



HAL
open science

Manon déflorée ou les impossibles Mémoires de Justine : la parodie romanesque comme instrument philosophique dans Les Infortunes de la vertu, Les Malheurs de la vertu et La nouvelle Justine de Sade

Audrey Faulot

► To cite this version:

Audrey Faulot. Manon déflorée ou les impossibles Mémoires de Justine : la parodie romanesque comme instrument philosophique dans Les Infortunes de la vertu, Les Malheurs de la vertu et La nouvelle Justine de Sade. Littérales, 2019, Sade : Roman et philosophie, 46. hal-03109432

HAL Id: hal-03109432

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03109432>

Submitted on 13 Jan 2021

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.

Manon déflorée ou les impossibles Mémoires de Justine : la parodie romanesque comme instrument philosophique dans *Les Infortunes de la vertu*, *Les Malheurs de la vertu* et *La nouvelle Justine* de Sade

Nombreux sont les lecteurs de Sade à avoir reconnu, en lisant les aventures de Justine, la trame romanesque ô combien familière de *l'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Initialement destinée à former le septième tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *l'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de Prévost (1731) a conquis son autonomie à mesure que l'ouvrage devenait une référence incontournable. Il advint à *Manon Lescaut* ce qu'il arrive aux œuvres lorsque celles-ci accèdent au panthéon littéraire : lue avec dévotion, elle constitua rapidement un modèle pour de nombreux romanciers, se prêtant comme tout canon au détournement.

Rien d'étonnant, donc, à ce que Sade parodie *Manon Lescaut* à des degrés divers dans trois versions de sa *Justine*¹ : *Les Infortunes de la vertu* (1787), *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) et *La nouvelle Justine* (1799)². Dans les deux premières versions, la réécriture se joue sur le plan narratif : la rencontre de Monsieur et Madame de Lorsange avec Justine, qui reprend celle de l'homme de qualité avec des Grieux et Manon, met en place la même organisation romanesque, dans laquelle un narrateur confie ses malheurs à un personnage qui lui a témoigné de l'intérêt³. Dans *La nouvelle Justine*, racontée à la troisième personne sans décrochage rétrospectif, la parenté entre les œuvres est certes plus diffuse, mais elle demeure sur le plan thématique : la question de l'infortune y est centrale⁴.

Avant de se demander pourquoi Sade s'est employé à parodier *Manon Lescaut*, il faudrait d'abord rappeler ce que représente ce roman pour les lecteurs du XVIII^e siècle. L'ouvrage a connu une telle fortune qu'il pourrait être considéré comme l'un des modèles de ce que nous appellerions volontiers le roman sensible ou attendrissant, au sens où le récit repose sur la capacité de des Grieux à attendrir l'homme de qualité auquel il raconte son histoire⁵. Cet enjeu interne au récit – l'attendrissement du narrataire – caractérise la forme du roman, sa tonalité et les procédés rhétoriques employés, tout en déterminant la réception du texte par le lecteur.

La notion d'attendrissement joue un rôle majeur dans la pensée esthétique du XVIII^e siècle. L'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques*, établit que, dans une œuvre d'art, la sensibilité, soit la capacité à éprouver des sensations, est en lien avec le sentiment. Sans revenir outre mesure sur cette question, soulignons que le XVIII^e siècle voit apparaître la polysémie du terme « sensibilité », qui peut être compris dans un sens physiologique comme dans un sens moral. Cette conception, qui fait de la sensibilité la clé de voûte des échanges, en vient à soutenir la refondation des liens sociaux à mesure que ces derniers sont détachés de la loi évangélique par les Lumières⁶. Elle

¹ La parenté avec *Manon Lescaut* est d'autant plus attendue qu'initialement, dans le projet de Sade, *Les Infortunes* devaient former l'un des *Crimes de l'amour* – ouvrage qui emprunte beaucoup à Prévost. Pour comprendre la progression entre les versions de l'histoire de Justine, voir l'introduction de Michel Delon dans l'édition « Pléiade » : Sade, *Œuvres*, II, *Les Infortunes de la vertu*, *Justine ou les malheurs de la vertu*, *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1995, p. X-XIX. Voir aussi le bilan que propose Jean-Christophe Abramovici dans *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013, au début du chapitre « Des infortunes de la vertu à la nouvelle Justine », p. 45-57.

² Distinguer ces trois états du texte est le résultat d'un travail d'édition, mais Sade réécrit sans cesse l'histoire de Justine (Michel Delon, « Introduction », *op. cit.*, p. XIV). Pour désigner ces œuvres dans la suite de cet article, nous utiliserons les initiales IV, MV et NJ, suivies du numéro du page, en renvoyant à l'édition « Pléiade » mentionnée dans la note précédente.

³ Michel Delon insiste sur cette similitude dans son « Introduction » (*op. cit.*, p. XIII) et dans ses notes (p. 1182).

⁴ Sur cette parenté thématique, on peut consulter l'article de Jean Sgard, « De Prévost à Sade », *Vingt études sur Prévost d'Exiles*, Grenoble, Ellug, 1995, p. 101-114.

⁵ Nous le définirons comme un roman fondé sur une scène d'attendrissement qui sert d'embranchement au récit. Cette catégorie ne renvoie bien sûr pas à un modèle codifié par l'histoire littéraire : elle nous est nécessaire pour désigner le type de romans que Sade parodie, sans nous limiter à *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. *La Vie de Marianne* joue aussi une place centrale dans l'histoire de Justine.

⁶ Voir notamment Anne Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 12 : « La tentation du pathos constitue au siècle des Lumières une tentative pour fonder une morale libérée des dogmes religieux, sur des valeurs compatibles avec la philosophie matérialiste, et en particulier sur la sensibilité. » Voir aussi Jean Terrasse, « Sade ou les infortunes des Lumières », *L'esprit de la Révolution*, vol. 25, n°2-3, automne 1989, p. 47 : « Les philosophes des Lumières avaient inventé la sensibilité pour faire oublier, devant l'abîme qu'ils venaient d'ouvrir, l'absence de garde-fou. Le sentiment intérieur, la "voix de la conscience", ressuscitaient les valeurs perdues. »

s'épanouit dans un ensemble de productions artistiques qui contribuent à la développer autant qu'elles s'appuient sur elle pour légitimer leur recours au *pathos*⁷.

Pour mesurer le succès de ce *pathos* sur les lecteurs de *Manon Lescaut*, il suffirait de citer Diderot : « Chaque ligne de *l'Homme de qualité retiré du monde* [...] excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu, et me coûte des larmes⁸ », écrit-il dans son *Discours sur la poésie dramatique*. Sade aussi, dans son *Idée sur les romans*, restituée sous la forme d'une citation probablement inventée le jugement de son époque sur le célèbre roman de Prévost : « Les *Mémoires d'un homme de qualité*, enfin [...], *Cleveland*, *l'Histoire d'une Grecque moderne*, le *Monde moral*, *Manon Lescaut*, surtout⁽¹⁾ sont remplis de ces scènes attendrissantes et terribles, qui frappent et attachent invinciblement⁹. » Et preuve que *Manon* se distingue par sa puissance pathétique, la note précise : « Quelles larmes que celles qu'on verse à la lecture de ce délicieux ouvrage ! »

Indubitablement, le récit de des Grieux a fait pleurer des générations de lecteurs, mais qu'en est-il des malheurs de Justine ? Il serait absurde de comparer les souffrances de deux héroïnes : en faisant passer son personnage par tant d'atrocités, Sade semble presque défier, non sans ironie, le lecteur qui croirait avoir atteint l'acmé de l'attendrissement avec la mort de Manon. De plus, les choix d'écriture de Sade diffèrent de ceux de Prévost. Certes, dans les deux premières versions du texte, Sade imite la forme narrative de *Manon Lescaut*, mais elle est déjà grevée par le principe de répétition et d'amplification des scènes de torture, qui inhibe la dynamique pathétique. Avec *La nouvelle Justine*, la narration à la première personne explose définitivement sous l'effet des ajouts pornographiques et dissertatifs.

C'est ici qu'intervient la question de la parodie. Genette distingue le pastiche, fondé sur une relation d'imitation entre le texte et sa source, de la parodie, fondé sur une relation de transformation¹⁰. Sade, en réécrivant *Manon Lescaut* dans les différentes versions de *Justine* – en particulier les deux premières¹¹ –, met le lecteur¹² en position de repérer des jalons romanesques qui le préparent à être attendri. Puis il déjoue au cours du récit cette disposition, non seulement en ne la satisfaisant pas, mais encore en blessant l'attente qu'elle a créée. La lecture de *Justine* constitue ainsi une expérience proprement romanesque de mortification de l'attendrissement.

Si, comme on le sait, Sade met dans le « pressoir¹³ » du roman la plupart des grandes idées des Lumières, l'attendrissement ne saurait échapper à ce phénomène. Mettre l'attendrissement à *la question*, soit, mais pourquoi ne pas le faire dans le cadre d'un discours philosophique ? Si Sade parodie *Manon Lescaut*, *La Vie de Marianne*, *Clarisse Harlowe* et autres romans¹⁴, c'est sans doute parce qu'il a besoin des effets produits par l'écriture parodique. À travers la corruption progressive des modèles romanesques qu'il chérit, le lecteur passe par une épreuve qui revient, d'une part, à le priver du plaisir qu'il trouverait à s'attendrir de Justine comme de des Grieux et Manon et, d'autre part, à le forcer à contempler la véritable nature de son attendrissement. Quel meilleur moyen, en effet,

⁷ On pourrait citer l'invention du drame, le succès de l'opéra ou encore du roman sentimental, etc.

⁸ Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Hermann, 1979, p. 338.

⁹ Cité par Jean Sgard dans « De Prévost à Sade », art. cit., p. 112.

¹⁰ Genette définit la parodie comme le « détournement de texte à transformation minimale » (Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 33).

¹¹ Nous nous attacherons donc de façon privilégiée, dans cet article, aux *Infortunes* et surtout à *Justine ou les malheurs de la vertu*. Précisons aussi que le fonctionnement du *pathos* diffère selon la version évoquée, comme le dit Béatrice Didier dans *Sade. Une écriture du désir*, Paris, Gonthier / Denoël, 1976, p. 101 : « Dans les romans de Sade, et en particulier dans les trois versions successives de l'histoire de Justine, de 1787 à 1797, le statut du *pathos* évolue en fonction du genre romanesque utilisé, du conte philosophique au roman noir. »

¹² La question de la place du lecteur est complexe, en lien avec celle de la publication. *Les Infortunes de la vertu*, conçues en prison, sont restées sous forme d'un cahier manuscrit sans cesse complété et corrigé. *Les Malheurs de la vertu* est dédié à l'actrice Marie-Constance Quesnet. Dans cette perspective, et en prenant également en compte les aléas de la publication, il devient difficile de savoir quelle place que Sade accorde précisément à son public.

¹³ Voir Philippe Roger, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976 : Philippe Roger montre que Sade interroge la plupart des grandes thèses des Lumières. Annie Le Brun montre que cette méthode est particulièrement importante dans le grand « roman philosophique » qu'est *Aline et Valcour* : « Et c'est assez pour voir que, sous l'exubérance romanesque, sous le foisonnement des systèmes, des idées, des comportements, le travail de désidéologisation bat son plein. Il n'est pas une coutume, il n'est pas une attitude, il n'est pas un sentiment qui ne soit pris dans l'incroyable machine de ce roman, dépouillant les conduites les plus irréprochables de leur camouflage idéologique. » (Annie Le Brun, *Et soudain un bloc d'abîme. Sade*, Paris, Pauvert, 1986, p. 177.

¹⁴ Nous nous intéressons ici à ces romans en particulier, mais Sade a une pratique obsessionnelle de l'intertextualité : il brasse en permanence les discours de son époque. Voir Michel Delon, « La copie sadienne », *Littérature*, 69, 1988, p. 87-99 et Jean Deprun, « Quand Sade réécrit Fréret, Voltaire et d'Holbach », *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, éditions sociales, 1970, p. 331-340.

pour attaquer l'idée de morale sensible, que celui qui consiste à saper l'un des objets dans lesquels elle trouve le mieux à s'épanouir : le roman attendrissant ?

« Toutes les nuances de l'infortune¹⁵ » : parodier *Manon Lescaut* et *La Vie de Marianne*

Pour montrer quel traitement Sade fait des réminiscences romanesques qu'il suscite, partons d'abord d'une analyse des phénomènes d'intertextualité qui apparaissent entre les *Justine* et *Manon Lescaut*, *La Vie de Marianne* et – dans une autre mesure puisque celui-ci parodie déjà les deux premiers – *La Religieuse*.

La triade narrative et son fonctionnement

Il nous faut pour cela revenir à l'hypotexte prévostien. *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* est construite sur une structure enchâssée qui a fait l'objet de nombreuses analyses : l'histoire est racontée par un premier narrateur, l'homme de qualité, qui, après avoir rencontré les deux protagonistes et s'être ému de leur sort, cède la parole à un autre narrateur, des Grieux, lors d'une seconde rencontre pendant laquelle celui-ci raconte ses aventures. Cet enchâssement détermine en grande partie l'effet pathétique du récit, autant sinon plus que la nature des faits racontés. En effet, le récit de des Grieux est médiatisé par un tiers qui est affecté par ce qui lui est raconté : se met donc en place une triade narrative entre le narrateur (des Grieux), le narrataire (l'homme de qualité) et le lecteur. Les deux premiers sont liés par une relation fondée sur l'attendrissement : à la posture de l'infortuné narrateur, qu'adopte des Grieux, répond celle du narrataire attendri, qu'endosse l'homme de qualité.

Le lecteur, de fait, est invité par ce jeu de miroir à se situer par rapport au narrataire attendri. Les reflets qui s'établissent entre les participants de la triade – au centre desquels se trouve la « silencieuse¹⁶ » Manon, objet qui concentre l'émotion sans la prendre en charge – instaurent un phénomène complexe, qui crée du *pathos* tout en constituant ce dernier en objet – littéralement – de réflexion.

Ceci, surtout, pousse le lecteur à s'arrêter sur la relation discursive entre l'infortuné narrateur et le narrataire attendri. Dans le récit, un personnage raconte ses malheurs à un autre dans le but de l'émouvoir ; il attend en retour que celui-ci s'apitoie sur son sort et lui fournisse son aide. Ce pacte est conclu entre des Grieux et l'homme de qualité, mais aussi, derrière eux, avec le lecteur, auquel est transmis à son tour l'histoire. Le roman construit ainsi une *captatio* pathétique dont la promesse pourrait être la suivante : si tu m'écoutes, tu seras ému, comme l'homme de qualité l'a été au point de partager ce récit.

L'importance de ce pacte est soulignée par sa précarité. La scène liminaire de *Manon Lescaut* présente des personnages attendris – l'homme de qualité – en butte à des personnages qui ne le sont pas – les gardes qui retiennent Manon et empêchent des Grieux de lui parler. L'homme de qualité doit payer les gardes pour des Grieux, parce que ceux-ci restent insensibles aux plaintes du jeune homme. La relation qui se noue entre l'homme de qualité et des Grieux est donc une relation élective¹⁷. Elle participe d'une aristocratie de la sensibilité : c'est aux meilleurs – les hommes « de qualité », précisément – qu'il appartient de s'émouvoir, ce qui justifie le glissement du sentiment de la physiologie vers la morale. Le lecteur, en s'attendrissant comme l'homme de qualité, est invité à partager cette conception.

Comme le remarque Michel Delon, cet épisode fondateur est repris par Sade dans *Les Infortunes de la vertu* et *Les Malheurs de la vertu*. Monsieur et Madame de Lorsange s'arrêtent « à l'auberge où descend le carrosse de Lyon¹⁸ » et voient descendre une troupe de jeunes filles dans un état pitoyable, comme l'homme de qualité quand, ayant fait une pause à Passy, il avait croisé la route de Manon Lescaut au milieu d'autres jeunes femmes destinées à la déportation. Cette rencontre, comme le montre aussi Anne Coudreuse, est « un épisode encodé par la tradition romanesque¹⁹ » depuis le roman picaresque. On pourrait dès lors considérer qu'il s'agit d'un phénomène

¹⁵ MV, p. 142.

¹⁶ Nous renvoyons par là à l'ouvrage de René Démoris, *Le Silence de Manon*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

¹⁷ L'homme de qualité conclut de sa première rencontre avec le chevalier des Grieux : « il méritait ma libéralité » (Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, dans *Œuvres de Prévost*, dir. Jean Sgard, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977-1986, t. I, texte établi par Pierre Berthiaume et Jean Sgard, p. 367).

¹⁸ MV, p. 140

¹⁹ Anne Coudreuse, *Sade, écrivain polymorphe*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 18.

d'intertextualité parmi d'autres. Or, la comparaison entre la première et la seconde version de *Justine* montre que Sade a développé cet épisode, à mesure que le texte prenait une ampleur romanesque.

Dans la seconde version de son texte, Sade introduit ainsi la structure bipartite reprise à *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*²⁰. Des Grieux raconte en effet son récit en deux fois. L'homme de qualité indique ainsi l'interruption du souper :

Le chevalier des Grieux ayant employé plus d'une heure à ce récit, je le pria de prendre un peu de relâche, et de nous tenir compagnie à souper. Notre attention lui fit juger que nous l'avions écouté avec plaisir. Il nous assura que nous trouverions quelque chose encore de plus intéressant dans la suite de son histoire, et lorsque nous eûmes fini de souper, il continua dans ces termes²¹.

La pause sert ici à mettre en évidence la relation qui s'instaure entre les participants, en insistant sur le talent de conteur de Des Grieux. Dans le roman de Sade, la scène où l'on voit l'héroïne interrompre son récit ouvre sur un développement pathétique :

Ici Mme de Lorsange voulut engager Thérèse à reprendre haleine, au moins quelques minutes ; elle en avait besoin ; la chaleur qu'elle mettait à la narration, les plaies que ces funestes récits rouvraient dans son âme, tout enfin l'obligeait à quelques moments de trêve. M. de Corville fit apporter des rafraîchissements, et après un peu de repos, notre héroïne poursuivit, comme on va le voir, le détail de ses déplorables aventures²².

Le recours aux lieux communs du roman-mémoires – les « plaies » qui se « [rouvrent] », la parole débordée par le souvenir, plus largement la focale déplacée des faits racontés à l'effet du récit – montre bien que cette forme narrative a été développée dans *Les Malheurs de la vertu* pour ses potentialités pathétiques, à ceci près, évidemment, que Sade ne se servira pas du tout de la même façon que Prévost de ces dernières.

Ce développement narratif va de pair avec l'explicitation des éléments les plus pathétiques qui étaient appelés par l'intertexte. Voici par exemple la façon dont Justine apparaît pour la première fois à Monsieur et Madame de Lorsange, dans *Les Infortunes de la vertu* :

Il paraissait qu'il n'y avait plus personne dans la voiture lorsqu'un cavalier de maréchaussée, descendant du panier, reçut dans ses bras, d'un de ses camarades également niché dans la même place, une jeune fille d'environ vingt-six à vingt-sept ans, enveloppée dans un mauvais mantelet d'indienne et liée comme une criminelle²³.

Justine y est brièvement présentée à travers deux éléments descriptifs, le premier donnant à voir ses habits, le second précisant dans quel état elle se trouve. Dans la seconde version, on trouve le développement suivant :

Il paraissait qu'il n'y avait plus personne dans la voiture lorsqu'un cavalier de maréchaussée, descendant du panier, reçut dans ses bras d'un de ses camarades également placé dans le même lieu, une fille de vingt-six à vingt-sept ans, vêtue d'un mauvais petit caracot d'indienne, et enveloppée jusqu'aux sourcils, d'un grand mantelet de taffetas noir. Elle était liée comme une criminelle et d'une telle faiblesse, qu'elle serait assurément tombée si ses gardes ne l'eussent soutenue²⁴.

Entre les deux versions, Sade a scindé sa phrase pour mettre en valeur la description de l'état de Justine et en faire un objet à part entière, exacerbant la charge pathétique de la scène et exhibant le modèle qui préside à sa composition. Chez Prévost en effet, on trouvait la description suivante :

Parmi les douze filles qui étaient enchaînées six à six par le milieu du corps, il y en avait une dont l'air et la figure étaient si peu conformes à sa condition, qu'en tout autre état je l'eusse prise pour une personne du premier rang. Sa tristesse et la saleté de son linge et de ses habits l'enlaidissaient si peu que sa vie m'inspira du respect et de la pitié. Elle tâchait néanmoins de se tourner, autant que sa chaîne pouvait le permettre, pour dérober son visage aux yeux des spectateurs²⁵.

Entre *Les Infortunes* et *Les Malheurs*, Sade réécrit donc son texte en faisant ressortir deux éléments du texte-source : d'une part, l'insistance sur l'état misérable de Manon, d'autre part, la dimension esthétique de la scène – les

²⁰ « L'allongement de la narration oblige en effet Sade à concevoir le récit en deux moments qui respectent la vraisemblance d'une narration orale de deux fois une heure environ et qui correspond à une publication en deux volumes. Mme de Lorsange invite Justine à reprendre haleine comme l'homme de qualité proposait à Des Grieux de se restaurer. » (Michel Delon, « Introduction », *op. cit.*, p. 1182.)

²¹ ML, p. 405.

²² MV, p. 284-285

²³ IV, p. 11.

²⁴ MV, p. 140.

²⁵ Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 365.

témoins sont qualifiés de « spectateurs »²⁶. Or ces deux éléments participent pleinement de la force pathétique de la scène.

Ceci nous donne des indices sur ce que Sade recherche en parodiant *Manon Lescaut* : il exploite en fait le potentiel pathétique du roman. Il n'hésite d'ailleurs pas à le mettre en évidence entre *Les Infortunes*, où la réécriture est esquissée, et *Les Malheurs*, où elle est systématisée. Dans la première version du roman, Sade décrit de la façon suivante le premier regard échangé entre les participants de la scène :

À un cri d'horreur et de surprise qui échappa à Mme de Lorsange la jeune fille se retourna, et laissa voir des traits si doux et si délicats, une taille si fine et si dégagée que M. de Corville et sa maîtresse ne purent s'empêcher de s'intéresser pour cette misérable créature²⁷.

Dans la seconde version :

À un cri d'horreur et de surprise qui échappe à Mme de Lorsange, la jeune fille se retourne, et laisse voir avec la plus belle taille du monde, la figure la plus noble, la plus agréable, la plus intéressante, tous les appas enfin les plus en droit de plaire, rendus mille fois plus piquants encore par cette tendre et touchante affliction que l'innocence ajoute aux traits de la beauté. / M. de Corville et sa maîtresse ne peuvent s'empêcher de s'intéresser pour cette misérable fille²⁸.

Le fait de basculer la scène du passé simple au présent de narration permet de renforcer son effet sur le lecteur, ce qui montre bien que Sade lit comme la rencontre entre l'homme de qualité, Manon et des Grieux comme une scène pathétique. Par ailleurs, les ajouts descriptifs, qui insistent sur l'effet que produit Manon sur ceux qui la regardent, érigent définitivement la scène en tableau, comme c'était le cas chez Prévost.

On remarque cependant un changement majeur : la triade pathétique, dont nous avons présenté le fonctionnement pour *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, se trouve amputée par la disparition, entre le roman de Prévost et celui de Sade, du narrateur des Grieux²⁹. Justine, en effet, confie directement ses malheurs à Monsieur et Madame de Lorsange. Cette reconfiguration n'est pas sans conséquence sur la dynamique pathétique. Elle offre directement au lecteur le récit des souffrances féminines, sans passer par la médiation de des Grieux qui, en tant que narrateur secondaire, abordaient ces souffrances comme un matériau propice à construire un récit émouvant, sans que l'accès direct à ces souffrances ne provoque la terreur ou l'horreur. En somme, Sade, en faisant parler Justine, semble mettre le lecteur face à ses contradictions : il prend plaisir à ce qu'on lui raconte des malheurs, à condition de ne pas être trop crûment exposé à ces derniers.

Sade a donc consciemment développé la parodie de *Manon Lescaut*³⁰ dans *Les Malheurs de la vertu*. Ceci montre à quel point le dialogue entre les deux œuvres, loin d'être une simple réminiscence, participe du projet sadien.

Le dysfonctionnement de l'attendrissement

Maintenant que nous avons examiné le récit-cadre, dont l'intertextualité est patente, observons ce qui se passe à l'intérieur du récit de Justine. Celle-ci, en effet, se trouve tout au long de ses aventures aux prises avec une galerie de personnages portés à lui faire du mal, soit parce qu'ils tirent plaisir de la souffrance, soit parce que Justine a refusé de les servir. Justine doit donc les infléchir en excitant leur pitié : elle rappelle en cela des Grieux avec l'homme de qualité, mais aussi Marianne l'amie à qui elle confie ses aventures, ou les nombreux adjouvants qu'elle acquiert à sa cause en racontant ses malheurs, comme Madame Dorsin.

²⁶ Sur l'importance de ces tableaux pour le *pathos*, voir Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 159 sq. Sade fait de ces tableaux le moteur de l'écriture pornographique : voir Emmanuelle Sauvage, *L'Œil de Sade : lecture des tableaux dans « Les cent vingt journées de Sodome » ou les trois « Justine »*, Paris, Honoré Champion, 2007, chapitre II : « Le détournement sadien des tableaux pathétiques », p. 137-165.

²⁷ IV, p. 11.

²⁸ MV, p. 140-141.

²⁹ Comme le remarque Jean-Christophe Abramovici, ceci permet de fusionner les voix de des Grieux et de Manon pour interroger directement la mise en récit de la souffrance : « Un demi-siècle plus tard, Sade inverse le dispositif du roman de Prévost : au "silence de Manon" succède la longue démonstration, par une héroïne incriminée clamant son innocence, des malheurs de la vertu. / De fait, Justine s'oppose moins à Manon comme la vertu ay vice, qu'elle n'est proche, de par ses talents de conteuse, du "malheureux" Des Grieux. » (Jean-Christophe Abramovici, *Encre de Sang. Sade écrivain, op. cit.*, p. 53-54.)

³⁰ Cet approfondissement de l'intertextualité, d'une version à l'autre, nous montre que la démarche de Sade est bien délibérée, comme l'a montré Lucienne Frappier-Mazur à propos du pastiche des romans de Richardson. Voir Lucienne Frappier Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie : pouvoir et parodie dans l'Histoire de Juliette*, Paris, Nathan, 1991, p. 126.

Après le décès de ses parents, Justine va trouver le curé de sa paroisse. Il s'agit là d'une reprise de *La Vie de Marianne* : après le décès de sa bienfaitrice, Marianne se rend chez un religieux qui s'était montré « extrêmement sensible à [son] malheur³¹ ». Contrairement à Marianne, Justine ne parvient à infléchir son curé. Dans *Les Malheurs de la vertu* et *La Nouvelle Justine*, la scène fait l'objet d'un développement très romanesque :

Justine en larmes va trouver son curé ; elle lui peint son état avec l'énergique candeur de son âge... Elle était en petit fourreau blanc ; ses beaux cheveux négligemment repliés sous un grand bonnet ; sa gorge à peine indiquée, cachée sous deux ou trois aunes de gaze ; sa jolie mine un peu pâle à cause des chagrins qui la dévoraient, quelques larmes roulaient dans ses yeux et leur prêtaient encore plus d'expression. « [...] Vous aurez pitié de moi, n'est-ce pas, monsieur³² ? »

On reconnaît aisément une héroïne marivaldienne dans cette jeune femme que son apparence défaits rend d'autant plus émouvante. L'adverbe « négligemment » sonnerait d'ailleurs presque comme une référence à Marivaux³³.

À première vue, on pourrait croire que Sade réécrit des scènes de *La Vie de Marianne* en les inversait. On aurait ainsi affaire une parodie qui fonctionne par renversement. Alors que Marianne parvient à convaincre un certain nombre de personnages de sa supposée noblesse, quand Justine explique à Monsieur de Gernande qu'elle se trouve dans une situation qui ne convient pas à sa haute naissance, son interlocuteur refuse de la croire :

Je le mis au fait de tout ce qui me concernait [...] ; et quand je lui eus peint ma misère, quand je lui eus prouvé que le malheur m'avait constamment poursuivie : « Tant mieux, me dit durement le vilain homme, tant mieux, [...] c'est un très petit inconvénient que le malheur poursuive cette race abjecte du peuple que la nature condamne à ramper près de nous sur le même sol [...]. – Mais, monsieur, je vous ai dit ma naissance, elle n'est point abjecte. – Oui, oui, je connais tout cela, on se fait toujours passer pour tout plein de choses quand on n'est rien, ou dans la misère. Il faut bien que les illusions de l'orgueil viennent à consoler des torts de la fortune, c'est ensuite à nous de croire ce qui nous plaît de ces naissances abattues par les coups du sort³⁴ [...]».

Monsieur de Gernande oppose à Justine un discours cynique qu'on pourrait presque adresser à l'héroïne de Marivaux : n'est-ce pas Marianne qui fait « croire » au lecteur « ce qui [lui] plaît » de sa naissance bouleversée par une attaque de diligence ? Justine déploie les mêmes artifices, les mêmes effets, la même rhétorique que Marianne – alors que, contrairement à elle, elle n'est pas même d'origine obscure –, mais ceux-ci ne fonctionnent pas comme ils auraient dû. De ce fait, le *pathos* se trouve systématiquement désamorçé dans les scènes qui placent Justine face à des personnages secondaires.

Cependant, Justine ne laisse pas ses interlocuteurs insensibles. Elle a bel et bien un effet sur eux, mais pas celui qu'elle escomptait. Reprenons par exemple la confrontation entre Justine et le curé. Ce dernier propose son aide à Justine, à condition, comprend-t-on en repérant le double sens de certains mots, qu'elle lui accorde des faveurs sexuelles :

Le charitable prêtre répondit en lorgnant Justine, que la paroisse était bien chargée ; qu'il était difficile qu'elle pût embrasser de nouvelle aumônes ; mais que si Justine voulait le servir, que si elle voulait faire le gros ouvrage, il y aurait toujours dans sa cuisine un morceau de pain pour elle³⁵.

Justine ne parvient jamais à attendrir ceux auxquels elle expose sa situation, car elle les excite³⁶. Le discours pathétique touche sa cible, mais de la mauvaise façon : c'est en cela que nous pouvons parler, non d'absence, mais de dysfonctionnement du *pathos*.

³¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, Librairie générale française, 2007, p. 77.

³² MV, p. 135.

³³ « Le négligé, par exemple, est une abjuration simulée de coquetterie ; mais en même temps le chef-d'œuvre de l'envie de plaire. » Marivaux, *Journaux*, I, éd. Marc Escola, Érik Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, 2010, p. 340. Marianne n'en est pas avare. Ainsi que la décrit Madame Dutour : « Aussi pleurait-elle, il faut voir, la pauvre orpheline ! je la trouvai échevelée comme une Madeleine, une nippe d'un côté, une nippe d'un autre ; c'était une vraie pitié. » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 333.)

³⁴ MV, p. 288.

³⁵ MV, p. 135. Dans *La nouvelle Justine*, les termes équivoques sont mis en majuscules (NJ, p. 401).

³⁶ Mladen Kozul relève cette assimilation systématique entre le foutre et les larmes. Voir Mladen Kozul, « Physiologie des fluides et poétique romanesque », dans Adrien Paschoud et Alexandre Wenger (dir.), *Sade : sciences, savoirs et invention romanesque*, Paris, Hermann, 2012, p. 48-63. Le roman sentimental valorise les pleurs (et les malheurs qui les accompagnent) à la fois comme base de la commisération, nécessaire au lien social, et comme l'essor essentiel du pathétique. Le roman érotique sadien fait des pleurs, et de la souffrance dont elles sont symptômes, l'élément déclencheur de la rage érotique. Les larmes appellent le sperme. » (p. 48)

La scène répète un peu plus tard, quand Justine va voir M. Dubourg, « un des plus riches traitants de la capitale³⁷ », dans l'espoir d'obtenir sa protection. On retrouve ici aussi le modèle marivaldien : dans *La Vie de Marianne*, l'héroïne, après la mort de ceux qui veillaient sur elle, est envoyée chez Monsieur de Climal, un homme qui ne feint de vouloir aider la jeune femme que pour abuser d'elle. On croirait entendre Marianne dans l'exorde pathétique par lequel Justine commence son discours :

« Hélas, monsieur », lui répondis-je toute confuse, « je suis une pauvre orpheline, et qui n'ai pas encore atteint l'âge de quatorze ans, et qui connais déjà toutes les nuances de l'infortune ; j'implore votre commisération, ayez pitié de moi, je vous conjure » ; et alors je lui détaille tous mes maux, la difficulté de rencontrer une place, peut-être même un peu la peine que j'éprouvai là en prendre une, n'étant pas née pour cet état³⁸.

Marianne disait, quant à elle :

Hélas ! Monsieur, lui dis-je, quoique je n'aie rien, et que je ne sache à qui je suis, il me semble que j'aimerais mieux mourir que d'être chez quelqu'un en qualité de domestique ; et si j'avais mon père et ma mère, il y a toute apparence que j'en aurais moi-même, au lieu d'en servir à personne. / Je lui répondis cela d'une manière fort triste [...], versant quelques larmes³⁹ [...].

Une fois repérée la similitude entre les deux héroïnes, il apparaît que l'échec de Justine avec Dubourg exhibe une question obsédante dans *La Vie de Marianne*, à savoir le rapport prostitutionnel : Marianne et Justine ont besoin d'émouvoir des hommes pour être obtenir leur aide. Pour cela, elles usent de leur corps, qui est le premier support du *pathos*. Marianne, en effet, use volontiers de ses charmes : la mémorialiste nous dit qu'elle faisait naïvement, mais elle a aussi intérêt à se présenter comme innocente pour séduire la narrataire et, derrière elle, le lecteur⁴⁰. En explicitant ce sous-entendu de *La Vie de Marianne*, Sade met en évidence la parenté entre le *pathos* et la prostitution, et par conséquent la nature ambiguë de l'attendrissement.

La parodie de *Manon Lescaut* et *La Vie de Marianne* par Sade procède donc en exposant les ambiguïtés qui pèsent sur le *pathos*. Il s'agit là d'une première attaque portée contre l'idée de morale sensible : comment la sensibilité pourrait-elle être un vecteur vers le sentiment comme expression de la morale, si cette sensibilité agit fondamentalement sur les instincts corporels ?

De ce fait, le lecteur se trouve dans une position toute différente de celle que lui réservaient les romans-mémoires de Prévost ou de Marivaux. Dans ces derniers, le lecteur était invité par la mise en abyme à s'associer, au moins partiellement, au narrataire attendri, avec tout le jeu permis par l'écart réflexif. Dans l'histoire de Justine, ce phénomène de reconnaissance est avorté pour plusieurs raisons.

D'une part, à l'exception du récit-cadre, chaque fois que Justine raconte ses malheurs à quelqu'un, elle ne parvient pas à attendrir son interlocuteur. Sade prend ainsi le contre-pied des attentes du lecteur, en le forçant à considérer les limites de l'attendrissement.

D'autre part, il semble y avoir un hiatus irréparable entre le cadre narratif, qui montre Monsieur et Madame Lorsange invinciblement émus par Justine, et tous les personnages du récit enchâssé, qui restent parfaitement insensibles aux efforts de l'héroïne pour les attendrir. Sade semble ainsi caricaturer l'opposition sur laquelle sont construits *Manon Lescaut* et *La Vie de Marianne*, qui oppose les personnages attendris (l'homme de qualité, Tiberge, Madame Dorsin...) et ceux qui ne le sent pas (les gardes de Manon, Monsieur de Climal...). Chez Prévost et Marivaux, cette opposition servait la croyance en une aristocratie de la sensibilité : les personnages attendris, qui se reconnaissent entre eux, servent d'embrayage au propre attendrissement du lecteur. Chez Sade, l'opposition est poussée jusqu'à l'absurde : pourquoi Monsieur et Madame Lorsange seraient-ils l'exception au milieu d'un foule d'insensibles ? *La nouvelle Justine* achève cette incongruité : dans l'ultime version du roman la conversion de Lorsange est remplacée par une scène au cours de laquelle les libertins qui avaient écouté Justine jouissent de son cadavre. À partir du moment où l'absence d'empathie se généralise jusqu'à devenir la norme, l'idée d'une aristocratie de la sensibilité se trouve fortement remise en question.

La mécanique pathétique

³⁷ MV, p. 142 (mais ce détail est commun aux trois versions).

³⁸ MV, p. 142.

³⁹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 81.

⁴⁰ Sur ces ambiguïtés, voir Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue : étude de La Vie de Marianne de Marivaux*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2014, p. 118 : « [...] c'est au fond la distinction classique entre vérité et apparence, authenticité et mauvaise foi qui se trouve ici mise en cause. En Marianne, l'entrelacement de la simplicité et de la duperie est si inextricable que sa conduite devient justiciable non pas d'un jugement moraliste mais d'une analyse potentiellement infinie [...]. »

De la même façon, tous les procédés dont Justine se sert pour émouvoir ses interlocuteurs peuvent être retrouvés dans les grands romans-mémoires des années 1730 et 1740. Dans les deux versions rétrospectives que sont *Les Infortunes* et *Les Malheurs de la vertu*, Justine s'exprime comme des Grioux, Marianne et les autres. Il y a du Cleveland dans la conclusion de son récit à Madame de Lorsange : « Sous quel astre fatal faut-il que je sois née, me disais-je, pour qu'il me soit impossible de concevoir un seul sentiment honnête qui ne me plonge aussitôt dans un océan d'infortunes⁴¹ ! » Le motif de la mauvaise étoile et la métaphore des malheurs comme « mer immense de mes infortunes⁴² », filée dans le célèbre exorde du livre III du *Philosophe anglais*, associent Justine et Cleveland. Mais de l'un à l'autre, les procédés se sont figés : en témoigne sans doute l'alexandrin⁴³ qui ouvre la citation de Justine, qui sonne mécaniquement et renvoie à la tragédie comme fonds inépuisable du discours de Justine.

Outre ces procédés rhétoriques, Justine se sert aussi de procédés narratifs similaires à ceux qu'emploient les mémorialistes. Ils sont particulièrement visibles quand Justine narratrice se manifeste dans son récit. Ainsi déclare-t-elle, après avoir raconté comment Rodin l'avait marquée et chassée, et avant d'en venir à l'épisode des moines :

Sachant que cette route pouvait me conduire vers les provinces méridionales, je résolus alors de la suivre, et de gagner ainsi, comme je le pourrais, ces pays éloignés, m'imaginant que la paix et le repos si cruellement refusés pour moi dans ma patrie, m'attendaient peut-être au bout de la France ; fatale erreur ! que de chagrins il me restait à éprouver encore⁴⁴.

Justine exploite ici le dédoublement narratif que lui permet la narration rétrospective : afin de décupler la force pathétique d'une scène, elle interrompt son récit pour commenter sa situation. Justine narratrice n'est pas avare de ces pauses qui constituent des acmés sensibles et sont susceptibles d'émouvoir Madame de Lorsange.

Elle utilise aussi le dédoublement narratif pour appuyer sa démonstration : montrer qu'elle est innocente des crimes dont on l'accuse, et ainsi engager son interlocutrice à la sauver. Ainsi déclare-t-elle, au moment de raconter la catastrophe de Villefranche – l'incendie d'une auberge dont elle a été injustement chargée :

Sorties tard de Lyon, nous ne pûmes ce premier jour coucher qu'à Villefranche, et ce fut là, madame, que m'arriva le malheur affreux qui me fait aujourd'hui paraître devant vous criminelle, sans que je l'aie été davantage dans cette funeste circonstance de ma vie, que dans aucune de celles où vous m'avez si injustement accablée de coups du sort et sans qu'autre chose m'ait conduite dans l'abîme, que la bonté de mon cœur et la méchanceté des hommes⁴⁵.

Justine ménage ici une prolepse qui sert à prévenir son interlocutrice, Madame de Lorsange, de son innocence : la narratrice oriente son récit pour faire de ce dernier un plaidoyer en sa faveur. Cette stratégie narrative est récurrente dans les romans-mémoires, car elle conditionne l'attendrissement du narrataire : en effet, pour que le narrataire soit attendri par le narrateur, il ne faut pas que le narrateur apparaisse entièrement coupable, sous peine de repousser son auditeur⁴⁶.

On en trouve un autre exemple dans les *Infortunes de la vertu*. Après avoir raconté comment elle a été volé par une vieille dame à qui elle avait accordé l'aumône, Justine laisse éclater sa souffrance dans un long monologue qu'elle conclut par ces mots :

La chaîne des malheurs qui me conduit aujourd'hui quoique innocente à l'échafaud, ne me vaudra jamais que la mort ; d'autres partis m'eussent valu la honte, les remords, l'infamie, et l'un est bien moins cruel pour moi que l'autre⁴⁷.

Déjà présente dans *Le Philosophe anglais*⁴⁸, l'image de la « chaîne » de malheurs se retrouve aussi dans les *Confessions*⁴⁹, Rousseau s'abreuvant à la même source romanesque. Chez Prévost comme chez Rousseau, l'image de

⁴¹ MV, p. 393.

⁴² Prévost, *Cleveland ou Le Philosophe anglais*, éd. Jean Sgard et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2003, p. 155.

⁴³ Il est volontaire, puisque qu'on trouvait dans *Les Infortunes* « Sous quelle étoile fatale faut-il que je sois née » (IV, p. 115) : encore une preuve que chez Sade le travail de la référence est délibéré.

⁴⁴ MV, p. 223.

⁴⁵ MV, p. 362.

⁴⁶ On sait quels trésors d'ambiguïté ont trouvés les auteurs de romans-mémoires dans un tel entre-deux. En témoignent par exemple les nombreuses scènes dans lesquelles Cleveland explique pourquoi il a fréquenté Madame Lallin, les protestations du Doyen de Killerine sur sa bonne foi lorsqu'il marie son frère Patrice contre son gré, les justifications de l'ambassadeur quand il secourt l'esclave dans *l'Histoire d'une Grecque moderne*, etc.

⁴⁷ IV, p. 87.

⁴⁸ Prévost, *Cleveland ou Le Philosophe anglais*, op. cit., p. 266 : « une chaîne continuelle de malheurs... ». L'expression n'est cependant pas rare à l'époque.

⁴⁹ Rousseau, *Confessions*, éd. Jacques Voisine, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 301 : « la longue chaîne des malheurs... ».

la « chaîne » permet de présenter la suite des événements comme gouvernée par un principe tragique et d'insister sur l'innocence du narrateur, qui en réalité agence lui-même l'enchaînement des faits dans sa narration.

Justine reprend donc les procédés des romans-mémoires prévostiens : elle s'exprime comme des Grioux ou comme Cleveland, parce que ces discours sont censés être les plus propres à attendrir un auditeur sensible. Mais c'est là où le bât blesse : ces procédés ont été largement fossilisés par des décennies de succès, au point d'apparaître comme des recettes romanesques – d'où des réécritures ironiques, comme celle de Diderot avec *La Religieuse*.

Ceci vient questionner l'efficacité du discours pathétique. Dans l'histoire de Justine, le caractère mécanique des discours pathétiques contribue largement à en désamorcer l'effet. En plus du principe de répétition inhérent à l'intrigue, Justine recourt toujours aux mêmes tournures. Lorsqu'elle cherche à émouvoir un autre personnage, elle commence par une *actio* assez traditionnelle, qui consiste généralement à lever les bras au ciel ou à tomber aux genoux de son futur bourreau, avant d'apostropher ce dernier et, finalement, de raconter ses malheurs. À Bressac, par exemple, qu'elle a surpris dans les fourrés avec son amant et dont elle redoute la punition :

« Ô messieurs ! » m'écriai-je, en étendant les bras vers eux, « daignez avoir pitié d'une malheureuse dont le sort est plus à plaindre que vous ne pensez ; il est bien peu de revers qui puissent égaler les miens ; que la situation où vous m'avez trouvée ne vous fasse naître aucun soupçon sur moi ; elle est la suite de ma misère, bien plutôt que de mes torts⁵⁰ [...] »

Le décalage atteint alors son comble entre la codification⁵¹ des discours du Justine et leur incapacité à attendrir les libertins, Sade annulant par là le lien de cause à effet qu'on attendrait entre les deux. À force, surtout, d'être répétés comme des formules, ces procédés en viennent à apparaître comme de simples ressorts.

Le phénomène d'intertextualité parodique sert donc ici à questionner la viabilité du *pathos*, auquel le lecteur peut légitimement craindre d'avoir été mithridatisé à la suite d'une longue exposition à ses effets. Sade reprend ainsi la forme du roman attendrissant – ses codes, son fonctionnement, sa rhétorique... – tout en le privant de son effectivité.

L'infortuné narrateur et le narrataire attendri : exposer la perversité du modèle romanesque

Sade, avec l'histoire de Justine, s'emploie à désamorcer l'attendrissement du lecteur dans un cadre romanesque pourtant fondé sur l'attendrissement. Ceci passe par la mise en évidence des ambiguïtés déjà présentes dans les romans attendrissants. Ces ambiguïtés sont nombreuses dans *l'Histoire du chevalier des Grioux*, *Le Philosophe anglais* ou *La Vie de Marianne*, comme l'a montré la critique : des Grioux se sert des souffrances de Manon pour susciter la pitié, Cleveland semble se complaire dans le récit de ses malheurs, Marianne recourt au *pathos* pour séduire... Dès lors qu'on repère ces ambiguïtés, qui sont constitutives du genre en raison de sa forme critique, il apparaît que l'attendrissement du lecteur fait l'objet d'un véritable examen dans ces œuvres.

Le plaisir de raconter ses malheurs

Pour questionner l'attendrissement dans *Les Malheurs de la vertu*, Sade examine d'abord la situation narrative qui suscite et entretient ce sentiment : il s'agit de la relation entre l'infortuné narrateur et le narrataire attendri. Explicitant un sous-entendu présent dans tous les romans-mémoires de Prévost, il rend manifeste le plaisir que trouve Justine à raconter ses malheurs, d'une part parce qu'elle peut espérer affecter autrui, d'autre part parce que cet angle narratif lui permet de se présenter comme la victime du sort et des autres.

La critique a depuis longtemps insisté sur le « masochisme » de Justine. Béatrice Didier parle à cet égard de « masochiste mou » : dans *Les Malheurs de la vertu*, Justine « se voit souffrir, elle se revoit victime, souillée, violée » et livre une « confession bien complaisante⁵². Le plaisir de Justine semble donc être en lien direct avec sa posture narrative. Comme le dit le narrateur qui raconte la rencontre entre Justine et Juliette, en prévenant le lecteur de ne pas trop « [s'alarmer] » pour l'héroïne : « À l'égard de l'infortuné que le sort persécute, il a son cœur pour consolation, et les jouissances intérieures que lui procurent ses vertus, le dédommagent bientôt de l'injustice des

⁵⁰ MV, p. 176

⁵¹ critique

⁵² Béatrice Didier, *Sade. Une écriture du désir*, op. cit., p. 89-91.

hommes⁵³. » L'antithèse manifeste ici le lien indissoluble entre les persécutions du sort et les « jouissances » qu'elles procurent à celui qui les subit.

Avoir son innocence pour « consolation » est un lieu commun de nombreux romans-mémoires⁵⁴, à partir duquel Rousseau compose notamment ses *Confessions*. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'histoire de Justine parodie allègrement le genre de la confession, qui sert de matrice, *via* le modèle augustinien, à de nombreux romans-mémoires. Justine présente à de nombreuses reprises son discours comme une confession – ce qui est, comme dans le roman-mémoires, très paradoxal puisqu'il s'agit pour elle d'y défendre son innocence⁵⁵. À moins que la confession, sous couvert d'aveu, ne procure à celui qui la fait le plaisir de se montrer⁵⁶ ? C'est ce qui ressort de la confession que fait Justine à Dom Sévérino, après être arrivée chez les moines :

[...] parfaitement remise avec cet homme si doux, en apparence, des frayeurs qui m'avait causées le père Clément, après m'être humiliée aux pieds de mon directeur, je m'ouvris entièrement à lui, et avec ma candeur et ma confiance ordinaires je ne lui laissai rien ignorer de tout ce qui me concernait. Je lui avouai toutes mes fautes et lui confiai tous mes malheurs, rien ne fut omis, pas même la marque honteuse dont m'avait flétrie l'exécrable Rodin⁵⁷.

L'ambiguïté du terme « s'ouvrir » insiste sur l'impudeur autorisée de l'héroïne. Il s'agirait alors pour Justine d'utiliser la confession comme un dérivatif à la sexualité prohibée : à défaut de pouvoir se dévoiler physiquement, il est possible de le faire sur un autre plan, par le récit.

Justine emploie ici la rhétorique de l'aveu qu'on trouve dans les romans-mémoires de Prévost et dans les *Confessions* de Rousseau : lorsqu'elle incite les moines à juger d'elle, « quand l'intérieur de [sa] conscience [leur] sera connu⁵⁸ », elle charge la confession du même soupçon d'obscénité. Les moines répondront à l'impudeur de Justine en cherchant à connaître « l'intérieur » de son corps : à cet égard, Justine obtient ce qu'elle cherche, à ceci près qu'elle l'obtient directement là où elle l'avait cherché sous une autre forme. *La Nouvelle Justine* détaille les réactions libidineuses du moine qui reçoit la confession de l'héroïne :

Notre pieuse aventurière avoue ses fautes, avec une candeur... une ingénuité, qui, comme on l'imagine aisément, allume bientôt tous les sens du libertin qui l'écoute. Elle lui fait part de ses malheurs... [...] qu'il écoute avec l'air de la pitié et de l'intérêt, tandis que la curiosité la plus libidineuse, la paillardise la plus effrénée guident seules ses interrogations⁵⁹.

Sade, en bon lecteur de Rousseau, lui-même bon lecteur de Prévost et de Marivaux, explicite l'impensé érotique du genre de la confession⁶⁰.

La confession, parce qu'elle appelle le récit d'événements troublants, apparaît à cet égard comme une façon détournée d'agir sur les sensations d'autrui. La conclusion du récit de Justine à Madame de Lorsange, qui peut elle-même se lire comme une vaste confession, met en évidence ce phénomène :

Mille excuses, madame, dit cette fille infortunée en terminant ici ses aventures ; mille pardons d'avoir souillé votre esprit de tant d'obscénités, d'avoir si longtemps, en un mot, abusé de votre patience. J'ai peut-être offensé le Ciel par des récits impurs, j'ai renouvelé mes plaies, j'ai troublé votre repos⁶¹ [...].

⁵³ MV, p. 140.

⁵⁴ « Quelle autre ressource [...] que de me consoler par la droiture de mes sentiments ? » écrit ainsi le Doyen (Prévost, *Le Doyen de Killerine*, dans *Œuvres* de Prévost, *op. cit.*, t. III, p. 150). Mais on pourrait multiplier les exemples.

⁵⁵ Prévost a construit l'*incipit* de *l'Histoire d'une Grecque moderne* à partir d'une telle ambiguïté : le narrateur avoue être compromis par la passion amoureuse, mais rejette aussitôt ses fautes sur celle qui lui inspire cette passion (Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, dans *Œuvres* de Prévost, *op. cit.*, t. IV, p. 11).

⁵⁶ Michel Foucault voit dans la confession une activité destinée à porter et à réguler la connaissance du corps et le « souci de soi ». Voir Foucault, *Histoire de la sexualité*, III : *L'Usage des plaisirs*, Paris, Seuil, 1976, p. 60-61 : « Plus que les vieux interdits, cette forme de pouvoir demande pour s'exercer des présences constantes, attentives, curieuses aussi ; elle suppose des proximités ; elle procède par examens et observations insistantes ; elle requiert un échange de discours, à travers des questions qui extorquent des aveux, et des confidences qui débordent les interrogations. Elle implique une approche physique et un jeu de sensations intenses. [...] Le plaisir diffuse sur le pouvoir qui le tranque ; le pouvoir ancre le plaisir qu'il vient de débusquer. »

⁵⁷ IV, p. 57. Nous citons ici la version des *Infortunes*, plus explicite, mais on retrouve cette ambiguïté dans les versions précédentes.

⁵⁸ MV, p. 226.

⁵⁹ NJ, p. 594.

⁶⁰ Rousseau avait déjà largement creusé cet implicite, comme le montre l'importance de l'analyse du désir dans *Les Confessions* (scènes de la fessée ou du ruban volé, etc.).

⁶¹ MV, p. 385.

Justine n'est pas seulement une victime « souillée » par ses rencontres : en racontant ses aventures, elle « [souille] » aussi l'esprit de Madame de Lorsange en l'invitant à se représenter ses souffrances. L'activité narrative inverse ainsi la relation de pouvoir qui faisait de Justine la victime des autres.

En cela, Sade lève le voile sur la perversité – au sens propre – des formes narratives inspirées de la confession : elles dévient sous une forme esthétique des sentiments qui sont de nature à tout fait charnelle, pour les rendre acceptables. La parodie de divers romans-mémoires et des *Confessions* permet de révéler l'ambiguïté de ces genres, qui reposent largement sur le travestissement des pulsions. Ceci n'efface en rien leur fondement libidinal, comme en témoignent les ambiguïtés qui traversent les récits de des Grieux et de Marianne.

Le plaisir d'écouter l'infortuné(e) raconter ses malheurs

Si le narrateur aime raconter ses souffrances, le narrataire y trouve aussi son compte. Rappelons que la légitimité du roman attendrissant repose sur l'idée que la sensibilité serait l'expression d'un sentiment moral. Selon cette logique, la première réaction que les scènes pathétiques sont censées obtenir du narrataire est la pitié. Toujours bon lecteur de Rousseau, Sade sait que ce dernier a fait de la pitié un « sentiment naturel » qui nous porte à la préservation mutuelle des uns et des autres⁶². Or, les auditeurs de Justine n'offrent jamais à l'héroïne la pitié qu'elle attend : ils répondent à son récit, comme on l'a vu, par de l'excitation physique. Ceci questionne la véritable nature de la pitié, qui apparaît bien vite comme un plaisir qui s'ignore.

Dans *Les Malheurs de la vertu*, les termes utilisés pour décrire l'attitude de Madame de Lorsange vis-à-vis du récit de Justine sont équivoques :

Madame de Lorsange qui s'était approchée, qui entendait ce récit, témoigna bas à M. de Corville l'envie qu'elle aurait d'apprendre la bouche de cette fille même, l'histoire de ses malheurs, et M. de Corville qui formait aussi le même désir, en fit part aux deux gardes en se nommant à eux⁶³.

« Envie » et « désir » remplacent totalement l'idée de pitié. De la même façon, Madame de Lorsange déclare à Justine, après l'avoir écoutée, qu'« il est difficile de [l']entendre sans prendre à [elle] le plus vif intérêt⁶⁴ » : le terme « intérêt », à l'époque où écrit Sade, peut désigner aussi bien une marque d'attention – versant moral – que l'intérêt économique – versant cynique. Là aussi, cette ambiguïté est reprise au roman-mémoires. Dans la préface du *Philosophe anglais*, l'homme de qualité – dont nous connaissons la propension, qu'il manifeste lors de sa rencontre avec des Grieux, à l'attendrissement – lit le manuscrit des Mémoires de Cleveland « avec avidité⁶⁵ ». La réaction de ces narrataires fait évidemment signe vers celle du lecteur, qu'elle interroge en miroir. Tout se passe alors comme si Sade révélait, en insistant dessus, le paradoxe qui consiste, pour le lecteur, à éprouver du plaisir quand un personnage raconte ses malheurs, et donc à rechercher activement ce type de récits. Dans ce cas, il n'y aurait plus d'attendrissement qui tienne⁶⁶.

Cette idée suggérée par le cadre narratif des *Infortunes* et des *Malheurs* apparaît, grossie, à l'intérieur du récit de Justine : tous ceux auxquels Justine confie ses malheurs finissent, d'une façon ou d'une autre, par mourir. La critique a insisté sur la parenté de la souffrance et du plaisir chez Sade : la contemplation de la souffrance y est souvent présentée comme un vecteur du plaisir. On sait que Rodin aime à faire pleurer ses victimes, telle Julie : « Quel monstre peut chercher le plaisir au sein des larmes et de la douleur⁶⁷ ? » demande Justine en racontant la scène. Avant Rodin, Dubourg – autre tortionnaire qui s'amuse à faire pleurer les enfants – avait déjà appris à Justine l'inquiétante similitude entre les marques du plaisir et celles de la souffrance. Alors que Justine essaye sur lui la rhétorique pathétique dont elle est coutumière, elle remarque que celle-ci enflamme le libertin : « les infamies où se

⁶² « Il est donc certain que la pitié est un sentiment naturel, qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. » Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. Jacques Roger, Paris, Flammarion, 1992, p. 214.

⁶³ MV, p. 141.

⁶⁴ MV, p. 385.

⁶⁵ La préface du *Cleveland* peut être trouvée dans un collectif dirigé par Jean-Paul Sermain, *Cleveland de Prévost : l'épopée du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 258.

⁶⁶ Comme le montre Anne Coudreuse, ce rapport lie celui qui raconte et celui qui écoute : « Le discours de la curiosité est immédiatement aussi un discours de la *libido* et du désir. La curiosité des personnages, qui figurent ici celle du lecteur pourrait être définie comme "l'envie du récit" ou "le désir de l'histoire". » (Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 20).

⁶⁷ MV, p. 204.

livrait Dubourg m'empêchèrent de poursuivre ; aurais-je pu me croire capable d'attendrir un homme, qui trouvait déjà dans ma propre douleur un véhicule de plus à ses horribles passions⁶⁸ ! » conclut l'héroïne.

La nouvelle Justine approfondit encore ce parallèle. Dubourg y est cette fois décrit en train de se branler en écoutant Justine. Surtout, le narrateur met en évidence la proportionnalité entre l'intensité de son plaisir et le degré de *pathos* que Justine met dans son récit :

Dubourg était à peindre pendant ce récit : commençant à s'échauffer pour cette jeune personne, il se branlotait d'une main sous sa robe de chambre [...] : en l'observant avec attention, on distinguait les gradations de la lubricité contourner graduellement les muscles de sa vieille figure, en raison du plus ou du moins de pathétique que mettait Justine à se plaindre⁶⁹.

Le mot « pathétique », terme littéraire, montre bien qu'il s'agit là d'un effet du récit. Dubourg ne trouve pas seulement du plaisir à voir souffrir Justine : ce plaisir est en lien étroit avec l'activité narrative. Et il y a fort à parier que si Justine s'était tue, elle n'aurait pas inspiré de tels sentiments, qui la rendent nécessaire à ses bourreaux : en ce sens, l'incontinent Justine est bien une nouvelle Shéhérazade qui a compris comment rallonger la durée de sa vie en racontant ses malheurs.

La dialectique de l'infortuné narrateur et du narrataire échauffé est posée : les souffrances de l'un suscitent et nourrissent les « passions » de l'autre. Ce duo sadien fait évidemment écho au duo composé de l'infortuné narrateur et du narrataire attendri, repris au roman-mémoires, qui apparaît dans le récit-cadre des *Malheurs*. Ainsi la mise en abyme invite-t-elle à rapprocher ces deux couples, l'un n'étant peut-être que la version désambiguïsée du l'autre.

Les pièges de la lacrymophagie

Un effet de miroir se met donc en place entre le libertin et le lecteur. Cet effet de miroir ne revient pas à confondre le lecteur avec les libertins, mais le lecteur est invité, comme dans *Manon Lescaut*, à se situer par rapport à ces narrataires représentés dans le récit.

Le lecteur des *Infortunes*, des *Malheurs* et de *La nouvelle Justine* présente certes un certain nombre de points communs avec les libertins. Rappelons d'abord que, en accord avec les conceptions vitalistes,⁷⁰ le libertin est celui qui recherche la plus forte sensation possible, ainsi que l'a montré Michel Delon⁷¹. Or c'est la douleur qui fournit les sensations les plus fortes : ne voulant souffrir lui-même, le libertin dérive cette souffrance sur autrui. Comme le libertin, le lecteur de romans sensibles est à la recherche de sensations fortes, dans une « quête d'intensité⁷² » : à cet égard, les plaintes d'un des Grioux ou d'un Cleveland constituent pour lui une promesse fort alléchante. Il s'intéresse à un personnage qui souffre – support qui lui permet d'éprouver des sensations fortes, sans avoir à souffrir lui-même. D'une certaine façon, le lecteur de *l'Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut* se comporte à l'égard de Manon comme les libertins : Manon étant fictive, il peut prendre plaisir à la voir souffrir, ce qui lui procure une intense émotion.

Sade montre par ce parallèle qu'il y a de la mauvaise foi à présenter comme une qualité morale – la sensibilité – ce qui consiste dériver sur le plan de la fiction la quête tout à fait amoral de la sensation forte. Comme le dit Saint-Florent, un des bourreaux de Justine :

« C'est mon histoire, Thérèse, chaque jour deux jeunes enfants sont nécessaires à mes sacrifices ; ai-je joui, non seulement je n'en revois plus les objets, mais il devient même essentiel à l'entière satisfaction de mes fantaisies, que ces objets sortent aussitôt de la ville⁷³ [...] »

⁶⁸ PV, p. 146.

⁶⁹ NJ, p. 402.

⁷⁰ Voir Jean Deprun, « Sade et la philosophie biologique de son temps », dans *Le Marquis de Sade*, actes du colloque d'Aix-en-Provence, Paris, Armand Colin, 1968, p. 189-207.

⁷¹ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, PUF, 1988, p. 307 : « Le crime provient de la sensibilité portée à son "dernier degré" ; la jouissance maximale est provoquée par "le plus grand ébranlement possible", "le choc le plus violent possible". Le libertin se tourne donc vers la douleur qui "affecte bien plus vivement que le plaisir" , mais il dérive vers autrui cette douleur, de façon à bénéficier de son intensité sans avoir à en supporter les désagréments. La frontière est souvent difficile à tracer chez Sade entre la douleur imposée à la victime et la douleur subie par le scélérat, mais transmuée en plaisir ; le déplacement de la violence sur le corps de l'autre permet au libertin de survivre. » Sur ce paradoxe, voir aussi Philippe Roger, « Sensibles libertins : réflexions sur un oxymoron », *Continuum. Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, 4, 1992, p. 93-100.

⁷² *Ibid.*, p. 518.

⁷³ MV, p. 313.

Le lecteur, comme le libertin, consomme des objets qui souffrent. Et il consomme beaucoup, si l'on considère le succès des œuvres dont l'intrigue est fondée sur les souffrances d'une héroïne. Parmi les plaisirs que recherchent les libertins, il en est un en effet qui semble surpasser tous les autres : il s'agit de la souffrance féminine. Sévérino en fait l'expérience, alors qu'il assiste à une grande démonstration pathétique de Justine :

[...] mes larmes coulent en abondance, mes cris font retentir la voûte ; je me roule à terre, je meurtris mon sein, je m'arrache les cheveux, j'invoque mes bourreaux, et les supplie de me donner la mort... Le croirez-vous, madame, ce spectacle affreux les irrite encore plus. « Ah ! dit Sévérino, je ne jouis jamais d'une plus belle scène : il est inouï ce qu'obtiennent de moi les douleurs féminines⁷⁴. »

Or que sont les « douleurs féminines », sinon le sujet privilégié la littérature pathétique, tous genres confondus (tragédie, opéra, roman, etc.) ? De combien de femmes torturées un lecteur du XVIII^e siècle jouit-il tout au long de sa vie ? Des dizaines et des dizaines, si l'on considère l'ensemble des productions où elles sont surreprésentées. Manon apparaît bien comme le parangon de ces « douleurs féminines », ainsi que le montre la transposition rapide du roman à l'opéra, avec l'accent mis sur la mort sur scène de Manon et la relégation de des Grieux au second plan. Comme beaucoup de libertins sadiens, tels que le moine Clément qui goûte les larmes de Justine⁷⁵ ou Bressac, qui dans *La nouvelle Justine* « [dévore] avec volupté celle de sa mère⁷⁶ », le lecteur de romans attendrissants serait-il lacrymophage ?

La principale différence, et non des moindres, est que le libertin consomme des personnes tandis que le lecteur consomme des objets artificiels, les personnages. En d'autres termes, le libertin fait directement ce que le lecteur fait de façon médiatisée par la représentation artistique, ce qui relègue le lecteur au rang de pervers. Le libertin est une figure monstrueuse à la fois fantasmagorique et théorique, qui permet de placer le lecteur sensible face à ses contradictions⁷⁷. Parce qu'il possède la sensibilité sans le sentiment, le libertin tient en échec l'idée de morale sensible.

L'histoire de Justine reprend l'argument de *Manon Lescaut* – voir une femme souffrir –, tout en empêchant le lecteur de trouver le plaisir qu'il en tirait habituellement en se livrant au *pathos* et de croire à sa propre moralité⁷⁸. L'échec entre les œuvres invite à comprendre que la réaction des libertins aux plaintes de Justine est peut-être la version sans mauvaise foi de celle du lecteur face au récit de des Grieux. Sade développe ainsi à propos du roman sensible une réflexion qui rappelle par bien des points la critique par Rousseau de la *catharsis*, mais il n'en tire évidemment pas les mêmes implications : si, dans les deux cas, le but est bien la lucidité du lecteur-spectateur, il ne s'agit pas pour Sade de condamner le roman sensible, mais de le désambigüiser⁷⁹.

Il y a en effet deux façons de considérer l'ambigüité de *Manon Lescaut*, soit le paradoxe entre sa noirceur et la dimension morale affichée dans « l'avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* ». Soit l'on considère que Prévost a composé cet avis pour protéger et défendre son œuvre à une époque où l'on condamne le roman pour son immoralité, tout en manifestant très bien, par le fait que l'auteur de l'avis soit déjà un personnage attendri et plus largement par l'usage de l'ironie, qu'on ne peut être la dupe d'une telle lecture. Une telle interprétation a le mérite de s'inscrire dans le contexte de l'époque, mais elle suppose un certain cynisme qui nous paraît plus le fait de notre époque que des lecteurs du XVIII^e siècle. Comment, dès lors, prendre au sérieux l'avertissement moral sans manquer cette dimension ironique ? La comparaison entre *Manon Lescaut* et *Les Malheurs de la vertu* fournit peut-être une piste : si Sade a exposé avec autant de vigueur les paradoxes de *Manon Lescaut*, c'est sans doute parce que ces paradoxes reflétaient déjà, chez Prévost, les contradictions du lecteur, qui intéressent Sade en premier lieu.

⁷⁴ MV, p. 327.

⁷⁵ MV, p. 234.

⁷⁶ NJ, p. 496.

⁷⁷ La principale de ces contradictions est que le *pathos* clive éthique et esthétique : « Or quand le libertin se montre sensible au pathétique qui émane de sa victime, son émotion est de nature esthétique, voire érotique, mais ne constitue en aucun cas une adhésion aux valeurs morales qui les sous-tendent. Le libertin sait distinguer le spectacle esthétique de son intention moralisatrice, alors que la victime cherche à la confondre dans l'effusion lacrymale. » (Anne Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 108).

⁷⁸ Alexandre Wenger, « Entrouvrir avec frémissement le sein de la nature... », dans Adrien Paschoud et Alexandre Wenger (dir.), *Sade : sciences, savoirs et invention romanesque*, op. cit., p. 43 : « Sade exploite la pulsion scopique et libidinale du lecteur, mais il déjoue également ses attentes, car l'éveil aux sens débouche sur la violence et la cruauté. »

⁷⁹ Christophe Martin parle à cet égard de la « logique obscène et démythificatrice de [l']écriture [de Sade] » (Christophe Martin, *Éducatons négatives : fictions d'expérimentation pédagogiques au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012 [rééd.], p. 269.

Les effets surprenants de l'absence de sympathie : saper l'idée de morale sensible

Ainsi Sade remet-il en question la croyance que le lecteur de romans attendrissants entretient – en étant attendri, je fais preuve de ma grande qualité morale –, pour le forcer à contempler la nature trouble, sinon perverse, de son attendrissement. En ce sens, la parodie des modèles romanesques sert bien ici à faire ressortir les ambiguïtés du modèle pour empêcher le lecteur d'adhérer à l'idée de morale sensible. En parodiant *Manon Lescaut* et autres romans sensibles, Sade corrompt donc l'un des lieux-clés où s'élabore cette idée et surtout d'où elle tire son succès.

L'attendrissement comme quichottisme

Première charge portée contre l'idée de morale sensible : celle-ci n'apparaît pas, dans l'histoire de Justine, comme une thèse philosophique, mais comme une croyance. L'idée que l'attendrissement serait capable de réguler les rapports entre les individus apparaît dans la bouche de Justine, ce qui n'est déjà pas de très bon augure si l'on considère la pertinence de ses systèmes. Justine reste persuadée, jusqu'au bout, qu'elle peut émouvoir ses interlocuteurs, et ce alors même qu'elle a déjà échoué avec tel ou tel personnage par le passé.

Arrêtons-nous sur un exemple des *Malheurs de la vertu* qui, par son traitement narratif, nous a paru particulièrement révélateur des croyances de Justine. Après que le comte de Bressac a châtié atrocement Justine, pour la punir d'avoir refusé de servir à ses projets criminels, il la chasse de chez lui. Justine s'exclame :

Adieu, Monsieur, puissent vos crimes vous rendre aussi heureux que vos cruautés me causent de tourments ; et quel que soit le sort où le Ciel me place, tant qu'il conservera mes déplorables jours, je ne les remploierai qu'à le prier pour vous. Le comte leva la tête ; il ne put s'empêcher de me considérer à ce mots, et comme il me vit chancelante et couverte de larmes, dans la crainte de s'émouvoir sans doute, le cruel s'éloigna, et je ne le vis plus⁸⁰.

La narration à la première personne met en évidence la mauvaise interprétation de Justine : elle croit réellement avoir attendri Bressac, alors que celui-ci ne semble à aucun moment faire preuve de tels sentiments. Le modalisateur « sans doute » qu'elle glisse dans sa phrase a de fait une portée ironique, puisque Justine mémorialiste ne peut douter un seul instant de son échec. Mais ce modalisateur nous signale, avant tout, que Justine adhère à la croyance selon laquelle il est possible d'attendrir les autres – croyance à l'aune de laquelle elle envisage tout ce qui lui arrive.

En cela, Justine rappelle Don Quichotte, autre hypotexte des *Malheurs de la vertu*⁸¹. Lorsque Justine essaie d'apitoyer ses bourreaux, elle imite des Grioux, Marianne ou la Clarisse de Richardson, en recyclant leur rhétorique pathétique. Nourrie de ces romans sensibles comme Don Quichotte l'était des romans de chevalerie, Justine croit que la sensibilité est l'antichambre de la morale. On peut alors dire que Justine est victime d'un quichottisme moral, au sens où l'idée de morale sensible est présentée par Sade comme éminemment romanesque. Mais ce quichottisme moral affecte en réalité la plupart des lecteurs de romans sensibles. La parodie de ces romans permet à Sade de pointer du doigt, à travers le décalage entre la sensibilité de Justine et la cruauté presque généralisée des autres personnages, le paradoxe qu'il y a, pour ses contemporains, à verser des larmes pour un personnage de roman tout en étant, dans les faits, peu portés à s'apitoyer sur leur prochain – pour dire le moins.

Le roman sensible comme genre pornographique

Pour saper l'idée de morale sensible, Sade n'a donc pas besoin de la contrer par un discours théorique. Il lui suffit de montrer, pour reprendre une formule de Jean-Christophe Abramovici, que « le ver n'ait été dans le fruit⁸² », en exposant l'ensemble des paradoxes déjà présents dans les romans-mémoires « sensibles »⁸³. Sade œuvre ainsi à

⁸⁰ MV, p. 198.

⁸¹ Comme le remarque Lucienne Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie : pouvoir et parodie dans l'Histoire de Juliette*, op. cit., « Introduction ».

⁸² « La narration des *Infortunes* est pensée au départ comme une dramaturgie dont toutes les pièces sont liées et servent un sens global. Jusqu'au moment où, sous le poids des additions, l'équilibre d'ensemble se fissure, où la dynamique romanesque prend le pas sur la visée démonstrative du conte moraliste. / À moins que le ver n'ait été dans le fruit dès le plan primitif, à propos duquel on peut se demander si le roman long ne couve pas déjà sous l'esquisse. » Jean Christophe Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, op. cit., p. 51.

⁸³ On sait que le roman-mémoires interroge de façon critique l'ensemble des procédés et des notions qu'il convoque. Voir par exemple, sur l'imagination, la thèse de Coralie Bournonville, *Mémoires et aventures de l'imagination, Les représentations de l'imagination dans le roman-mémoires des années 1730 et 1740 (Crébillon, Marivaux, Mouhy, Prévost, Tencin)*, soutenue à l'Université de Picardie – Jules Verne le 26 novembre 2016.

partir d'une dissonance bien connue des romans-mémoires : le décalage entre le discours du mémorialiste, qui présentent ses sentiments comme incontrôlables et prompts à attendre tous ceux qui voudront bien l'écouter, et l'arsenal rhétorique qu'on le voit déployer pour obtenir cet effet.

Ce décalage apparaît dans tous les scènes de mises en abyme où l'on voit le mémorialiste raconter ses malheurs à un personnage secondaire, dans un but très pragmatique qui peut être de le gagner à sa cause, d'obtenir sa protection, de lui soutirer de l'argent, etc. Ainsi des Grioux, après s'être enfui une seconde fois avec Manon, se retrouve sans argent, va-t-il voir Tiberge pour lui demander son aide :

Il me demanda, comme une marque d'amitié, de lui raconter sans déguisement ce qui m'était arrivé depuis mon départ de Saint-Sulpice. Je le satisfis [...]. Je lui fis une vive peinture de mes agitations, de mes craintes, du désespoir où j'étais deux heures avant que de le voir, et de celui dans lequel j'allais retomber, si j'étais abandonné par mes amis aussi impitoyablement que par la fortune ; enfin, j'attendris tellement le bon Tiberge, que je le vis aussi affligé par la compassion que je l'étais par le sentiment de mes peines⁸⁴.

On voit dans cette scène des Grioux s'essayer à la tâche de proto-mémorialiste. Or les indications quant à sa maîtrise rhétorique – la « vive peinture » de ses « agitations » – le font apparaître comme un mémorialiste bien manipulateur. La dernière partie de la phrase montre clairement que « [l'attendrissement] » de Tiberge était l'objectif visé et que des Grioux a tout mis en œuvre pour arriver à ses fins. L'enchâssement de ses scènes dans le roman contribue bien sûr à jeter le doute sur l'ensemble de ses Mémoires.

Cette idée n'est pas nouvelle, mais il s'agit ici d'observer ce qu'en fait Sade. Dans *Les Infortunes* et *Les Malheurs de la vertu*, qui partagent la même organisation narrative, Sade reprend cette ambiguïté : Justine doit émouvoir Madame de Lorsange parce qu'elle s'apprête à être exécutée et que seule celle-ci peut la sauver. Justine le reconnaît elle-même, ainsi qu'elle le dit en interrompant son récit avant de faire le portrait haut en couleurs de M. Du Harpin :

Si la cruelle position dans laquelle je me trouve, madame, me permettait de songer à vous amuser un instant quand je ne dois penser qu'à vous attendrir en ma faveur, j'ose croire que je vous égaierais en vous racontant tous les traits d'avarice dont je fus témoin dans cette maison⁸⁵.

Ce commentaire met en évidence l'objectif du discours de Justine, pour laquelle le *pathos* est bien un moyen et non une fin. Fait remarquable : des *Infortunes* aux *Malheurs*, Sade n'a changé qu'un terme. Il avait d'abord écrit « quand je ne dois penser qu'à émouvoir votre âme⁸⁶ », et non « quand je ne dois penser qu'à vous attendrir ». Le remplacement d'« émouvoir » par « attendrir », terme beaucoup plus fort qui renvoie notamment à la théorie esthétique, achève bien de questionner la réaction de Madame de Lorsange – et derrière elle, la réaction habituelle du lecteur à ce type de discours. *La nouvelle Justine*, en basculant la narration à la troisième personne, achève de démystifier les raisons de Justine : le narrateur nous avertit sans ambages que Justine, qui a réussi à fuir la prison, part à Paris « dans l'espoir d'y rejoindre sa sœur, de l'attendrir sur ses infortunes, et de trouver au moins près d'elle quelques ressources à son affreuse misère⁸⁷ ».

Il y a là une attaque contre l'idée de morale sensible : en effet, pour légitimer l'attendrissement du lecteur, il faut que ce dernier apparaisse comme la manifestation spontanée d'une conscience morale. Si l'attendrissement peut s'obtenir par la manipulation dans un but très pragmatique, peut-il encore être l'expression de la morale ? Cette critique, qui affleure dans le roman-mémoires, est systématisée dans les trois versions de l'histoire de Justine, en particulier *La nouvelle Justine*.

Cette question est abordée dans un épisode de *La nouvelle Justine*, qui n'apparaissait pas dans les versions précédentes : il s'agit du moment où Justine, vers la dernière partie du roman, échoue dans une troupe de mendiants. Après avoir accordé l'aumône à une vieille femme qui l'a « attendrie⁸⁸ », Justine lui accorde l'aumône. Elle se fait alors voler son argent et entraîner dans le repaire des mendiants. Elle se retrouve alors face à ses doubles cyniques : les mendiants, comme elle, survivent en émouvant le chaland. Mais, contrairement à Justine, ils sont parfaitement lucides quant aux techniques qu'ils mettent en œuvre dans ce but. Ainsi que le lui explique Raimond, leur « instituteur⁸⁹ » :

Ayez les larmes à commandement ; les histoires, les romans, les mensonges, que rien de tout cela ne vous coûte : il n'est point de métier dans le monde où il faille savoir en imposer avec plus d'impudence, feindre avec plus de

⁸⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 383.

⁸⁵ MV, p. 148.

⁸⁶ IV, p. 17.

⁸⁷ NJ, p. 1109.

⁸⁸ NJ, p. 970.

⁸⁹ NJ, p. 980.

hardiesse les maux et les revers le plus éloignés de nous. / « Démêlez surtout le caractère de ceux auxquels vous vous adressez ; que vos moyens s'emploient en raison de leur sensibilité⁹⁰.

« Histoires » et « romans » sont juxtaposés au terme « mensonges » : le mendiant incite Justine à s'inventer des malheurs pour mieux émouvoir ses cibles. Or, mis à part la dimension fictive, c'est bien à cette activité que Justine se livre depuis le début du roman, d'une part avec les libertins, d'autre part avec Madame de Lorsange.

L'épisode des mendiants ne peut que faire écho au cadre romanesque du récit qui, comme on l'a dit, désamorce la pitié que le lecteur s'apprêtait à ressentir pour l'héroïne. Il y a là l'idée que le lecteur sensible serait la dupe d'un narrateur-mendiant qui n'hésite à recourir à une forme de *pathos* prostitutionnel, et donc, derrière lui, d'un romancier-proxénète en quête de clients.

La formation de Justine chez les mendiants vise à la rendre maîtresse de ces procédés dont par ailleurs elle n'hésitait à user⁹¹. Face à tous ses tortionnaires, Justine faisait preuve d'une indéniable aisance rhétorique. Avec Dubourg par exemple : « je lui détaillai tous mes maux », dit-elle, « la difficulté de rencontrer une place [...] ; tout ce que dicte enfin l'éloquence du malheur, toujours rapide dans une âme sensible, toujours à charge à l'opulence⁹². » Avec les moines : « tout ce que mon âme peut me dicter de plus pathétique, j'ose l'essayer en pleurant⁹³ [...] ». La mise en évidence des procédés rhétoriques de l'attendrissement, visibles ici à travers le verbe « dicter », est reprise aux romans-mémoires que Sade parodie. Prévost et Marivaux se servaient de ces mises en abyme comme de balises destinées à maintenir l'esprit critique du lecteur au cœur même de l'attendrissement. Sade prolonge et radicalise cette ambigüité : il s'agit d'empêcher le lecteur se livrer au plaisir de l'attendrissement, qui l'aliène en l'assujettissant à une relation commerciale tout en le persuadant, pour endormir son jugement, qu'elle est morale.

En ce sens, le roman attendrissant est un genre pornographique : il développe un discours qui a pour finalité une transaction (*pornê*). En réécrivant *Manon Lescaut* et *La Vie de Marianne* sous forme de roman pornographique, Sade ne détourne pas les œuvres de Prévost ou de Marivaux : il révèle, par le choix du genre cible, le véritable fonctionnement du genre source.

Pavlov romancier

Sade met ainsi en évidence plusieurs écueils de la rhétorique pathétique. Alors qu'il croit se livrer à un « mouvement de la nature », le lecteur de romans sensibles se fait au contraire manipuler par un romancier qui sait comment l'attendrir. On comprend dès lors l'ambition philosophique de la parodie dans *Les Malheurs de la vertu* : pour promouvoir un lecteur averti, capable d'être son propre maître, il faut l'empêcher de se livrer à l'attendrissement.

Or, comment empêcher le lecteur de céder à ce qui s'apparente pour lui à de très anciennes habitudes ? Le lecteur de *l'Histoire du Chevalier des Grieux* ou de *La Vie de Marianne* a été conditionné par ses lectures : lorsqu'il reconnaît certaines scènes canoniques, il s'attend à éprouver la jouissance que lui promettent ces *topoi*. Mais Sade fait systématiquement suivre ces amorces pathétiques de scènes d'une grande cruauté qui en inhibent totalement les effets potentiels. Ce principe romanesque est amplifié dans *La nouvelle Justine*, où le développement des scènes d'orgie et des dissertations semble aller de pair avec celui des plaintes de Justine⁹⁴. Ce principe est aussi repris à l'intérieur du roman : chaque fois de Justine fait preuve de sensibilité, ses espoirs sont déçus. Lorsque, dans *La nouvelle Justine*, Justine, qui assiste au supplice de Rosalie par Rodin et Rombeau, « ose donner des secours et des larmes à sa trop malheureuse amie », la réaction des libertins est sans appel : « on lui reproche cette commisération, on s'y oppose, on maltraite celle qui s'y livre⁹⁵. » D'une façon similaire, dès que le lecteur pourrait se livrer à l'attendrissement comme il l'a sans doute fait en lisant *Manon Lescaut*, Sade le heurte en désacralisant les *topoi* qu'il chérissait, ce qui l'oblige à adopter un autre posture de lecture que celle de l'attendrissement.

En écrivant l'histoire de Justine, Sade se livre donc à un véritable travail de désaccoutumance. La parodie, puisqu'elle fait transparaître le texte source, met le lecteur en mesure de reconnaître la petite musique

⁹⁰ NJ, p. 981-992.

⁹¹ On reconnaît dans ces recommandations un discours qui pourrait être tiré du *Paradoxe du comédien* de Diderot, si ce n'est que, selon l'habitude de Sade, il est détourné vers un tout autre objectif.

⁹² MV, p. 142.

⁹³ IV, p. 60.

⁹⁴ Voir par exemple NJ, p. 406 : Sade développe les plaintes de Justine face à la cruauté de Dubourg et Madame Desroches, dans un long monologue pathétique.

⁹⁵ NJ, p. 566.

romanesque⁹⁶ qui lui procure habituellement du plaisir. Puis, une fois que le lecteur s'est mis en condition d'éprouver ce plaisir, Sade lui enlève cette satisfaction en dérégulant l'épisode romanesque. Tel Pavlov romancier, Sade répète ce fonctionnement *ad nauseum* jusqu'à déconditionner définitivement le lecteur de romans sensibles.

En quoi ce fonctionnement romanesque porte-t-il une ambition philosophique ? Pour le comprendre, il faut revenir aux fondements de l'idée de morale sensible : l'attendrissement serait l'expression de la morale parce qu'il participerait d'un « mouvement naturel ». Justice place cette croyance dans la bouche de Justine, lorsque celle-ci essaie de remettre Bressac dans le droit chemin :

Daignez écouter plutôt votre cœur, et vous entendrez comme il condamnera tous ces faux raisonnements du libertinage ; ce cœur, au tribunal duquel je vous renvoie, n'est-il donc pas le sanctuaire où cette nature que vous outragez veut qu'on écoute et qu'on la respecte⁹⁷ ?

Dans cette logique, le roman sensible, en attendrissant le lecteur, porterait de façon privilégiée la « voix de la nature ».

La parodie de *Manon Lescaut* permet à Sade de montrer que l'attendrissement est tout sauf un mouvement naturel. Comme l'enseignent les mendiants à Justine, comme le met en œuvre Justine elle-même sans le reconnaître, c'est un art – au sens de technique – et, par conséquent, un pur produit de la civilisation. La dimension culturelle de l'attendrissement est mise en évidence par l'aspect mécanique, la codification extrême et la dimension rhétorique que Sade donne aux discours pathétiques de Justine, comme nous l'avons montré précédemment. Le lecteur de romans sensibles croit éprouver des « sentiments naturels » alors qu'il réagit à un ensemble de codes auxquels il a été habitué. En lui montrant la mécanicité de ces réflexes sentimentaux, Sade invite à questionner l'idée qu'ils puissent être naturels.

En réalité, si, fort de cette prise de conscience, on jette un nouveau regard sur le cadre narratif des *Malheurs de la vertu*, on s'aperçoit que le seul véritable sentiment naturel auquel se livre Justine est son instinct de survie. Ainsi que le dit Justine elle-même, au moment où elle va solliciter depuis sa prison le père Antonin :

Accoutumée depuis si longtemps à la calomnie, à l'injustice et au malheur ; faite depuis mon enfance à ne me livrer à un sentiment de vertu, qu'assurée d'y trouver des épines, ma douleur fut plus stupide que déchirante, et je pleurai moins que je ne l'aurais cru : cependant comme il est naturel à la créature souffrante de chercher tous les moyens possibles de se tirer de l'abîme où son infortune l'a plongée, le père Antonin me vint à l'esprit⁹⁸ [...].

Afin de survivre – instinct « naturel » –, Justine recourt à tous les procédés du *pathos*, qui devraient être à même de la sauver en intéressant quelqu'un à son sort.

Dans cette perspective, l'attendrissement n'est pas un sentiment naturel. Preuve en est que les plaintes de Justine n'ont aussi effet sur les éléments naturels. On trouve, dans l'histoire de Justine, de nombreuses scènes au cours desquelles l'héroïne expose la nature à ses larmes. Ainsi, dans *La nouvelle Justine*, après avoir été chassée par Rodin :

Entièrement livrée à sa douleur, Justine se jette aux pieds d'un arbre, et là, lui donnant le plus libre cours, elle fait retentir le bois de ses gémissements ; elle presse la terre de son malheureux corps... elle arrose l'herbe de ses larmes⁹⁹.

Ou dans la prison, en apprenant la trahison de Saint-Florent :

Justine au désespoir se précipite à terre elle fait retentir la voûte de ses cris ; elle frappe sa tête contre les carreaux, à dessein d'y trouver une mort plus prompte ; et, ne rencontrant point d'expression à son affreuse douleur¹⁰⁰ [...].

Justine n'obtient aucune manifestation à ses souffrances, parce que la nature est insensible aux tentatives d'attendrissements qui, elles, relèvent de l'art et de la civilisation¹⁰¹. L'erreur du lecteur de romans sensibles est donc de prendre pour un mouvement naturel ce qui est en réalité un phénomène tout à fait culturel. Le lecteur

⁹⁶ Cette musique romanesque se fait entendre dès le titre, qui joue comme un marqueur générique fort : le double titre « Justine ou les malheurs de la vertu » a des accents romanesques, comme le remarque Michel Delon (« Introduction », *op. cit.*, p. XIII).

⁹⁷ MV, p. 190.

⁹⁸ MV, p. 368.

⁹⁹ NJ, p. 517.

¹⁰⁰ NJ, p. 1105.

¹⁰¹ Les libertins sadiens cherchent d'ailleurs à se débarrasser de cette habitude, au prix d'un long apprentissage, pour retrouver les principes naturels. Voir Phillippe Roger, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, *op. cit.*, chapitre III : « L'apathie passionnée », p. 49-66. Anne Coudreuse parle à cet égard d'une « *pathos* dé-moralisé » : « L'apathie nécessite un apprentissage qui permet au libertin de se déprendre d'un conditionnement philosophique qui associe la sensibilité physique et la sensibilité morale. » (Anne Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, respectivement p. 236 et 233).

attendri par les procédés pathétiques cède moins à un sentiment qu'à une habitude sociale : d'où le fait qu'il faut, pour Sade, le désaccoutumer aux *topoi* sensibles.

Nécrophilie du roman sensible

Sade fonctionne donc en deux temps : il passe d'abord par un travail de corruption des objets littéraires, ce qui conduit, dans un second temps, à en saper les fondements idéologiques. Puisqu'il est des piliers de l'idée de morale sensible, le roman attendrissant doit être mis à bas. Corrompre le roman sensible – le « flétrir » ou le déflorer, pour reprendre un motif obsédant de l'histoire de Justine¹⁰² –, c'est faire s'effondrer les illusions qu'il soutient : c'est pourquoi il faut réécrire *Manon Lescaut* et *La Vie de Marianne* en mode sadien.

Le changement de narration entre *Les Malheurs de la vertu* et *La nouvelle Justine*, de la première à la troisième personne, pourrait s'inscrire dans cette logique. Une fois qu'il a été perverti au point de devenir intenable, le cadre discursif repris à *Manon Lescaut* n'a plus lieu d'être. L'histoire de Justine aurait difficilement pu demeurer sous forme mémorielle, car l'écart entre le cadre narratif, qui doit susciter l'attendrissement, et les récits secondaires, qui inversent le processus, devient peu à peu intenable¹⁰³ : difficile, à cet égard, d'imaginer une version intitulée *Mémoires et aventures de Justine*. Tout se passe comme si, avec l'histoire de Justine, Sade avait fait ressortir l'implicite inquiétant du modèle romanesque qu'il parodie entre la première et la seconde version, au point de pouvoir l'abandonner dans *La nouvelle Justine*, puisqu'il a fini de le corrompre.

Dans l'ultime version du roman, les libertins qui écoutent Justine ne sont pas émus par ses malheurs, mais ils l'écoutent avec un « plaisir » manifeste qui achève de disqualifier l'attendrissement :

Justine, rafraîchie, reposée, raconta le lendemain à toute la société les aventures que l'on vient de lire. Quelque abattue que fût cette belle fille, elle plut à tout le monde ; et nos libertins, en l'examinant, ne peuvent s'empêcher de la louer. « Oui », dit l'un d'eux [...], « oui, voilà bien ici les *Malheurs de la Vertu* [...]. »

Justine possède ici les marques physiques de l'infortune – elle est « abattue – et cependant elle n'émeut pas les libertins, qui l'écoutent pourtant avec intérêt : il serait donc possible d'avoir une lecture attentive et impliquée sans pour autant s'attendrir. La mise en abyme du titre du roman, ici trouvé par un personnage, suggère l'issue sadienne trouvée au conflit entre la sensibilité et l'insensibilité : considérer les œuvres comme des objets littéraires et donc comme des outils d'expérience. Si Pavlov romancier achève son entreprise, tel est le lecteur qu'il pourrait bien mettre au jour dans les épreintes de la parodie. On pourrait même dire – en renvoyant à la scène finale de *l'Histoire de Juliette*, qui transpose la conversion de Madame de Lorsange en une scène de nécrophilie collective du cadavre de Justine – que Sade nécrophilise avec sa *Justine* le roman sensible : il achève ses lieux communs, tout en profitant une dernière fois du plaisir qu'ils ont à offrir.

Il faudrait ici prendre en compte un autre aspect de l'histoire de Justine : la dimension carcérale qui préside à la composition de son noyau initial, *Les Infortunes de la vertu*. Ce lecteur qu'il faut déshabituer malgré lui au réflexe de l'attendrissement, c'est avant tout Sade lui-même, grand lecteur des romans sensibles qui pullulaient à son époque. L'activité parodique débridée est aussi une manifestation du romancier, qui se livre à une forme d'introspection de son fonds romanesque en passant au crible ses propres habitudes littéraires. Dans cette façon de se livrer au *topos* sensible puis de le détruire, il y a quelque chose du travail sur soi et de la nécessaire désillusion¹⁰⁴, à une époque où l'expérience de la prison expose à Sade la dissonance cognitive qu'il y a, pour ses contemporains, à s'attendrir pour Manon enfermée à l'hôpital tout en restant insensibles aux souffrances provoquées par le système carcéral.

¹⁰² L'image de la fleur flétrie est récurrente dans le roman. On sait que l'obsession des libertins est de « souiller » Justine. Dans la version de *La nouvelle Justine*, Dubourg, qui compare Justine à un « lis » ou une « rose », veut « pour la première fois souiller ce que la nature avait depuis longtemps formé de plus parfait » (NJ, p. 405). Au moment de marquer Justine, Rodin s'écrit : « marquons-la, flétrissons-la [...]. » (MV, p. 222).

¹⁰³ Voir Jean-Christophe Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain, op. cit.*, p. 56 : « [...] du conte au roman, Justine devient une narratrice aguerrie, souvent ambiguë, maîtrisant tous les codes de la séduction littéraire, du suspense à l'art d'envelopper les "ordures" ; sa langue, sinon son âme, est libertine. Elle n'est néanmoins pas assimilable au narrateur de *La nouvelle Justine* qui, libertin éclairé, ne se sert d'une rhétorique sensible que par antiphrase et ironie. Le point de vue cynique est dans un cas une tentation que Justine s'efforce – souvent bien faiblement – de repousser, dans l'autre une position à laquelle on feint par jeu de ne pas adhérer. »

¹⁰⁴ Sur ce paradoxe sadien, voir Michel Delon, « 'Fatal présent du ciel qu'une âme sensible.' Le succès d'une formule de Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau*, n°5, 1991, p. 55-64.

Ainsi la parodie romanesque est-elle bien, chez Sade, un instrument philosophique à part entière. Avec *Les Infortunes* puis *Les Malheurs de la vertu*, Sade parodie largement les romans-mémoires des années 1730, en premier lieu desquels *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Cette parodie opère par le dysfonctionnement de caractéristiques du roman, en particulier la relation entre l'infortuné narrateur et le narrataire attendri, et par le figement des procédés auxquels les narrateurs avaient largement recours. Sade s'emploie ainsi à désambiguïser les romans de Prévost ou de Marivaux, en faisant ressortir les paradoxes ou les dissonances qui les sous-tendaient. Une fois ces dissonances mises en évidence, Sade en tire une trame romanesque qui fonctionne sur le principe de la désaccoutumance aux *topoi* attendrissants. La dégradation de la référence romanesque détruit l'idée de morale sensible *de l'intérieur* : de manifestation de la nature, portée à s'exprimer avec prédilection dans ce type de romans, l'attendrissement apparaît comme une habitude culturelle et un mythe collectif dont il est possible de se débarrasser, pour qui se prête à la lecture des *Justine*.