, mais également dans son corps – se conclut par un passage où, outre l'ironie, le recours au sujet impersonnel renvoie à la caricature d'une conclusion objective documentée : « ...et l'on prétend que tous trois y gagnèrent »¹⁵.
- 7 S'agissant de proposer au lecteur une morale subversive destinée à le débarrasser de ses préjugés, le recours à la rhétorique de faits ayant réellement eu lieu peut sembler aller de soi. Mais, par rapport à la tradition illustrée par Boccace dans laquelle s'inscrit le Sade des *contes étranges*, l'accent mis sur l'anecdote qu'on fait passer pour vraie assume un sens nouveau. Le réalisme médiéval introduisait les deux termes de créaturalité et de sublimation dans une complémentarité d'instances relevant des différents genres de découpage stylistique. Dans cet univers il était moins question de « démontrer » la réalité irrésistible du désir pour contester l'ethos sublimant qui la réprimait que de permettre à la réalité du corps et à ses désirs de s'exprimer au sein de la forme institutionnalisée constituée par le registre comique. Or chez Sade cette question se pose dans des termes différents : la réalité historique – c'est-à-dire celle qu'on veut faire passer pour telle – est

utilisée par le narrateur pour entériner une réalité du désir par rapport à laquelle les conventions sociales sont, de manière plus ou moins implicite, tenues pour fausses et hypocrites. De même elle est chargée de faire l'utopie de Tahiti dans le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot, remarquera-t-on, aboutissant à la même impasse politique. De ce point de vue, Sade ne fait que radicaliser les instances libératoires qui l'ont précédé au cours de son siècle.

- 8 Contrairement à leurs prédécesseurs « comiques » de l'époque médiévale, les écrivains et les philosophes du XVIII^e siècle – de Crébillon à Restif de la Bretonne, de Buffon à Lamarck – ne se sont pas limités à exprimer et à illustrer la phénoménologie du corps et du désir, mais ils ont prétendu – se servant d'une multitude de stratégies de la dissimulation et de précautions – d'indiquer cette phénoménologie du corps et du désir comme la « vérité » de l'homme, de trouver « l'homme moral » dissimulé à l'intérieur de « l'homme physique », ainsi que l'écrit Charles-Etienne Dupaty¹⁶. C'est là le principal changement : au XVIII^e siècle le corps et ses pulsions, relégués pendant si longtemps à la base de l'échelle axiologique et réprimés par la morale religieuse, s'apprentent à devenir non seulement la réalité « créaturelle » de tous les êtres humains, mais leur « vérité » la plus profonde. À partir de ce moment-là, cette vérité pulsionnelle qui va s'opposer à une civilisation jugée comme aliénante assumera chez Rousseau les dehors du sentiment et de l'authenticité et chez Sade, ceux de la sexualité perverse et de l'amoralité : mais il s'agit d'une instance analogue qui revendique sa « vérité » se fondant sur le fait d'être « naturelle » et qui, en tant que telle, conteste les chimères des normes sociales dans un esprit militant.
- 9 Les nouvelles de Sade témoignent du fait qu'une révolution culturelle est en train de s'accomplir : une révolution qui n'est bien entendu pas constituée par la découverte du corps et des pulsions, du désir et de sa violence – des réalités présentes depuis toujours dans la littérature que Bachtin qualifie de « carnavalesque » ou, sous une forme sublimée et allusive, dans les horreurs de la tragédie. La révolution consiste plutôt dans la conception de cette réalité comme le fondement de la condition humaine, et par la référence à ses manifestations effectives comme critère de légitimation de l'écriture. Les nouvelles de Sade ne font que démasquer l'existence sociale pour découvrir au-dessous du masque une réalité *naturelle* conçue comme la vérité des choses. Ce qui nous amène au problème dramatique de la conciliation entre les structures sociales et la possibilité de réalisation de cet égoïsme subjectif que Sade estime être la donnée de nature primaire. On peut certes – voire on doit – reconnaître à l'univers de Sade un statut pathologique, qui se réalise dans les infinies variations sur le thème de la jouissance et de la douleur, de la jouissance à travers la douleur, de l'asservissement de l'autre aux plaisirs du je. Mais force est de reconnaître – et on l'a fait même avant les surréalistes, bien que rarement – le caractère radical des problèmes que cet univers pose à la conscience moderne, dans la mesure où celle-ci se définit comme l'effort de conciliation entre un sujet désirant reconnu comme tel et la nécessité des conventions sociales : « [...] d'abord nous, et les autres ensuite, voilà la marche de la nature » dit Franval à sa fille qui est aussi sa maîtresse incestueuse dans *Eugénie de Franval*, l'une des nouvelles des *Crimes de l'amour*, « aucun respect, par conséquent, aucun ménagement pour les autres, [...] se conduire différemment, ma fille, serait préférer les autres à nous, et serait absurde »¹⁷. Cette profession d'égoïsme effréné est mise dans la bouche d'un personnage négatif qui finira par se repentir et le narrateur la présente comme monstrueuse et criminelle, mais

l'altération caricaturale des traits – qu'il s'agisse des personnages négatifs ou positifs – est l'une des caractéristiques fondamentales de l'écriture de Sade.

- 10 En effet, si l'insistance sur la vérité de fait de ce que les préjugés voudraient naïvement ou hypocritement condamner comme vicieux et bizarre est une manière d'affirmer leur caractère impérieux, il n'en reste pas moins que le Sade auteur des nouvelles – contrairement au Sade auteur des travaux clandestins comme la *Nouvelle Justine* ou l'*Histoire de Juliette* – ne se range pas ouvertement du côté du désir débridé et de ses manifestations criminelles. Il fait référence à ces contenus en se servant du terme « vicieux » de même que, de façon complémentaire, il utilise le terme de « vertu » pour désigner ce qu'il considère en fait comme le fruit de préjugés. « L'âme atroce d'Eugénie » peut-on lire dans un autre passage d'*Eugénie de Franval*, « résistait à ces procédés angéliques, cette âme perverse n'entendait plus la voix de la nature, le vice avait fermé tous les chemins qui pouvaient arriver à elle... »¹⁸. Dans *Les Crimes de l'amour* la polarisation emphatique des deux termes et leur configuration morale prête au désir une connotation négative. Il s'agit là d'un philtre rhétorique qui n'apparaîtra pas dans les œuvres suivantes de Sade. Le narrateur se complaît ici à rapprocher constamment le pôle du crime de celui de la vertu, faisant ressortir la toute puissance du premier et son caractère inéluctable. Mais il tient également à définir le crime comme un « caprice », une « irrégularité », une « bizarrerie » de la nature. En revanche, l'auteur des *Contes étranges* se donne comme le chroniqueur de ces mêmes caprices et bizarreries pour mettre l'accent sur leur « véridicité », plutôt que d'en montrer les effets destructeurs dans le court-circuit entre le vice et la vertu. La question de l'émersion du désir violent affrontée dans ces nouvelles est liée à une théorie et à une pratique de l'expression romanesque. On sait que chez Sade le système des personnages obéit à une logique manichéenne : on a d'une part les victimes et d'autre part les bourreaux. Dans l'absolu, ce sont à ses yeux ces derniers qui ont raison, tandis que les premiers ont tort. Mais la narration feint d'inverser la raison et le tort sans renoncer bien souvent au repentir final des mauvais – comme c'est le cas, dans *Les Crimes de l'amour*, du comte Oxtiern dans *Ernestine* ou du couple incestueux dans *Eugénie de Franval*. En définitive, dans les nouvelles de Sade, la nature est tout à la fois la vérité et l'horreur que suscite la vérité.
- 11 Force est de souligner que cet état de choses n'est pas dû uniquement à la prudence ou à la perversité d'une argumentation ironique, mais également à l'intention de rendre intéressant le fait qui – Sade fait explicitement référence à Aristote – doit faire intervenir à la fois la *terreur* et la *pitié*, permettant ainsi que le lecteur s'identifie aux victimes – même et surtout lorsque ces dernières sont les bourreaux repentis eux-mêmes. En d'autres termes, l'auteur de ces nouvelles joue sur deux tableaux. D'une part, il présente le déchaînement du désir et ses conséquences criminelles comme une donnée naturelle et tout à fait indépendante d'une catégorisation morale, mais d'autre part il feint de prendre ses distances d'un tel état de choses et tire tous les effets littéraires possibles de la représentation des souffrances de la victime ou du repentir du bourreau. Tout cela s'opérant selon une technique poétique qu'on peut à juste titre qualifier de *mélodramatique*. C'est enfin en fonction de l'alchimie rhétorique des rapports unissant ce que Sade – respectant la terminologie conventionnelle, ainsi qu'on l'a rappelé – qualifie de « vice » et de « vertu » que se décline la gamme expressive du narrateur. Gamme qui va du style souvent franchement comique des nouvelles que Sade voulait réunir sous le titre de *Boccace français* (et qui seront par la suite publiées en 1926 par Maurice Heine comme les *Historiettes, contes et fabliaux*) à celui plus élevé du recueil de nouvelles publié en l'an

VIII de la période révolutionnaire sous le titre de *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques*, texte où le désir assume plus que jamais les dehors du mal qui dévaste la vie des personnages-victime.

- 12 C'est le cas notamment de *Faxelange*, la première nouvelle des *Crimes de l'amour*. L'héroïne qui a épousé Franlo, éblouie par la richesse et par l'ambition, découvre pendant son voyage de noces qu'elle a épousé un criminel et elle est horripilée. Plutôt que d'attribuer cet hommage à la vertu à une économie de la fiction ironique, on a intérêt à y voir l'espace diégétique nous permettant de saisir les manifestations du désir de points de vue différents. En effet, Faxelange va payer son ambition par le malheur et par la mort. Dans *Eugénie de Franval*, au contraire, c'est la victime elle-même qui prie le libertin de la corrompre : « Ne vois-tu pas [...] » dit Eugénie à son père qui l'a éduquée de façon à faire d'elle sa complice consentante, « que je suis aussi pressée que toi de connaître le plaisir dont tu me parles ? Ah ! jouis, jouis ! mon tendre frère, mon meilleur ami, fais de ton Eugénie ta victime : immolée par tes mains chéries elle sera toujours triomphante »¹⁹. Même si, à la fin, Eugénie aussi éprouvera des remords et elle mourra en expiant ses crimes (inceste et matricide). Ou bien Sade peut avoir recours au fait tragique auquel il confère un sens nouveau. Tout aussi inconsciente qu'Œdipe, et se punissant comme lui à la fin, la protagoniste de *Florville et Courval, ou le fatalisme* découvre qu'elle est doublement incestueuse (elle a aimé son frère et épousé son père), infanticide (elle a tué son fils qui essayait de la violer) et, indirectement, matricide. Il est clair que la succession des fatalités n'est pour l'auteur que la représentation de l'impossibilité de réprimer la poussée du désir et de se soustraire à ses réalisations les plus cruelles.
- 13 Dans *Les Crimes de l'amour* la solution de la fausse « chronique réelle » adoptée par Sade dans les *Contes étranges* a cédé la place au *pathos* sérieux du mélodrame aux teintes tragiques. Et c'est là que l'écrivain – compte tenu du registre élevé – doit légitimer l'étalage de l'érotisme criminel non seulement en se fondant sur la rhétorique de l'anecdote mais en exhibant des fins censément édifiantes. Dans ce dessein, mettre l'accent sur le mal pourra apparaître comme pleinement justifié. « Ce n'est pas toujours en faisant triompher la vertu qu'on intéresse » lit-on dans *l'Idée sur les romans*, « [...] il faut y tendre bien certainement autant qu'on le peut, mais [...] cette règle, ni dans la nature ni dans Aristote, mais seulement celle à laquelle nous voudrions que tous les hommes s'assujettissent pour notre bonheur, n'est nullement essentielle dans le roman, n'est pas même celle qui doit conduire à l'intérêt ; car lorsque la vertu triomphe, les choses étant celles qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant de couler ; mais si, après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent, et l'ouvrage nous ayant excessivement émus, ayant, comme disait Diderot, *ensanglanté nos cœurs au revers*, doit indubitablement produire l'intérêt, qui seul assure des lauriers »²⁰. Se fondant sur Aristote et Richardson, sur la nature et la vérité, sur l'efficacité de l'œuvre et l'édification du lecteur, Sade ébauche une théorie du roman qui lui sert à justifier la représentation d'Eros et de Thanatos sous leurs formes les plus terribles. Montrer la *vertu terrassée par le vice* – affirme-t-il – est nécessaire pour le romancier car cette réalité n'est que trop fréquente à l'état de nature et est un spectacle qui suscite l'intérêt au sens aristotélique du terme : « C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre, c'est le cœur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages, et nullement la vertu, parce que la vertu, quelque belle, quelque nécessaire qu'elle soit, n'est pourtant qu'un des modes de ce cœur étonnant dont la profonde étude est si nécessaire

au romancier, et que le roman, miroir fidèle de ce cœur, doit nécessairement en tracer tous les plis »²¹.

- 14 Tout ceci peut servir à expliquer pourquoi, à l'époque de la réhabilitation des passions humaines contre les vertus chrétiennes et stoïques traditionnelles, nous devons reconnaître à Sade un « réalisme » – n'en déplaise à Roland Barthes – qui se traduit par l'exaltation des pulsions du corps. Sade tient à distinguer le roman moderne de celui de l'Antiquité, qui attribuait au vice des caractéristiques fantastiques et le projetait sur les figures inexistantes des ogres et des géants. En attribuant au romancier le devoir de dire la vérité, il lui fournit un alibi pour s'attarder sur le mal en l'absolvant en même temps de l'accusation d'immoralité. Voici ce qu'on lit dans l'*avis de l'éditeur* qui précède *Justine* : « Mais puisque, malheureusement pour l'humanité, il existe une classe d'hommes chez laquelle le dangereux penchant au libertinage détermine des forfaits aussi effrayants que ceux dont les anciens auteurs noircissaient fabuleusement leurs ogres et leurs géants, pourquoi ne pas préférer la nature à la fable ? [...] Qui retiendrait donc le romancier ? Toutes les espèces de vices imaginables, tous les crimes possibles ne sont-ils pas à sa disposition ? N'a-t-il pas le droit de les peindre tous pour les faire détester aux hommes ? »²². Si l'on exclut l'objectif édifiant que Sade affiche par prudence, on n'est pas très loin ici, me semble-t-il, de la célèbre image du roman-miroir que Stendhal forgera une trentaine d'années plus tard dans *Le Rouge et le noir*, ce miroir qui reflète « tantôt [...] l'azur des cieux, tantôt la fange des borborygmes de la route »²³ et qui préserve contre l'immoralité celui qui se limite à le porter avec soi de par le monde.

NOTES

1. Cité par A. Montandon, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF, 1999, p. 31.
2. Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, vol. I, p. 129.
3. Voir M. Gilot, « Une toute autre histoire ? » dans *Le Roman dans l'Histoire, l'Histoire dans le roman. Hommage à Jean Sgard, Recherches et travaux*, n. 49, 1995, p. 23.
4. Sade, *Les Crimes de l'amour*, texte établi et présenté par M. Delon, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 43.
5. Ibidem.
6. B. d'Arnaud, *Thérèse, histoire italienne. Avec un discours sur le roman*, La Haye (Paris), 1745-1746, p. 9.
7. Diderot, *Éloge de Richardson* (voir *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 39). Diderot, qui reprend le paradoxe que Lenglet Dufresnoy avait soutenu dans *De l'usage des romans* (1734), poursuit ainsi : « L'histoire peint quelques individus ; tu peins l'espèce humaine : l'histoire attribue à quelques individus ce qu'ils n'ont ni dit, ni fait ; tout ce que tu attribues à l'homme, il l'a dit et fait... [...] Si l'on appliquait au meilleur historien une critique sévère, y en a-t-il aucun qui la soutînt comme toi ? Sous ce point de vue, j'oserai dire que souvent l'histoire est un mauvais roman ; et que le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire. Ô peintre de la nature ! c'est toi qui ne mens jamais » (Ibid., p. 39-40).

8. Voir Sade, *Contes étranges*, texte établi, présenté et annoté par M. Delon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2014.
 9. Sade, *Contes étranges*, cit., p. 53.
 10. Ibid., p. 20.
 11. Ibid., p. 19-20.
 12. Ibid., p. 21.
 13. Ibid., p. 101.
 14. Sade, *Les Crimes de l'amour*, cit., p. 47.
 15. Sade, *Contes étranges*, cit., p. 105.
 16. Cit. dans *Histoire du corps*, éd. Courbin-Courtine-Vigarello, Paris, Seuil, 2005, p. 468.
 17. Sade, *Les Crimes de l'amour*, cit., p. 363.
 18. Ibid., p. 367.
 19. Ibid., p. 304.
 20. Ibid., p. 39.
 21. Ibid., p. 39-40.
 22. Sade, *Œuvres*, édition établie par M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. II, p. 127.
 23. Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Y. Ansel et Ph. Berthier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, vol. I, p. 671.
-

INDEX

Mots-clés : Sade (Donatien Alphonse François marquis de), conte au XVIIIe siècle, histoire intime, véridicité, réalité comme critère de légitimation de l'écriture, phénoménologie du corps et du désir