



**HAL**  
open science

# La fatalité dans le roman terrifiant du XVIIIe siècle (Madame de Tencin, Madame de Gomez et Sade)

Alicia Roland

► **To cite this version:**

Alicia Roland. La fatalité dans le roman terrifiant du XVIIIe siècle (Madame de Tencin, Madame de Gomez et Sade). Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04362076

**HAL Id: dumas-04362076**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04362076v1>**

Submitted on 8 Feb 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License



université de bretagne  
occidentale

M1 Lettres

Parcours littérature, correspondances, éditions

Année universitaire 2022 - 2023

Mémoire soutenu le 26 septembre 2023

**Alicia ROLAND**

**La fatalité dans le roman terrifiant**

**du XVIII<sup>e</sup> siècle**

**(Madame de Tencin, Madame de Gomez et Sade)**

Mémoire dirigé par  
Monsieur Éric FRANCALANZA,  
Professeur des universités

## Remerciements

C'est avec beaucoup d'émotions que j'écris ces quelques lignes. Tout d'abord je souhaite remercier mon directeur de mémoire Monsieur Éric Francalanza pour sa patience et son exigence qui m'ont permis de m'améliorer après chacun de nos rendez-vous, de croire en ce mémoire mais aussi en moi-même.

Je souhaite aussi m'adresser à celui que j'aime, Sylvain Jodet qui a essuyé mes larmes, m'a rassurée lorsque j'avais des doutes et m'a serrée dans ses bras lorsque j'en ressentais le besoin : tu le sais déjà mais je t'aime de façon inconditionnelle.

J'ai également envie de remercier mes parents, mon frère, ma sœur et Ryan qui ont toujours cru en moi, depuis mon premier jour de licence, lorsque tout le monde me croyait incapable de réussir, jusqu'à l'écriture de ces quelques mots. Je vous aime et j'ai envie de vous rendre fiers.

A mes amies les plus proches qui se montrent là lorsque j'en manifeste le besoin et que j'aime au-delà de ce qu'ils imaginent : Floriane, Lilou et Léa, merci d'embellir mon quotidien par votre présence. Merci à mes copains brestois, les présidents, de me faire rire et de m'apporter du bonheur lorsque c'est nécessaire.

Et enfin, à moi-même qui évolue quotidiennement dans sa façon d'aborder la littérature mais aussi la vie, il fallait du courage pour se jeter vers l'inconnu et suivre son amour des livres : tu as bien fait de t'écouter.

## **Abréviations**

Les références aux ouvrages qui suivent seront abrégés de cette manière :

AmC : GOMEZ, Madeleine-Angélique de, « Les amants cloîtrés » dans *Les cent nouvelles nouvelles de Madame de Gomez*, tome II, Paris, S. JORY, 1758, 452 p.

LCA : SADE, Donatien-Alphonse-François de, *Les crimes de l'amour nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une idée sur les romans*, éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 2014, coll. Folio-Classique, 448 p.

MCC : TENCIN, Claudine-Alexandrine Guérin, *Mémoire du comte de Comminges*, La Haye, chez Jean NEAULME, 1735, 188 p.

Nous ferons suivre l'abréviation du numéro de la page, exemple : AmC, p. 3.

# **Introduction**

Pourquoi réunir Madame de Tencin, Madame de Gomez et Sade ? C'est qu'à travers *Les Mémoires du comte de Comminges* (1735), *Les Amants Cloîtrés* (1758) et *Les Crimes de l'Amour* (1801) se dessine la trajectoire française d'un genre de roman dont on attribue généralement le développement à l'Angleterre, celui du terrifiant. En réalité, son origine remonte bien avant le début du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'inspire du genre sombre. Plus précisément, Francis Lacassin dans la préface de l'ouvrage *Roman terrifiants*, présente plusieurs auteurs ayant permis à ce genre de voir le jour en Europe et de s'y développer :

Si le roman terrifiant a trouvé en Europe, et en particulier en France, un terrain aussi favorable, c'est qu'il retrouvait en celui-ci ses racines. [...] Ce qu'on appelait le « genre sombre » apparaît dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle dans le *Noveliere* du moine Bandello, au XVII<sup>e</sup> siècle en France dans les quelque cinquante romans de Jean-Pierre Camus, vénérable évêque de Belley, au XVIII<sup>e</sup> siècle chez Michel de Cubières.<sup>1</sup>

Bien que les littératures françaises et européennes aient pu inspirer le roman terrifiant dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, le roman gothique anglais a eu un impact beaucoup plus important sur ce type de littérature suite à la publication, en 1764, du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole. Inspiré par l'architecture de son célèbre manoir gothique de Strawberry Hill, Walpole influencera toute la littérature anglaise et européenne de son temps, mais aussi celle qui suivra. Ainsi, un bon nombre de romans mettent en place un décor sombre dans lequel des personnages torturés vivent de nombreuses péripéties toutes aussi sombres les unes que les autres. C'est dans l'introduction de l'ouvrage *Romans Terrifiants* que Francis Lacassin exprime l'importance de l'avènement du roman gothique sur le genre qui nous intéresse, le roman terrifiant :

Alors rien de plus naturel que l'imagination, dans un tel environnement, veuille compléter ou animer un tel décor inachevé ou embaumé. Elle le fit par la voie d'un rêve

---

<sup>1</sup> LACASSIN, Francis, « Introduction. Quand les statues saignaient du nez » dans *Romans terrifiants*, éd. F. Lacassin, Paris, Éditions Robert Laffont, 1984, coll. Bouquins, 948 p., p. I-XIV.

que le propriétaire de Strawberry Hill voulut fixer par écrit, inaugurant ainsi sans le vouloir, mais par un hasard préparé, la vogue du roman terrifiant.<sup>2</sup>

On constate également l'importance de l'architecture gothique et l'impact qu'elle a eu sur l'imagination de Walpole durant la construction de son château ; l'emploi des termes oxymoriques « hasard préparé » mentionné par Lacassin donne une dimension inattendue à l'avènement du roman terrifiant, comme si ce genre était né d'un imprévu qui avait pour projet, selon Walpole lui-même dans la seconde édition de son œuvre, de « réconcilier deux genres très éloignés l'un de l'autre, le roman de chevalerie et le roman moderne. »<sup>3</sup> Il ajoute ensuite : « Dans le premier cas, tout n'était qu'imagination et improbabilité : dans le second, la nature est toujours destinée à être copiée, et l'a parfois été avec succès. »<sup>4</sup> Ainsi, le roman terrifiant prend ses origines dans différents genres, mais également dans diverses époques. En effet, la définition du roman terrifiant s'avère assez vague et son appellation elle-même a régulièrement changé au cours des siècles : roman noir, roman gothique ou encore plus récemment, roman terrifiant. Par ailleurs, l'adjectif « terrifiant » ainsi que son participe présent « terrifier » est peu utilisé au XVIII<sup>e</sup>, il refait surface à la fin du siècle comme l'explique Michel Cavestiz dans « Etymologie et sémantique » : « Signalons aussi le verbe *terrifier*, « frapper de terreur », continuant le latin *terrificare* [...] ; ce verbe est attesté depuis le XVI<sup>e</sup> siècle (au participe présent) et a été employé lui aussi de nouveau en 1794. »<sup>5</sup> Cependant, si son nom a autant varié, c'est surtout parce qu'il prend sa source dans tous ces courants littéraires à la fois pour créer des œuvres d'un genre nouveau tel que *Les Crimes de l'Amour* de Sade publié en 1801. Francis Lacassin le définit de cette manière :

Roman gothique ? L'architecture du Moyen Age (monastères, châteaux de préférence en ruine) y détermine souvent l'action dramatique [...]. Roman terrifiant ? Oui, quand tous les artifices du surnaturel et tous les dévoiements de la nature concourent à donner

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> « It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern » : WALPOLE, Horace, *The Castle of Otrante, A Gothic Story, The second edition*, Londres, Gale ECCO, Print edition, 1765.

<sup>4</sup> « In the former, all was imagination and improbability : in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. » : *Ibid.*

<sup>5</sup> CASEVITZ, Michel, « Etymologie et sémantique » dans *Raison présente*, en ligne, Union Rationalise, 2021, n°219, p. 113.

le frisson au lecteur ; par la révélation ou par son contraire, le mystère. Mais c'est compter sans l'évolution vers un « horrifiant » qui finira par prédominer. [...] Celle-ci fait appel à l'instinct ; celle-là à l'intelligence et au code des valeurs sur lequel elle s'appuie. Roman noir ? Oui, sans doute. Cette couleur met l'accent sur la violence des comportements et le macabre des situations, sur l'ambiance nocturne, cauchemardesque qui opprime le décor et les consciences. [...] Le roman des triomphes du Mal, le roman de la douleur et de la mort que le Mal inflige à ses victimes, avant d'être refoulé dans les ténèbres, à la dernière page.<sup>6</sup>

Le roman terrifiant relève d'une association de différents genres sombres, il s'inspire de divers univers pour créer le sien et emmène le lecteur dans des situations romanesques dramatiques et macabres. Au sein du roman terrifiant, les lieux ont effectivement une grande importance, ils participent à la mise en place d'une atmosphère sombre qui permet au lecteur d'avoir un avant-goût des futures péripéties. Cependant, le surnaturel n'a pas sa place au sein du récit terrifiant, notre corpus utilise uniquement les malheurs de la nature pour entretenir un mystère lourd de sens, qui finit par effrayer. La couleur noire quant à elle, se marie parfaitement avec nos récits qui sont remplis d'une violence gagnante, le mal triomphe face à la vertu naturelle. Ainsi, le genre pourrait se définir comme étant un roman inspiré d'une nature défaillante qui entraîne violence et oppression dans des lieux sombres, le mal triomphe chaque fois et inflige à ses victimes une fin malheureuse qui impact le lecteur, qui l'effraye.

C'est au cœur du siècle des Lumières que le roman terrifiant se développe en exploitant les failles de son époque ; son aspect « triomphe du Mal »<sup>7</sup> inspire de nombreux écrivains tels que Claudine Guérin de Tencin dans les *Mémoires du comte de Comminges* (1735), Madeleine-Angélique de Gomez dans *Les Amants cloîtrés* tirés de son recueil *Les cent nouvelles nouvelles* (1758) et enfin, comme mentionné plus tôt, Sade. Bien que les dates de publication s'échelonnent sur une soixantaine d'années jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses similitudes rapprochent leurs œuvres, chacun de leurs romans ayant connu par ailleurs, en son temps, un grand succès. En effet, *Les Mémoires du comte de Comminges* fut

---

<sup>6</sup> LACASSIN, Francis, « Introduction. Quand les statues saignaient du nez » dans *Romans terrifiants*, éd. F. Lacassin, Paris, Éditions Robert Laffont, 1984, coll. Bouquins, 948 p., p. I-XIV.

<sup>7</sup> *Ibid.*

réédité dans les semaines qui suivirent sa sortie et le récit fut même adapté au théâtre<sup>8</sup> ; cette œuvre a même inspiré d'autres auteurs dont Madame de Gomez, autrice et dramaturge endettée, qui s'est appuyée sur *Les Mémoires du comte de Comminges* pour écrire *Les Amants Cloîtrés* ; son ouvrage a également marqué son époque puisqu'il a été réédité à plusieurs reprises<sup>9</sup>. Par ailleurs, le marquis de Sade a, quant à lui, connu un succès inattendu en publiant *Les Crimes de l'Amour*. De cette manière, on peut constater combien le genre du roman terrifiant est apprécié durant le siècle des Lumières à travers ces trois auteurs, ils arrivent à exprimer une fatalité terrifiante mise en place dans un décor sombre qui va de pair avec des personnages malsains, dénués de vertu ; la fin ne laisse aucune place au bonheur individuel, et le début de nos histoires semble même annoncer l'horreur qui se profile. Dès lors, les désirs avaricieux, l'éducation ou encore le mariage servent de référence, ce type de situations inspire et crée des personnages terribles aux mauvaises intentions qui, même lorsqu'ils sont censés être bons, se retrouvent contaminés par la mise en scène de cette terrifiante fatalité.

La fatalité s'exprime et prend place dans la narration sous différentes formes, elle est présente du début à la fin et parfois de manière insoupçonnée. Cette idée d'une lutte contre son propre destin a pris une grande place au sein des tragédies antiques qui connaissent une véritable crise au début du XVIII<sup>e</sup> siècle ; Anne Coudreuse parle, dans *Le Goût des Larmes*, d'une transition dans la représentation : « A la volonté classique de sobriété et au goût de la tragédie pour la litote succèdent l'emphase et recherche du « pathétique de l'horreur ». »<sup>10</sup>. C'est dans ce siècle marqué par une intense expression de l'émotion que semble se profiler le goût pour le terrifiant. Cependant et malgré la dépréciation des tragédies, la fatalité continue de frapper et inspire nos auteurs qui se mettent à associer terrifiant et fatalité pour créer des récits sombres. Edmond Lévy la définit de cette façon :

Dans le monde sanglant qui sert de toile de fond à la tragédie d'Eschyle, la fatalité est une force aveugle qui s'impose aux Dieux comme aux hommes, elle s'exprime par un

---

<sup>8</sup> La pièce *Les Amans malheureux, ou le Comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud de 1764 qui inspirera le peintre Fleury Richard avec son œuvre *Comminges et Adélaïde au couvent de la Trappe* (1822-1844).

<sup>9</sup> Le recueil des *Cents nouvelles nouvelles* écrit par Madame de Gomez a été réédité à sept reprises au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle (de 1732 à 1762).

<sup>10</sup> COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1999, coll. écriture, p. 6.

engrenage de meurtres et une Némésis qui rend tout bonheur aléatoire et ne permet que la résignation.<sup>11</sup>

Le caractère de la fatalité est souligné par la subordonnée relative « qui s'impose aux Dieux comme aux hommes », et ne manque pas de rappeler les Moires, maîtresses absolues du destin dans la mythologie grecque. On s'aperçoit également que la seule issue est la résignation, l'acceptation de cette fatalité malgré un désir de vengeance représenté par Némésis ; les personnages se retrouvent prisonniers de leur destin et n'ont plus que le fatalisme face à un « bonheur aléatoire ». Cependant, et pour mieux appréhender nos récits, il faut faire une distinction entre le fatalisme et la fatalité, la fatalité est définie de cette façon en 1764 : « Destinée inévitable. »<sup>12</sup> tandis que le fatalisme est défini ainsi : « Doctrine de ceux qui attribuent tout au destin. »<sup>13</sup>, la différence est fine mais visible : il induit que l'homme doit toute sa vie à une force supérieure, tandis que la fatalité permet une certaine lutte de sa part, l'homme peut tenter d'éviter l'inévitable. D'ailleurs, Edmond Lévy parle d'une « lutte inégale entre l'homme et son destin »<sup>14</sup>, l'idée d'une contestation est présente, cette inégalité tient à la force mise en œuvre par l'homme pour échapper à la fin qui lui est assignée. Par ailleurs, si cette lutte inégale est très présente dans les pièces de théâtre antique, elle se retrouve également dans *Les Mémoires du comte de Comminges*, *Les Amants cloîtrés* et *Les Crimes de l'amour*. L'idée d'une lutte contre une fatalité introduite par le narrateur habite les romans terrifiants et s'articule autour d'un mal-être ambiant durant le siècle des Lumières. En effet, les règles de bienséances mises en place par le Roi deviennent un véritable sujet de débat pour les philosophes des Lumières qui désirent la liberté et l'égalité pour chaque individu ; la monarchie absolue ne convient plus et fait défaut. La destinée s'avère d'autant plus terrifiante pour les lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'elle s'appuie sur la société dans laquelle ils vivent. D'ailleurs, Sade, dans la préface des *Crimes de l'amour*, écrit :

---

<sup>11</sup> LEVY, Edmond, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'humanité*, Paris, Les belles lettres, n°28, 1969, p. 409-416, p. 409.

<sup>12</sup> ACADEMIE FRANCAISE, « Fatalité » dans Dictionnaire de l'Académie française, 4e édition, tome 2, Paris, Vve B. Brunet, 1762, 967 p., p. 722.

<sup>13</sup> *Ibid.*, « Fatalisme », p. 722.

<sup>14</sup> LEVY, Edmond, *op. cit.*, p. 409.

Je ne veux pas faire aimer le vice ; je n'ai pas comme Crébillon et comme Dorat, le dangereux projet de faire adorer aux femmes les personnages qui les trompent ; je veux, au contraire, qu'elles les détestent ; c'est le seul moyen qui puisse les empêcher d'en être dupes ; et, pour y réussir, j'ai rendu ceux de mes héros qui suivent la carrière du vice, tellement effroyables, qu'ils n'inspireront bien sûrement ni pitié ni amour ; en cela, j'ose le dire, je deviens plus moral que ceux qui se croient permis de les embellir.<sup>15</sup>

Selon Sade, *Les Crimes de l'Amour* sont éducatifs, le fait de peindre des personnages horribles permettrait aux femmes de mieux les cerner, voire de les éviter. Pour appuyer son propos, il compare ses idées à celle des romans libertins du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, représentés par Crébillon et Dorat. Sade dénonce une certaine crédulité, un manque de mise en garde, Luisa Messina affirme au sujet des romans libertins : « si les romans libertins publiés au début du dix-huitième siècle montraient un contexte encore gai et léger, les romans de la fin du siècle témoignaient par contre de l'évolution sombre du libertinage. »<sup>16</sup>. Sade souligne un décalage entre les romans libertins et les romans terrifiants de la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle ; ses œuvres sont beaucoup plus sombres et reflètent une société corruptrice remplie de personnages qui inspirent la peur et transmettent la haine. La dynamique du roman terrifiant est de dramatiser les situations et d'enchaîner les scènes d'actions pour créer une émotion chez le lecteur, les personnages des récits terrifiants sont faits pour être effroyables dans un cadre assombri mais réaliste : celui de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce lien entre le roman terrifiant et la fatalité donne lieu à de nombreuses réflexions, Madame de Gomez, Madame de Tencin et Sade traitent de cette association de manières différentes mais conservent les mêmes caractéristiques : l'utilisation du macabre, du pathétique, du romanesque dans une esthétique sombre. On veut impliquer le lecteur dans le récit, lui donner matière à réflexion tout en insinuant la peur ; nos auteurs s'appuient sur des sujets sociétaux et poussent à l'extrême les situations que vivent leurs personnages. Ainsi, l'enjeu de notre étude est d'identifier la façon dont la fatalité s'insinue violemment dans nos

---

<sup>15</sup> SADE, Donatien-Alphonse-François de, *Les crimes de l'amour nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une idée sur les romans* éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 2014, coll. Folio-Classique, 448 p.

<sup>16</sup> MESSINA, Luisa, « Le roman libertin face à la critique contemporaine, Recherches en Langue et Littérature Françaises » dans *Revue de la faculté de lettres*, Palerme, Université de Palerme, n°12, 2013, p. 115-121, p. 119.

romans terrifiant et de comprendre de quelle manière elle tente d'exclure le bonheur des individus. De cette manière, nous étudierons en premier lieu les pratiques d'une société corruptrice, puis nous observerons les prophéties de la fatalité, et enfin, nous verrons la fatalité des amants se profiler.

Première partie

# **Une société corruptrice**

Marqué par un désir de réussite sociale, le XVIII<sup>e</sup> siècle est pavé d'hommes ambitieux, prêt à tous les sacrifices pour parvenir à s'enrichir. Pour assouvir ce type de besoin, les parents souhaitent, pour leurs filles, un mariage avec le meilleur parti possible quand certains décident même de promettre leurs enfants au parti voisin avant l'âge de raison ; l'objectif est d'obtenir le meilleur parti possible, de réaliser le plus beau mariage. Les romans terrifiants écrits par Sade, Madame de Tencin et Madame de Gomez mettent en avant ce type d'ascensions sociales et se basent sur une certaine réalité des choses en exagérant les traits de la situation. Une autre manière de caractériser le siècle des Lumières, c'est par l'éducation et les nombreux écrits à son sujet. Largement théorisé, l'apprentissage fait partie des débats qui parcourent le XVIII<sup>e</sup> siècle, les jeunes filles répondent assidûment à leurs devoirs et doivent se montrer vertueuse, maîtriser leurs sentiments et suivre les lois morales imposées. La vertu, cette qualité normalement naturellement présente chez les jeunes filles, est largement utilisée dans nos récits terrifiants, elle permet à nos auteurs de se servir de l'innocence mais aussi de l'ignorance des jeunes femmes pour mieux insinuer la peur et le doute dans l'esprit de nos lecteurs. S'appuyer sur les enseignements en vigueur au XVIII<sup>e</sup> siècle permet d'apeurer le lectorat et de cerner les limites des règles de bienséance de l'époque, la morale est d'autant plus effrayante lorsqu'elle s'appuie sur des faits. Les romans terrifiants permettent de montrer les failles d'une vertu grandement vanté au siècle des Lumières, cette caractéristique est fragile et peut se briser face aux sentiments naissants mais aussi face à la frustration. Au contact de nos auteurs terrifiants, même le personnage le plus vertueux qui soit peut se montrer désobéissant et malsain.

C'est dans ce contexte que nous débiterons notre étude. Nous verrons d'abord des romans de l'ascension sociale, puis nous nous intéresserons aux armes de l'éducation et enfin, nous observerons la fragilité de la vertu.

## I. Des romans de l'ascension sociale

Pourtant écrits et publiés à différentes périodes au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Les Mémoires du comte de Comminges*, *Les Amants cloîtrés* ainsi que *Les crimes de l'amour* reflètent à bien des égards une société qui remet en cause l'individualité des êtres et l'avènement du moi. Briller en société est une nécessité, l'homme n'est pas un individu mais un sujet du roi et sa réussite sociale est primordiale, les jeunes filles sont promises au meilleur parti que leur rang social puisse offrir, au détriment d'un choix du cœur. Ainsi, le roman terrifiant s'inspire de cette société du paraître et la pousse à l'extrême, montrant ainsi la perversité déployée par l'Homme pour parvenir à ses fins. Le roman terrifiant met en avant divers stratagèmes tels que la manipulation des esprits pour parvenir à ses fins et gravir les échelons sociaux, l'éducation peut également s'avérer puissante et nourrir la débauche des êtres, au même titre que la vertu peut facilement se briser pour laisser place à une culpabilité dont il est impossible de se défaire. Concrètement, la société du XVIII<sup>e</sup> siècle traverse le roman terrifiant de différentes façons et l'alimente de sorte qu'elle paraisse pourrie, mauvaise voire terrifiante. De ce fait, les barrières mises en place par les rangs sociaux du siècle des Lumières soulèvent des questions concernant la destinée et les options de vie d'un être, si elles existent, dans une société corruptrice.

## 1. La fierté d'une réussite sociale

La réussite sociale est un véritable sujet au sein du roman terrifiant, elle est très présente et prend souvent place dès le début du récit ; imposée par les parents des protagonistes, cette réussite sociale se présente comme un véritable obstacle et mène souvent au désarroi des personnages principaux. En effet, les pères sont presque toujours décisionnaires et obtiennent le dernier mot face à leurs enfants, les jeunes filles doivent faire un beau mariage pour prendre part à la société et respecter les exigences de leur rang social ; leur éducation est également prioritaire, elles sont tenu de se montrer vertueuses. Gérald Antoine, dans « Les bonheurs de la vertu au XVIIIe siècle » exprime l'importance de cette vertu :

Elles s'imposent d'autant plus que la Vertu tient une place de première importance dans la pensée comme dans la sensibilité des hommes et des femmes au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les témoins ne manquent pas et tous comptent.<sup>17</sup>

Le regard des gens du XVIII<sup>e</sup> siècle impose une certaine ligne de conduite et pousse à agir en conséquence, parfois même sans se méfier des apparences. Aussi, un brin de faux-semblant peut facilement permettre à une personne mal intentionnée de mettre la main sur la dot d'une jeune fille en âge de se marier ; nos romans terrifiants sont remplis de ce type de personnage incarnant la débauche et profitant de cette course à l'ascension sociale sans le moindre scrupule. De ce fait, il est souvent question d'un père trop préoccupé par sa propre réussite pour démêler le vrai du faux avant de promettre sa fille à un homme. Par ailleurs, l'idée d'un beau mariage fait également rêver les demoiselles puisqu'il faut, pour être vertueuse, satisfaire ses parents quitte à oublier ses propres désirs.

Depuis quinze jours, cette charmante fille s'était bien aperçue qu'il y avait quelques projets d'établissements pour elle, et [...] l'orgueil imposa silence à l'amour ; flattée du

---

<sup>17</sup> GÉRALD, Antoine, « Les aventures de la Vertu au XVIII<sup>e</sup> siècle » dans NEEFS, Jacques [dir.], *Le Bonheur de la littérature*, Paris, P.U.F, 2005, p. 127-141, p. 127.

luxe et de la magnificence de Franlo, elle lui donna insensiblement la préférence sur M. Goé, de manière qu'elle répondit affirmativement qu'elle était prête à faire ce qu'on lui proposait, et qu'elle obéirait à sa famille.<sup>18</sup>

Ici, on constate tout de suite que l'avis de la future mariée ne compte pas réellement puisque la locution verbale « s'était bien aperçue » prouve combien son opinion n'est que secondaire dans ce mariage, on ne prend pas la peine de la consulter ; la personnification du nom « orgueil » qui prend l'ascendant sur « amour » prouve toute l'importance d'une réussite sociale, Sade précise bien que Mlle de Faxelange n'est attirée que par l'argent de Franlo lorsqu'il affirme : « flattée du luxe et de la magnificence de Franlo ». On constate qu'aucun sentiment n'entre en compte, qu'ils sont secondaires voire inexistantes et qu'un semblant de richesse suffit à séduire la jeune fille. A la fin de notre extrait, l'hyperbate est employée pour mettre en avant la soumission dont fera preuve Mlle de Faxelange au nom de sa famille, le terme « obéir » conjugué au conditionnel présent prouve qu'elle a été éduquée pour satisfaire les désirs de ses parents et qu'elle n'y dérogera pas. Par ailleurs, même lorsque certains personnages doutent de la sincérité de Franlo, l'appât du gain et de la réussite prime et vient balayer les doutes :

Elle trouvait, disait-elle, à cet homme, quelque chose de si révoltant au premier coup d'œil, qu'il lui semblait que s'il venait à désirer sa fille, elle ne lui donnerait jamais qu'avec beaucoup de peine. Son mari combattit cette répugnance ; Franlo était, disait-il un homme charmant, il était impossible d'être plus instruit, d'avoir un plus joli maintien, que pouvait faire la figure ? [...] que Mme de Faxelange, au reste, n'eût pas de craintes, elle ne serait pas assez heureuse pour que Franlo voulût jamais s'allier à elle, mais si, par hasard, il le voulait, ce serait assurément une folie que de manquer un tel parti. Leur fille devait-elle jamais s'attendre à en trouver un de cette importance ?<sup>19</sup>

Le discours direct employé pour exprimer la pensée des parents de Mlle de Faxelange nous donne la sensation d'assister au débat entre les deux personnages ; les questions rhétoriques

---

<sup>18</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », p. 61.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

employées par le narrateur montrent la détermination du père à marier sa fille à un parti qu'il pense excellent, elles servent également à prouver qu'il a entièrement confiance en cet homme. La dernière question posée par le père de Mlle de Faxelange laisse penser qu'un parti tel que Franlo est bien au-dessus de ce qu'ils espéraient en raison de leur rang social, on a la sensation d'une urgence, d'un parti qui pourrait s'envoler si la décision n'est pas rapidement prise. De plus, le terme hyperbolique « folie » est employé pour qualifier un éventuel refus de leur part, on a la sensation que le narrateur se moque de la certitude de M. de Faxelange à travers l'exagération. Par ailleurs, la mère de Mlle de Faxelange voit clair tout de suite, le narrateur emploie l'expression « au premier coup d'œil » qui laisse entendre que l'habit et les bonnes manières ne suffisent pas à dissimuler la pourriture du personnage. Les doutes énoncés par Madame de Faxelange ne suffisent pas à convaincre son mari, déjà charmé par la bonne foi de Franlo et aveuglé par la fortune de ce dernier. Ce désir d'ascension sociale est un thème récurrent dans les romans sombres du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'objectif étant de marier sa fille à un homme riche et puissant pour briller en société. Dans l'introduction « Continuités et innovations » écrit par Françoise Gevrey de l'ouvrage *Nouvelles et Contes* de Loaisel de Tréogate, on retrouve cette idée de réussite par le biais de ses enfants :

Le destin de Lucile est d'abord déterminé par la frustration de son père, [...]. Ce dernier souhaiterait voir sa fille établi dans une situation qui conforterait sa propre retraite.<sup>20</sup>

Cet extrait nous permet de faire un lien avec les désires égoïstes de M. de Faxelange, la subordonnée relative « qui conforterait sa propre retraite » rend compte de l'égoïsme du père qui ne prend pas la peine de démêler le vrai du faux pour sa fille, qui se laisse bien volontiers manipuler. De plus, les termes « destin » et « déterminé par » sont liés ici. On comprend qu'un enfant n'a pas son mot à dire concernant son propre futur, qu'il est forcément lié aux décisions de ses parents. Néanmoins, dans « Faxelange ou les torts de l'ambition »<sup>21</sup>, la jeune fille se range du côté de ses parents malgré les sentiments qu'elle éprouve pour Goé. Cela

---

<sup>20</sup> LOAISEL DE TREOGATE, Joseph-Marie, « Introduction. Continuités et innovations. » dans *Nouvelles et Contes*, éd. critique établie par Charlène Deharbe et Françoise Gevrey, Paris, Classiques Garnier, 2022, 476 p., p. 358.

<sup>21</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », 448 p.

montre qu'elle désire également cette ascension sociale et qu'elle est prête à obéir aux souhaits de son père. L'ambition dans les romans terrifiants est souvent déraisonnée, les personnages mettent de côté leurs sentiments quitte à souffrir de la situation ; les doutes qui peuvent être émis sont rapidement balayés et mis de côté par l'orgueil et l'appât du gain. Ainsi, le choix des parents condamne les enfants à une certaine vie, cette façon d'imposer un choix au détriment du désir personnel influence toute leur destinée et, d'une certaine façon, conduit aux terribles fins de ces romans terrifiants ; la fatalité prend place dans une société corrompue et corruptrice.

Ce désir d'ascension sociale est un enjeu majeur, c'est un souhait qui contamine et dénature toute forme de sentiment, l'amour n'y trouve pas sa place. En outre, il est parfois question d'arrangement entre différents partis pour s'assurer de la réussite de chacun, ces arrangements sont faits au détriment de l'individu et bien avant l'âge de raison.

## 2. Arrangement au détriment du bonheur de l'individu.

Si le désir d'une ascension sociale suffit à convaincre une jeune fille en âge de se marier, il est parfois impossible pour un enfant d'émettre le moindre avis en raison de sa jeunesse. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, procéder à un arrangement entre deux parties pour s'assurer un avenir pérenne est très répandu, les enfants ne sont pas en âge de comprendre mais sont déjà promis à quelqu'un pour étendre les richesses de leurs familles. Leur opinion ne compte pas réellement dans l'arrangement et la décision prise par les pères n'est parfois révélée qu'à l'adolescence des futurs époux. Dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'amour au sein d'un mariage n'est accepté que sous certaines conditions. Dans son article « Amour et mariage » de la revue *Dix-huitième siècle*, Jean-Louis Flandrin explique l'hypocrisie des auteurs :

Les auteurs du 18<sup>e</sup> en vantent les mérites, à condition que, dans l'aveuglement de la jeunesse, on n'aille pas s'amouracher d'une personne de rang inférieur.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> FLANDRIN, Jean-Louis, « Amour et mariage » dans *Dix-huitième Siècle. Représentations de la vie sexuelle*, Paris, Garnier Frères, n°12, 1980, p. 163-176, p. 170.

Si le mariage d'amour commence à être célébré par les écrivains, le rang social tient tout même une place d'ordre supérieur et l'amour doit également y correspondre malgré son caractère incontrôlé. Ainsi, les arrangements entre deux partis permettent d'éviter la disgrâce d'un mauvais mariage et de continuer à accroître son pouvoir sereinement. Dans les romans terrifiants, ce type d'entente foisonne et termine rarement positivement pour les enfants, le père ayant souvent le dernier mot. *Les amants cloîtrés*, écrit par Madame de Gomez témoigne de ce type d'entente entre deux parties et de ce désir de s'étendre socialement au détriment des choix individuels :

Deux Gentilshommes, amis depuis longues années, et liés d'une étroite société par la proximité de leurs terres dans lesquelles ils passaient toute l'année, avoient chacun pour fruit de leurs mariages, un fils et une fille. L'égalité des biens et de la naissance faisant croire à leurs pères qu'ils ne pouvoient mieux trouver que dans leurs familles une alliance honorable, ils les élevèrent ensemble et se promirent de les unir si leurs cœurs répondoient à leurs intentions. Le père de la fille se nommoit Eralde, et celui du Cavalier, Artamont. Aronce son fils n'avoit que sept ans, et Victoire fille d'Eralde que cinq, lorsqu'ils formèrent ce projet.<sup>23</sup>

La jeunesse des futurs époux est soulignée par la négation « son fils n'avait que sept ans, et Victoire, fille d'Eralde, que cinq ». Leur âge ne leur permet pas de réfléchir à cette décision et de s'y opposer. Malgré cela, les pères laissent à leurs enfants un semblant de choix avec la subordonnée « si leurs cœurs répondoient à leurs intentions. » ce qui diffère légèrement des coutumes. Cependant, élevés ensemble, la proximité entre les enfants d'Eralde et d'Artamont influencera forcément leur décision et mènera à une union. Le semblant de liberté laissé par les pères ne permet pas aux individus d'être décisionnaires. D'ailleurs, les deux partis ne semblent pas décidés à accepter une autre union pour leurs enfants puisqu'ils sont convaincus de ne pas pouvoir trouver meilleure alliance. Ainsi, les pères donnent l'illusion d'une liberté sentimentale à leurs enfants alors que leur décision est prise, et qu'aucun autre parti ne fait grâce à leurs yeux. Cette idée est beaucoup développée dans les romans terrifiants, les pères imposent un mariage au détriment d'un choix individuel et

---

<sup>23</sup> AmC, p. 3.

sentimental ce qui influence la destinée de leurs enfants, d'autant plus lorsque le choix ne peut se faire en raison de la jeunesse de l'individu. Ce type d'accord a également été exploitée dans *Les Crimes de l'amour* par Sade, notamment dans « Laurence et Antonio, Nouvelle italienne » :

L'intérêt des Pazzi s'accordait fort aux sentiments d'Antonio pour l'héritière de cette maison, également rivale des Médicis ; et pour fortifier le parti des Strozzi et pour culbuter plus aisément les ennemis communs, on ne demandait pas mieux que d'accorder à Antonio, Laurence, cette héritière dont notre jeune héros était aimé dès ses plus tendres ans, et qu'il adorait lui-même depuis que son jeune cœur avait su parler. [...] Laurence réunissant sur sa tête, tous les biens des Pazzi, que de nouveaux titres acquéraient les Strozzi par ces liens ! ils furent donc décidés.<sup>24</sup>

Contrairement aux « Amants Cloîtrés », l'amour naissant entre les deux enfants permet l'union des deux partis qui ne cherchent qu'à s'étendre, l'amour est uniquement accepté grâce au désir d'une expansion des biens. Par ailleurs, l'ordre des mots a une certaine importance dans notre extrait puisqu'il est d'abord fait mention du désir de « fortifier le parti des Strozzi » et seulement après il est question des sentiments entre Laurence et Antonio. On constate également que l'amour n'a pas réellement d'importance dans cet arrangement, puisque la conjonction de coordination « donc » renvoie à l'idée que Laurence représente une fortune, que seule sa richesse compte dans cette union, et que les sentiments ne sont que secondaires. On apprend également qu'ils se côtoient depuis leur plus jeune âge ce qui va également avoir un impact sur leur destinée bien qu'ils soient, contrairement à Aronce et Victoire<sup>25</sup>, tombés amoureux avant d'être promis l'un à l'autre. Concrètement, les arrangements entre divers partis ont rarement pour objectif de faire naître des sentiments entre les individus : l'intérêt se trouve dans les biens de chacun ; les mariages arrangés sont révélateurs des désirs ascension sociale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette idée a été développée par Jean-Louis Flandrin dans son article « Amour et Mariage » de la revue *Dix-huitième siècle* :

---

<sup>24</sup> LCA, « Laurence et Antonio. Nouvelle italienne », p. 3.

<sup>25</sup> AmC, p. 3.

Il ne leur était pas possible d'aller plus loin parce que le rang de chaque individu dans la société restait tributaire des biens qu'il héritait de ses parents et de ceux que lui apportaient son mariage. Le mariage d'amour ne pourra être admis sans réticence que lorsque l'essentiel du capital hérité sera devenu culturel.<sup>26</sup>

Dans ce passage, Jean-Louis Flandrin exprime les raisons qui empêchent l'amour d'avoir une place au sein de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, rappelant très clairement l'importance d'un rang et de sa place dans l'aristocratie. Ainsi, les mariages arrangés sont primordiaux pour conserver et étendre sa fortune. On préfère étouffer ses sentiments amoureux à une régression dans l'échelle sociale. Par ailleurs, les romans terrifiants exploitent ces failles de la société et les poussent à l'extrême grâce à un père trop ambitieux qui promet ses enfants à une union avant l'âge de raison. La société en place influence les parents à marier leur enfant au meilleur parti possible, ils imposent leurs désirs d'ascension sociale sans attendre un âge convenable et écarte la possibilité d'un choix ; lorsque l'amour est présent, il n'est pas réellement important mais anecdotique, on ne choisit pas un époux pour les sentiments éprouvés à son égard.

Les mariages arrangés permettent aux auteurs de romans terrifiants d'introduire la rébellion des enfants qui, par amour, décident de se lever contre les incohérences de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce désir d'étendre l'empire familial est vu comme une entrave aux choix individuels. Les failles présentes au sein de la société sont mises en évidence par les écrivains de nos histoires terrifiantes, qui se permettent une véritable critique pour démontrer les besoins personnels d'un individu. Et si le désir d'étendre son pouvoir peut montrer le caractère égoïste d'un père de famille, l'éducation donnée à un enfant peut également se révéler particulièrement insidieuse si elle est confiée à de mauvaises mains.

---

<sup>26</sup> FLANDRIN, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 170.

## II. Les armes de l'éducation

Au cœur des échanges durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'éducation est, de ce fait, un point notable des romans terrifiants écrits par Sade, Madame de Gomez ou Madame de Tencin. L'éducation est largement abordée dans leurs écrits, notamment celle des jeunes filles qui se doivent d'être vertueuses et de faire honneur à leurs enseignements religieux. Ainsi, ce type d'éducation permet de mettre en lumière les failles sociétales et fait naître à divers personnages des idées et projets particulièrement égoïstes, les caractères introduits par nos auteurs vont, par exemple, influencer l'instruction d'une jeune fille dès l'enfance pour répondre à un désir pervers et égoïste. De cette façon, l'éducation se révèle une arme dangereuse de nos fictions, elle permet de contrôler un individu grâce à son innocence enfantine et de le transformer selon ses envies. Cependant, l'enseignement, même lorsqu'il correspond aux normes établies par la société, s'avère mauvais et présente des failles qu'exploitent nos romanciers dans leurs fictions ; le mal sociétal n'est pas mentionné durant la formation dispensée aux jeunes filles et ne leur permet donc pas d'affronter une épreuve potentielle, elles n'y sont pas préparées et ne s'y attendent pas. De cette façon, l'enseignement, qu'il soit bon ou mauvais, peut être utile aux personnages de nos romans terrifiants qui n'hésitent pas à manipuler des esprits innocents et malléable ; l'éducation peut devenir une arme perverse qui corrompt la société du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## 1. L'enseignement de la vertu, une lame à double tranchant

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on attend des jeunes filles en âge de se marier, une posture lisse, en accord avec les enseignements imposés par leur sexe. On associe les femmes à un comportement vertueux, elles seraient naturellement disposées à faire le bien comme l'exprime cette définition du mot « vertu » dans la quatrième édition (1762) du Dictionnaire de l'Académie Française :

Habitude, disposition habituelle de l'ame qui porte à faire le bien & à fuir le mal. *Vertu chrétienne, morale. Vertu intellectuelle. Vertus naturelles, acquises, surnaturelles ou infuses.*<sup>27</sup>

Le mal étant considéré comme dangereux pour une jeune fille, elle n'en a pas conscience et entre dans le monde s'en y être préparée d'aucune façon. Son enseignement est principalement tourné vers la religion dans un climat familial enrobant et protecteur qui ne lui permet pas de prendre conscience des vices de la société. De cette façon, lorsque le mal survient, la jeune fille ne possède pas les outils pour s'en défendre et penche, inconsciemment, vers un mal dont elle n'a jamais pris connaissance. Le XVIII<sup>e</sup> siècle encourage les jeunes filles à être vertueuses comme le montre l'essai *Des femmes et de leur éducation* écrit par Choderlos de Laclos qui recommande aux jeunes femmes de lire des livres qui montrent « un amour de la vertu porté jusqu'à l'enthousiasme et qui ne lui laisse trouver de plaisir que dans le beau, le juste et l'honnête »<sup>28</sup>, les lectures faites par les jeunes filles doivent être en accord avec leur éducation qui se résume à trois adjectifs sommaires : le beau, le juste et l'honnête. Cependant, lorsqu'une jeune fille entre dans le monde, sa vertu est mise à l'épreuve pour la première fois et certains personnages mis en scène par nos auteurs de romans se servent de cette vulnérabilité pour influencer la jeune femme vers un mal dont elle ignore tout. Ainsi, l'enseignement de la vertu aux jeunes femmes est employé à des fins malhonnêtes et mis en scène dans les romans terrifiants pour démontrer les failles

<sup>27</sup> ACADEMIE FRANCAISE, « Vertu » dans Dictionnaire de l'Académie française, 4e édition, tome 2, Paris, Vve B. Brunet, 1762, 967 p., p. 927.

<sup>28</sup> CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *De l'éducation des femmes*, Paris, Des Equateurs, 2018, coll. Parallèles, 128 p., p. 21.

de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, « Faxelange ou les torts de l'ambition » écrit par Sade en est un bon exemple, puisque une jeune fille de bonne famille et éduquée selon les normes de son époque va rapidement être confrontée à un homme peu scrupuleux. En effet, dès le début de l'histoire, le narrateur présente la jeune Faxelange ainsi :

Son esprit était doux comme son caractère ; incapable de faire le mal, elle en était encore à ne pas même imaginer qu'il pût se commettre ; c'était, en un mot, l'innocence et la candeur embellies par la main des Grâces.<sup>29</sup>

Dans cet extrait, la douceur du caractère de Faxelange est soulignée par l'isotopie de la pureté avec les termes « doux », « innocent », « candeur », « Grâces » ou encore « embellies ». De plus, on constate au sein de la phrase une postposition de l'adverbe « même » qui permet d'insister sur l'innocence de la jeune femme qui ne pense même pas que le mal existe, son association à la négation renforce cette idée ; l'emploi des adverbes « encore » et « même » constituent une hyperbole pour montrer l'ampleur du mal. Pour renforcer l'image vertueuse de Faxelange, un pléonasme des termes « candeur » et « innocence », suivie d'une métaphore qui l'associe directement à Dieu sont employés, la jeune fille est décrite comme parfaite, voire excessivement selon le narrateur, elle semble trop ignorante pour le monde qui l'entoure. Cet excès de vertu, d'ignorance ou encore de candeur, va, par la suite, condamner la jeune femme à un terrible mariage aux côtés d'un imposteur, d'un brigand qui va lui faire regretter tout ce qui la constitue :

Serait-il donc possible que je devinsse un jour comme ces malheureuses !... Puis elle s'enfermait, elle pleurait, elle réfléchissait à son triste sort, elle ne se pardonnait pas de s'être elle-même précipitée dans l'abîme par trop de confiance et d'aveuglement, [...].<sup>30</sup>

Mademoiselle de Faxelange, leurrée par un homme qu'elle pensait aussi bon qu'elle, regrette ses choix. L'endroit où elle réside avec son mari, M. de Franlo, est qualifié d'« abîme » :

---

<sup>29</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », p. 53.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 84.

cette métaphore contraste avec les pensées pures et blanches de la jeune femme au début de la nouvelle. D'ailleurs, elle se proclame responsable de la situation, puisque les termes « confiance » et « aveuglement » caractérisent l'innocence et l'ignorance dont elle a fait preuve jusqu'à son mariage ; l'enseignement du bien à outrance l'a empêchée de se préparer au mal. Cette vie de remords et ses erreurs de jugement lui seront reprochés à bien des égards par Goé, son premier amour, qui la sauvera des griffes de M. de Franlo :

J'en suis venu à bout ; je l'ai fait sans nul intérêt, mademoiselle ; vos fautes et vos malheurs élèvent d'éternelles barrières entre nous... vous me plaindrez au moins... vous me regretterez ;<sup>31</sup>

Dans cet extrait, Goé rend Faxelange responsable de ses actes en affirmant « vos fautes et vos malheurs », les malheurs de cette dernière existent à cause de ses fautes ; elle est responsable de son manque de discernement. Au sein de ses écrits, Sade semble mettre en garde les jeunes femmes contre le mal ambiant, il les invite à en prendre conscience, il met en évidence les failles d'une éducation de l'ignorance qui enseigne le bien et uniquement le bien. Cette façon d'éduquer les jeunes filles a longuement été remise en cause au XVIII<sup>e</sup> siècle. Françoise de Graffigny a, par exemple, mis en évidence cette façon d'éduquer les femmes dans la quatrième lettre de son roman épistolaire, *Lettres d'une Péruvienne* :

On voudrait, comme ailleurs, qu'elles eussent du mérite et de la vertu. Mais il faudrait que la nature les fit ainsi; car l'éducation qu'on leur donne est si opposée à la fin qu'on se propose, qu'elle me paraît être le chef-d'œuvre de l'inconséquence française.<sup>32</sup>

Françoise de Graffigny remet en cause l'idée qu'une femme se veut naturellement vertueuse avec l'emploi de l'imparfait du subjonctif « il faudrait que ». Elle remet en cause cette idée et soulève les défauts d'une éducation qui ne s'en approche pas et la présente même en

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>32</sup> DE GRAFFIGNY, Françoise, *Lettres d'une Péruvienne*, éd. établie par Rotraud Von Kulesa, Paris, Classiques Garnier, 2014, 310 p., p. 183.

opposition à la vertu. De cette façon, l'enseignement de la vertu peut facilement devenir une arme et qui présente des failles exploitables pour nos auteurs de romans terrifiants qui dénoncent et mettent en garde contre l'ignorance et l'innocence des jeunes femmes ; la vertu peut se retourner contre une jeune fille ignorante du mal qui l'entoure.

L'éducation peut devenir destructrice pour les jeunes filles qui s'ouvrent au monde, si elles ne prennent pas garde au mal qui les entoure. Leur ignorance permettra à certains personnages de profiter d'elles. Ainsi, et même lorsque la formation a bien été suivie, l'enseignement d'une jeune femme en âge de se marier peut devenir une véritable façon de prospérer pour un être malveillant. Cependant, l'apprentissage peut également être volontairement malsain dès la petite enfance pour répondre aux désirs égoïstes de certains personnages, on retire la religion et les mœurs sociétales pour en faire un être malléable, à sa disposition.

## 2. L'apprentissage pour répondre aux désirs égoïstes

L'enseignement des jeunes filles au XVIII<sup>e</sup> siècle est essentiellement religieux, en accord avec leur vie de future mère et épouse. Elles se doivent de répondre à des critères moraux et de correspondre aux désirs masculins. Rousseau, dans *Emile ou de l'éducation*, œuvre majeure dans l'histoire de l'apprentissage, décrit ce à quoi la femme se destine :

Ce principe établi, il s'ensuit que la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme. Si l'homme doit lui plaire à son tour, c'est d'une nécessité moins directe : son mérite est dans sa puissance ; il plaît par cela seul qu'il est fort. [...] Si la femme est faite pour plaire et pour être subjuguée, elle doit se rendre agréable à l'homme au lieu de le provoquer : sa violence à elle est dans ses charmes ;<sup>33</sup>

Au sein de son œuvre, Rousseau donne naissance à Sophie, jeune fille élevée en digne épouse d'Emile qui se doit de répondre aux désirs de son futur époux et de lui plaire. Rousseau généralise et destine les jeunes filles à une vie d'intérieur, ses idées feront débat et la place

---

<sup>33</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Emile ou de l'éducation », Paris, Flammarion, 2009, 833 p., p. 280.

de la femme sera remise en cause à de nombreuses reprises au cours des années qui suivront. De cette manière, l'éducation et ses dérives vont être employées par nos auteurs de romans terrifiants à des fins perverses dans le seul but de répondre aux envies égoïstes et malsaines de certains personnages ; l'apprentissage est un sujet central qui influence et permet la naissance de récits moraux en accord avec une société corrompue qui délaisse l'éducation des filles. Dès lors, on trouve dans nos récits des personnages profondément malhonnêtes qui se servent de l'ignorance d'une enfant pour mettre en œuvre leurs expérimentations. Grâce à l'éducation et à l'exclusion des mœurs sociétales, ces personnages jouent les Pygmalion et donnent vie à leur propre poupée de cire. Dans sa nouvelle « Eugénie de Franval, nouvelle tragique », Sade met en scène l'un de ces personnages aux allures de Pygmalions dans des circonstances bien plus terribles encore, puisque sa Galatée n'est autre que sa propre fille, Eugénie. Si la situation est déjà abominable, la jeune fille se retrouve, malgré elle, victime de l'éducation de son père puisqu'elle ignore complètement les règles de bienséances ainsi que les mœurs familiales classiques, elle est incapable de penser sainement et se retrouve dans le pêché sans même en avoir réellement conscience. Ainsi, dès la naissance de sa fille, M. de Franval s'assure de son éducation et la sépare immédiatement de sa mère :

M. de Franval qui, dès que cet enfant vit le jour, forma sans doute sur elle les plus odieux desseins, la sépara tout de suite de sa mère. Jusqu'à l'âge de sept ans, Eugénie fut confiée à des femmes dont Franval était sûr, et qui, bornant leurs soins à lui former un bon tempérament et à lui apprendre à lire, se gardèrent bien de lui donner aucune connaissance des principes religieux ou moraux, dont une fille de cet âge doit communément être instruite.<sup>34</sup>

Dès le début, le narrateur qualifie à travers une hyperbole formée par « les plus odieux desseins » les terribles projets de M. de Franval : il va immédiatement séparer la mère de l'enfant avant de la confier à des femmes qui excluent de leur éducation les principes religieux et moraux habituels, d'ailleurs, on constate dans la fin de notre extrait qu'Eugénie n'est déjà pas dans les normes du XVIII<sup>e</sup> siècle puisque le verbe devoir est employé au

---

<sup>34</sup> LCA, « Eugénie de Franval, nouvelle tragique », p. 296.

présent de l'indicatif suivi de l'adverbe « communément » qui exprime clairement les lacunes de la petite fille et sa différence. Dans ce passage la main de Franval sur le destin de l'enfant, il s'assure du bon déroulé de son plan avec l'adjectif « sûr » qui le qualifie directement. De cette façon, Eugénie répondra aux moindres désirs de son père sans se poser de questions et ne remettra pas en cause ses dires. L'éducation qu'il lui donne, loin des yeux de sa mère, lui permet de prendre de nombreuses libertés et de former l'enfant selon ses désirs les plus sombres. Par la suite, l'éducation d'Eugénie va malheureusement porter ses fruits, puisque la jeune femme sera incapable de discerner le bien du mal et une relation incestueuse avec son père verra le jour. Aveuglée par l'amour qu'éprouve Eugénie pour son père et par manque de discernement, la jeune femme se soumet à ses moindres désirs en grandissant et va même jusqu'à préméditer le meurtre de sa propre mère :

- Ô toi que j'aimerais toute ma vie ! s'écrie-t-elle peux-tu douter du parti que je prends ? [...]; instruis-moi Franval, règle ma conduite, pars, puisque ta tranquillité l'exige... j'agirait pendant ton absence, je t'instruirai de tout ; mais quelque tournure que prennent les affaires... notre ennemie perdu, ne me laisse pas seule en ce château, je l'exige... viens m'y reprendre, ou fais-moi part des lieux où je pourrais te joindre.

- Fille chérie, dit Franval, en embrassant le monstre qu'il a trop su séduire, je savais bien que je trouverais en toi tous les sentiments d'amour et de fermeté nécessaires à notre mutuel bonheur... Prends cette boîte... la mort est dans son sein...<sup>35</sup>

Toute l'éducation perverse mise en place par Franval depuis la naissance de sa fille se retrouve au sein de notre extrait de diverses manières. Dans cet échange, la dévotion d'Eugénie envers son père est sans limite, elle pose immédiatement une question rhétorique qui prouve ce qu'elle est prête à commettre pour lui. Puis, elle ordonne à Franval, comme le montre l'emploi de l'impératif présent d'instruire, de régler sa conduite, ce qui est assez ironique puisque c'est ce que lui impose son père depuis sa naissance ; cela prouve clairement qu'Eugénie a été pervertie et conditionnée par le machiavélisme de son géniteur. D'ailleurs, une métaphore est ensuite employée ; elle associe la jeune femme à un

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 365-366.

« monstre », puis l’adverbe « trop » signal un excès : l’élève a dépassé le maître, la formation dispensée selon les désirs du père a surpassé ce qu’il espérait et ce qu’il est lui-même, un être profondément malveillant. Ainsi, la jeune femme, bien qu’ignorante et innocente en premier lieu, devient aussi terrible que son instructeur. Elle ne parvient pas à remettre en cause l’éducation qu’elle a reçue ce qui fait d’elle un être aussi mauvais que M. de Franval. Cette ignorance et ce manque d’éducation dénoncés par Sade dans « Eugénie de Franval, nouvelle tragique » est une véritable critique de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle et sa façon d’aborder l’enseignement, on ressent à travers les écrits de Sade, au-delà de l’horreur peinte, tous les maux qu’il déplore concernant son époque et ce dès le début de l’histoire puisque le narrateur écrit ceci :

Dans un siècle où les livres les plus dangereux sont dans la main des enfants, comme dans celles de leurs pères et de leurs gouverneurs, où la témérité du système passe pour de la philosophie, l’incrédulité pour de la force, le libertinage pour de l’imagination, on riait de l’esprit du jeune Franval, un instant peut-être après était-il grondé, on le louait ensuite.<sup>36</sup>

Dans ce passage on comprend de quelle manière les idées de Franval ont pu apparaître dès l’enfance sans que cela paraisse alarmant aux yeux des adultes ; le narrateur remet immédiatement la faute sur un siècle désinvolte, jugé sévèrement. Ce manque de considération se retrouve dans l’isotopie de la désinvolture avec les termes : « témérité », « libertinage », « incrédulité » ou encore « imagination » qui mettent en évidence les raisons du comportement de Franval. D’ailleurs, le narrateur exprime également le danger de certaines lectures dès l’enfance grâce à l’hyperbole « les plus ». L’enseignement est considéré comme trop léger dans un siècle des Lumières désinvolte qui permet de nombreuses dérives ignorées par les adultes de l’époque, les devoirs moraux et religieux peuvent facilement être évités par n’importe qui et remplacés par des livres moralement inacceptables ; l’apprentissage se révèle destructeur s’il est placé entre les mains d’un personnage abominable capable de créer, grâce à la manipulation, un être pire que lui.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 292.

Les désirs égoïstes d'un homme peuvent mener à de tragiques histoires, l'éducation peut être détournée à des fins tragiques, sans que personne puisse intervenir. L'esprit d'un enfant en formation est semblable à de la glaise qui ne demande qu'à prendre forme, si des idées contraire à la société en place constituent son apprentissage, l'enfant ne pourra pas correctement entrer dans le monde et sera à la merci de celui qui l'a modelé ; il devient aussi mauvais que son instructeur. Et si l'enseignement des valeurs morales et de la vertu sont particulièrement recommandées au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est souvent question, dans nos récits terrifiants, d'une vertu fragile qui s'effrite au nom de l'amour et des passions.

### III. La fragilité de la vertu

La vertu, vaste sujet du XVIII<sup>e</sup> siècle, est naturellement attribuée aux femmes qui sont censées faire bonne figure en société et aller dans le sens du bien pour correspondre à leurs enseignements religieux. La vertu est une force morale qui pousse à faire le bien en accord avec la loi divine. Elevées pour devenir principalement épouses et mères de famille, les femmes doivent correspondre à un certain standard et ne pas le transgresser. Ainsi, que ce soit chez Sade, Madame de Tencin ou encore chez Madame de Gomez la fragilité de la vertu est un sujet particulièrement présent dans leurs récits terrifiants, les passions sont souvent la cause de nombreux écarts de la vertu mise en scène dans diverses histoires. En effet, l'amour d'une jeune femme ou d'un jeune homme donne lieu à des péripéties qui vont contre la morale en vigueur au XVIII<sup>e</sup> siècle, les passions et désirs individuels prennent le pas sur la vertu. De cette façon, il n'est pas rare de voir, au sein de nos fictions, des enfants s'élever contre la figure d'autorité parentale pour répondre à leurs propres désirs, les jeunes gens n'hésitent pas à désobéir pour se faire entendre et vivre leur passion amoureuse malgré les règles imposées par leurs pères. Pour parvenir à leurs fins, les amants vont jusqu'à monter des stratagèmes qui les éloignent des lois morales comme se travestir en homme lorsqu'on est une femme, cela est mal vu. Cependant, il arrive également que la vertu s'effondre dans la douleur et sous la contrainte, lorsque le mal reste l'unique et seule solution face à l'oppression d'un être malveillant, la vertu se brise et laisse toute la place au mal. Ainsi, les romans terrifiants sont une bonne façon de mettre en avant les dérives d'une société corrompue et de montrer les limites de la vertu.

## 1. Prise de position contre la figure d'autorité

Lorsque l'amour entre deux êtres naît au XVIII<sup>e</sup> siècle il est impératif qu'ils soient tous deux issus du même rang social, dans le cas contraire, cette relation sera proscrite et inenvisageable. En effet, la société ne permet pas vraiment l'amour entre différentes classes sociales, il est plus naturel de se marier par intérêts communs et ce même si l'amour ne naît pas ; Bernadette Fort, dans *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, exprime cette pression sociale qui empêche l'individu d'exister :

La pression exercée par la société sur l'individu est telle que sa conscience personnelle tend à être supplantée par l'attention extrême qu'il est forcé de porter à l'opinion publique.<sup>37</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on accepte difficilement l'émancipation d'un individu, il est difficile pour des amants d'échapper aux règles morales et de vivre leur amour publiquement. De surcroît, une jeune femme se doit de respecter les décisions de son père en se montrant compréhensive, juste et vertueuse, or les auteurs de nos écrits terrifiants n'hésitent pas à mettre en scène des jeunes gens en quête d'un amour interdit qui brise les lois morales en vigueur du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans « Les amants cloîtrés » écrit par Madame de Gomez, deux pères décident d'élever leurs enfants en vue d'un futur mariage, Aronce et Victoire tombent, comme voulu amoureux, mais lorsqu'un désaccord survient entre les pères des partis respectifs, la relation naissante se brise de force et les sentiments éprouvés perdurent de manière clandestine. Le cœur brisé par les ordres de leurs parents, Aronce et Victoire décident, malgré tout, de poursuivre leur histoire et de désobéir à leurs pères ; les deux amants se rencontrent dans la nuit à l'abri des regards, bien conscients du danger auquel ils s'exposent :

Son cœur plutôt que ses yeux le reconnut bientôt pour son cher Aronce ; charmée de le voir, mais tremblante pour la première fois de sa vie, d'être seule avec lui dans un lieu

---

<sup>37</sup> FORT, Bernadette, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1978, 223 p., p. 21.

si solitaire : que faites-vous, Aronce, lui dit-elle en le voyant à ses pieds ; à quel péril vous exposez-vous, que devrierois-je si mon père ou le vôtre venoit à nous surprendre. Les momens étoient trop précieux à l'amoureux Aronce pour les passer en discours superflus ; il rassura son amante appuyée du secours de la Gouvernante, qui se mit à faire sentinelle d'un côté, tandis que Silvain le faisoit de l'autre ; & les deux amants oubliant pour un moment leur cruelle situation, commencèrent leur entretien par de nouveaux sermens de s'aimer éternellement.<sup>38</sup>

Lorsque Aronce et Victoire se retrouvent pour la première fois dans la nuit, Victoire manifeste son inquiétude par des questions rhétoriques qui laissent sous-entendre les risques qu'ils prennent en se retrouvant clandestinement. Cependant, Aronce met tout de suite fin aux peurs de Victoire et balaye l'autorité à laquelle ils sont soumis en qualifiant les inquiétudes émises de « discours superflus », il considère son amour plus important. En agissant de cette façon, les jeunes gens brisent, par amour, leurs comportements vertueux, ils n'hésitent pas à prendre des risques et se vouent un amour éternel malgré les interdits imposés par leurs parents. Le mal l'emporte sur le bien et les enfants désobéissent aux lois morales, l'appel des sentiments est plus fort que n'importe quelle injonction sociale et parentale. Cette révolte des sentiments est également présente dans le récit de Madame de Tencin, *Les mémoires du comte de Comminges* puisque le comte de Comminges raconte de quelle manière il a trahi son père par amour pour Adelaïde :

Il y avait deux mois que je vivois de cette forte, quand je reçus une lettre de mon père, qui m'ordonnoit de partir. Cet ordre fut un coup de foudre : j'avois été occupé tout entier du plaisir de voir & d'aimer Adelaïde. L'idée de m'en éloigner me fut toute nouvelle, la douleur de m'en separer, les fuites du procès qui étoit entre nos familles, se presenterent à mon esprit, avec tout ce qu'elles avoient d'odieux. [...] Après avoir fait cent projets, que se détruisoient l'un l'autre, il me vint tout d'un coup dans la tête de brûler les papiers que j'avois entre les mains, & qui établissoient nos droits sur les biens de la maison de Lussan. Je fus étonné que cette idée ne me fût pas venue plutôt.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> AmC, p. 217.

<sup>39</sup> MCC, p. 22.

Eperdument amoureux de sa belle, le jeune comte n'hésite pas à trahir les désirs de vengeance orchestrés par son père en brûlant les précieux documents. Dès le début de notre extrait, on constate l'ascendant parental sur le comte de Comminges grâce au verbe « ordonner », il n'a pas le choix de rentrer, son père le lui impose, nonobstant et malgré les risques encourus, il n'hésite pas à choisir le parti d'Adélaïde et qualifie l'idée d'un procès envers la famille de la jeune femme de « odieux ». Les sentiments qu'il éprouve pour la fille du Marquis de Lussan sont plus forts que n'importe quelle injonction, il trahit son parti pour la femme qu'il aime sans regret aucun puisqu'il se dit étonné de ne pas avoir brûlé les papiers plus rapidement ; son affirmation montre qu'il n'hésitera pas à trahir son propre père par amour. La vertu et le respect des mœurs sont des sujets centraux de nos récits terrifiants, l'émancipation mise en scène montre la force des sentiments éprouvés par la jeunesse qui n'hésite pas à désobéir et briser les normes en place si cela est nécessaire. Ainsi, on constate une réelle contradiction entre les passions des jeunes adultes et les injonctions liées aux mœurs et à la vie des familles. Jean Louis Flandrin met en évidence cette contradiction dans son article « Amour et mariage » de la revue *Dix-huitième siècle* :

Au 18e siècle, [...], les contradictions étaient fortes — plus fortes qu'à nulle autre époque, peut-être — entre l'aptitude à être aimé que l'éducation donnait, et le statut social qui restait essentiellement tributaire de la naissance et de la fortune.<sup>40</sup>

Dans cet article, les incohérences du siècle des Lumières sont soulignées, on peut facilement en déduire les difficultés à s'affirmer en tant qu'enfant face aux règles de bienséance, d'un côté et les désirs personnels promulgués dans le pays, de l'autre. Jean Louis Flandrin qualifie les contradictions de « fortes » ce qui peut largement justifier les nombreuses failles mises en avant par les récits terrifiants de notre étude.

Les désirs amoureux sont une faille largement exploitée par les auteurs de romans terrifiants, cela permet à nos auteurs de faire naître chez nos personnages un désir

---

<sup>40</sup> FLANDRIN, Jean-Louis, « Amour et mariage » dans *Dix-huitième Siècle. Représentations de la vie sexuelle*, Paris, Garnier Frères, n°12, 1980, p. 163-176, p. 170.

d'émancipation et d'individualité que refuse le siècle des Lumières. La prise de position face à la figure d'autorité démontre les fragilités d'une vertu considérée comme primordiale, la jeunesse est partagée entre la passion et l'envie de suivre les lois morales. Si la fragilité de la vertu se constate dans une ferme opposition à la figure paternelle, les jeunes amants n'hésitent pas à se faire passer pour le sexe opposé afin de s'approcher davantage de l'être aimé et de poursuivre leur relation malgré injonctions sociales du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## 2. Les genres travestis

Pour parvenir à être proches l'un de l'autre, les amants de nos récits terrifiants n'hésitent pas à user de stratagèmes aux allures romanesques ; lorsque l'amour est plus fort que n'importe quelle règle de bienséance, les jeunes gens de nos récits n'hésitent pas à enfreindre les lois de genres et à briser les mœurs ainsi que les lois morales. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, se faire passer pour le sexe opposé est considéré comme une transgression des lois, c'est du moins ce qu'affirme Christine Dousset dans son article sur *La Confusion des sexes* écrit par Sylvie Steinberg : « Sur le travestissement pèse en effet un interdit à la fois religieux, moral et juridique. »<sup>41</sup>. Ce changement de sexe au XVIII<sup>e</sup> siècle est donc mal perçu, mais il l'est davantage si un homme se fait passer pour une femme :

Sylvie Steinberg montre comment le travestissement des hommes, véritablement subversif, est condamné et incompris, car il repose sur le renoncement à la perfection du sexe masculin.<sup>42</sup>

Le sexe masculin étant considéré comme parfait, lorsqu'un homme osait y renoncer, il était hautement condamné et s'éloignait de toute forme de vertu. Dans nos récits terrifiants, il est surtout question de femmes qui se font passer pour des hommes par amour, elles se travestissent pour s'approcher de l'être aimé qui s'est volontairement retiré dans une

---

<sup>41</sup> DOUSSET, Christine, « Sylvie STEINBERG, La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution, Paris, Fayard, 2001, 406 pages. », *Clio* [En ligne], n°23, 2006, DOI : <https://doi.org/10.4000/cli.1947>, p. 358-361.

<sup>42</sup> *Ibid.*

structure religieuse réservée à la gente masculine. *Les amants cloîtrés* écrit par Madame de Gomez est un bon exemple de ce stratagème puisque Victoire se fait passer pour un garçon afin de rester proche de l'homme qu'elle aime ; elle décide de le rejoindre dans un couvent avant d'être découverte par Aronce et dénoncée :

En un mot, mon père, Victoire fille d'Erafte est ici déguisée fous nos vêtemens, il faut que quelque sujet bien important l'ait portée à cette action ; & c'est pour vous conjurer de la sçavoir & de ne l'en punir, que j'embrasse vos genoux. Nous n'avons ni l'un ni l'autre enfraint la Regle, notre silence a triomphé de notre trouble ; & ce n'est point dans la crainte de succomber que j'implore votre assistance, mais seulement pour ne la pas refuser à cette brebis égarée, que je ne vois plus qu'avec les yeux de pere, mais l'ame m'est toujours chere.<sup>43</sup>

Lorsque Aronce dénonce Victoire, il a conscience des risques qu'encourt la jeune femme, il emploie d'ailleurs une négation suivie de « punir » pour dissuader l'abbé de la condamner ; il n'hésite pas à supplier l'ecclésiastique par une scène imagée et hyperbolique, « que j'embrasse vos genoux. » conscient des règles morales et religieuses. D'ailleurs, il va par la suite qualifier Victoire de « brebis égarée » pour témoigner de son innocence et de sa fragilité toujours dans l'idée d'innocenter la jeune femme qui vient de transgresser les instructions. L'isotopie de la soumission est particulièrement présente dans l'extrait avec les termes « affittance », « égarée », « crainte », « succomber », « conjurer » ou encore « j'implore », cela témoigne d'une volonté de se repentir et d'être honnête envers l'abbé. Aronce et Victoire ont bien conscience des règles établies mais leur histoire d'amour a été plus forte que n'importe quelle loi, d'ailleurs, Aronce qualifie leur aventure de « bien important » au début de l'extrait pour montrer à l'ecclésiastique qu'une véritable raison se cache sous ce déguisement. Les amants n'hésitent pas à enfreindre les règles par amour, Aronce défend la cause de la femme qu'il a aimé malgré la trahison dont le couvent vient d'être victime. Lorsque Victoire raconte tout à l'abbé, ce dernier exprime ceci :

---

<sup>43</sup> AmC, p. 233.

& faisant relever Victoire : ma fille, lui dit-il, fi je n'envisageois pas votre témérité comme un décret du Ciel pour vous conduire plus surement à lui, je vous en réprimenderois avec justice ; mais ne pouvant méconoître à ses effets, la main dont elle part, je me contenterai de vous dire que quelle que soit votre vertu, elle ne doit pas s'assurer si fort sur elle-même, que vous puissiez avec décence être trouvée & reconnue en ce lieu ;<sup>44</sup>

Dans notre extrait, l'abbé fait preuve de compassion envers la jeune femme malgré les circonstances. En utilisant la conjonction « si », l'abbé introduit une condition, il voit en ces faits une intervention divine, et exprime la conséquence qu'elle évite dans la phrase principale, celle de l'intervention de la justice ; Victoire, en agissant ainsi, risquait la prison. Par la suite, il considère même cette aventure comme une manifestation propre de sa vertu puisque le terme « affurer » fait ici référence à une chose qui s'acquiert, qui s'obtient, l'abbé considère la situation comme une épreuve divine qui la mènerait directement vers le bien, vers Dieu. Par chance, Victoire est protégée par l'abbé qui considère les faits comme l'action de Dieu lui-même, c'est ce qui la sauvera d'une confrontation avec la justice. Cette transgression des genres étant considérée comme une trahison, la jeune femme s'en sort promptement et conserve sa vertu puisque la loi divine supplante toute justice humaine. Si le travestissement est largement représenté et employé dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Détéronome rédigé par Moïse affirme pourtant cela :

La femme ne se revêtira pas d'un vêtement d'homme et l'homme n'usera pas d'un vêtement de femme, car celui qui fait cela est abominable devant Dieu (22 : 5).<sup>45</sup>

Bien que la bible ne tolère pas les travestissements, l'abbé pardonne Victoire et fait une entorse aux règles établies, son jugement sauve la jeune femme et lui permet de se tourner pleinement vers Dieu. Malgré les interdits religieux et moraux, les amants transgressent les règles de genre par amour, ils se mettent en danger et n'hésitent pas à mettre leur vertu à

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>45</sup> MOÏSE, *La Sainte Bible, La Vulgate*, « Le Détéronome », éd. établie par l'abbé Trochon, Paris, P. Lethielleux, 1887, 220 p., p. 135, 22 : 5.

l'épreuve ; si l'abbé est ici généreux, ce n'est pas toujours le cas et les conséquences peuvent être désastreuses dans la vie de nos personnages. Ce désir de dépasser les normes sociétales par amour oblige les jeunes gens à s'éloigner de leur éducation morale et religieuse, ils mettent à l'épreuve leur vertu, ils la fragilisent au nom de la passion amoureuse.

Lorsque les sentiments amoureux défendus forcent les enfants à enfreindre les règles de bonnes conduites, la vertu est fragilisée dans une société qui dénonce et refuse d'admettre le libre arbitre d'un être. Dans le cas de nos romans terrifiants, le travestissement permet de se rapprocher de l'être aimé qui a fini par fuir les injonctions imposées, les règles devenues trop lourdes à porter se brisent au nom de l'amour. Si l'amour permet de fragiliser la vertu, cette dernière s'effrite également sous la contrainte d'un mariage malheureux, dans des circonstances accablantes pour la jeune femme prise au piège.

### 3. La vérité derrière le mariage

La séparation entre deux personnes mariées devant Dieu n'étant envisageable d'aucune façon au XVIII<sup>e</sup> siècle, un couple malheureux ou mal assorti n'avait d'autre choix que de trouver un terrain d'entente, quel qu'il soit. En effet, la séparation des corps n'étant que rarement admise durant l'ancien régime, une bonne entente était importante pour les époux ; l'article *Séparation et divorce dans les sociétés européennes, du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle* écrit par Sandra Brée et Guy Brunet indique cela :

Pour l'église catholique romaine le mariage est un sacrement devant Dieu, faisant du mari et de son épouse une seule chair et un seul sang. Ce lien consacré par Dieu ne peut être rompu par les hommes et il est impossible de séparer ce qui a été ainsi uni.<sup>46</sup>

De cette manière, si l'un des deux époux ne révèle son vrai visage qu'après l'union, il est impossible de revenir en arrière et de se protéger de ces agissements malsains. Les récits de notre corpus terrifiant montrent cette idée d'un mariage fourbe qui force un être vertueux à

---

<sup>46</sup> BREE, Sandra et BRUNET, Guy, « Séparation et divorce dans les sociétés européennes, du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle » dans *Annales de démographie historique*, Paris, Belin, n°140, 2020, p.1-20, p. 3.

se ranger du côté du mal pour survivre ; le mariage unit les corps et les esprits ce qui va inévitablement rendre une femme responsable des actes de son époux. Ainsi, la vertu peut se montrer fragile lorsque l'image du riche époux se déchire pour laisser place à un homme véreux et déshonnête, la jeune femme doit aviser puisque elle est terrifiée par son mari et qu'elle a conscience de l'impossibilité d'une séparation avec ce dernier. De ce fait, la vertu cultivée jusqu'à son mariage est contrainte de se briser pour survivre aux horreurs de son époux, son union la contamine et la force à agir en désaccord avec ses propres principes ; elle se retrouve touchée par le mal malgré ses désirs. On retrouve ce type de situation au sein de « Faxelange ou les torts de l'ambition » écrit par Sade, la jeune fille s'aperçoit du véritable visage de son mari après leur union et se retrouve obligée de lui obéir et d'agir à sa manière :

Un frémissement universel s'empara de la malheureuse Faxelange... Qu'on se mette un instant à sa place, et qu'on juge de l'effet affreux, sur son âme délicate et douce, la chute aussi subite de l'illusion qui la séduisait. Son mari s'apercevant de son trouble, s'approcha d'elle :

- Madame, lui dit-il avec fermeté, il n'est plus temps de feindre ; je vous ai trompée, vous le voyez, [...]...<sup>47</sup>

Dans cet extrait, le narrateur montre la terrible trahison dont vient d'être victime la jeune femme par l'emploi de plusieurs termes opposés : affreux face à délicate et douce. Il met en avant le contraste entre les deux personnages désormais unis par le mariage. Le narrateur fait entendre son opinion sur la situation grâce à une épiphraise, « sur son âme délicate et douce », dans laquelle il rappelle, à travers l'utilisation de délicate et de douce qui forment un pléonasme, toute la pureté de la jeune femme. Il encadre de virgules la description de son âme pour marquer le retournement de situation. Par ailleurs, la trahison est métaphorisée par une chute soudaine, la différence entre les deux univers est ici frappante et résumée par l'emploi du terme illusion qui révèle toute la supercherie dont Faxelange est la cible. Comme l'indique l'Eglise au XVIII<sup>e</sup> siècle, les liens du mariage unissent deux êtres qui ne formeront plus qu'un, de ce fait, le plus faible ou le plus ignorant du couple peut facilement être

---

<sup>47</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », p.72.

contaminé par la perversité ou le mal de l'autre ce qui va briser la vertu acquise par le passé et condamner au malheur. En effet, Faxelange est ici contrainte de se soumettre à son mari qui est dangereux et qui possède un ascendant sur elle en tant qu'homme, elle n'a d'autre choix que d'abdiquer et de faire exactement ce qu'il lui demande, quitte à perdre sa vertu. Dans la suite de notre nouvelle terrifiante, Faxelange décide d'agir selon les règles de son mari pour ne pas sombrer, elle exécute ses ordres :

Et en prononçant ces mots d'une voix basse, elle courut cacher dans sa chambre et son désespoir et ses larmes ; mais elle entendit malheureusement le cri des victimes immolées au pied de sa maison ; sa sensibilité n'y tint pas, elle s'évanouit ; revenue à elle, le parti qu'elle s'était résolue de prendre ranima forces, elle vit quelle ne devrait rien attendre que de sa fermeté, et elle se remontra ; elle fit placer les effets volés dans les magasins, elle parut au village, elle visita les postes, en un mot, elle prit tellement sur elle, que le lieutenant de Franlo, qui partait le lendemain pour aller retrouver son chef, rendit à cet époux les comptes les plus avantageux de sa femme.. Qu'on ne la blâme point ; quel parti lui restait-il entre la mort et cette conduite ?...<sup>48</sup>

Dans notre extrait, Faxelange décide de prendre sur elle et de faire ce que son mari désire pour ne pas mourir, elle se soumet mécaniquement ses demandes sans se poser de questions. De ce fait, le narrateur met en évidence l'aspect machinal de Madame de Franlo par l'emploi d'une énumération de ses activités criminelles, on constate même que le terme avantageux est employé pour qualifier les actions de la jeune femme auprès de son époux ce qui prouve bien qu'elle finit par répondre aux attentes des malfrats. D'ailleurs, la question rhétorique du narrateur à la fin de notre extrait prouve bien qu'elle n'a pas d'autre choix que d'agir ainsi : elle ne souhaite pas mourir en plus de ne former qu'un avec cet homme. Le destin de Faxelange semble sceller, elle ne peut le fuir ; le narrateur introduit, en début d'extrait, la conjonction « mais » exprime l'impossibilité de partir, quoi qu'il arrive, elle entend les victimes et se rend donc complice. De plus, le narrateur se sert du déterminant possessif « sa » pour rappeler que la maison lui appartient autant qu'elle appartient à son mari ce qui la rend d'autant plus coupable malgré son dégoût et sa tristesse évidente. Bien que

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.85.

malheureuse au sein de son mariage, Faxelange n'a d'autre choix que de briser sa vertu et les règles de bienséance qui lui ont été enseignées, elle est obligée de se soumettre à son mari qui petit à petit la contamine et la rend aussi mauvaise qu'il ne l'est. Ainsi, lorsque la jeune femme est finalement sauvée des griffes de son mari, il lui est impossible de revenir à la raison, puisque profondément infectée par les visions et pensées de son époux désormais mort :

ses parents lui demandèrent en grâce de ne pas priver leur vieillesse de la consolation de l'avoir auprès d'eux, elle céda, mais sa santé s'affaiblissant de jour en jour, usée par ses chagrins, flétrie de ses larmes et de sa douleur, anéantie par ses remords, elle mourut de consommation au bout de quatre ans, [...].<sup>49</sup>

Dans ce passage, la dégradation mentale de la jeune Faxelange est mise en avant, on voit clairement l'isotopie d'une fatigue mentale relevée par plusieurs termes tels que « consolation », « affaiblissant », « usée », « chagrins », « flétrie », « larmes », « douleur », « anéantie » ou encore « remords ». Par ailleurs, le narrateur dit que la consommation, dépérissement suite à une maladie prolongée, a fini par la tuer au bout de quatre années, on pourrait y voir une contamination de son époux, comme si ce dernier, avec ses meurtres et manigances, l'avait contraint d'accepter mal. La vertu de la jeune femme est brisée et irréparable, la terrible personnalité de son mari l'a obligée à sacrifier sa vertu pour survivre, le mal est ici irréversible.

Les terribles personnages introduits par nos auteurs de romans terrifiants sont parfois contaminants et forcent des âmes innocentes à faire le mal, après cela, elles ne retrouveront plus jamais leur pureté et finiront seules et terriblement malheureuses. Cette expression des failles de la société permet de voir clairement les intentions de nos auteurs et de mieux comprendre les fins tragiques de nos histoires. On voit les défaillances de la monarchie absolue qui entraîne le mensonge et la trahison. Si cette société corrompue est clairement mise en avant dans nos écrits, les fins tragiques que l'on constate dans les romans terrifiants

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 91.

sont prédictibles grâce à un certain nombre de détails qui condamnent nos personnages dès le commencement du récit.

Seconde partie

## **Les prophéties de la fatalité**

Si les mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle servent les récits terrifiants de Sade, Madame de Tencin et de Madame de Gomez, le contexte dans lequel évoluent nos protagonistes est également effrayant pour et particulièrement prophétique. En effet, si le récit est conté par un narrateur peu scrupuleux, l'histoire sera forcément influencée de manière malsaine ; la voix du narrateur est présente et peut s'entendre à plusieurs reprises ce qui donne une idée de la suite des évènements. Dès lors, la voix avilie du narrateur peut prédire la façon dont l'histoire va se terminer, le crime semble être connu de celui qui le raconte ce qui donne une idée assez précise du dessein de nos protagonistes. Cette fatalité est également prévisible grâce à divers procédés littéraires qu'emploient nos auteurs en écrivant leurs récits terrifiants, il est souvent question d'une fin annoncée dès l'incipit. Nonobstant, on voit aussi, dans le comportement de certains personnages, la fin qui leur est destinée, lorsque le bon personnage se retrouve finalement au service du mal et dans le pêché. La fatalité touche nos personnages avant même le début du récit, le terrifiant s'abat et effraye nos protagonistes qui n'ont pas idée de ce qui va se produire. Ainsi, lorsque la prophétie s'est réalisée, il est impossible de retrouver la vertu qui a un jour fait partie de la vie de nos héros, ils cherchent une solution à cette vie de misère et décide parfois de mettre fin à leur jour pour protéger ce qui reste de leur humanité. Cette manière de laisser quelques indices concernant la terrible fatalité qui se profile donne un aspect dramatique et permet d'insinuer la peur, le suspense. Le lectorat comprend que quelque chose de malsain se prépare mais ne sait pas réellement quoi ; les prolepses indiquent l'arrivée du terrifiant.

De cette manière, nous nous interrogerons d'abord sur l'immoralité du narrateur, puis nous observerons une fatalité prévisible et enfin, nous regarderons l'innocence de nos personnages se perdre avant d'être culpabilisatrice.

## I. Un narrateur immoral ?

Pour cette partie, nous allons essentiellement nous concentrer sur les écrits de Sade et du narrateur des *Crimes de l'Amour*. Appartenant à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Crimes de l'Amour* permettent une vision globale du siècle mais aussi une critique beaucoup plus marquée de ce dernier ; Sade écrit son roman terrifiant après la révolution française ce qui le démarque du reste de notre corpus. Comme nous l'avons observé précédemment, les romans terrifiants se terminent dans des circonstances dramatiques, nos personnages sont poussés à mal agir, se confrontent à une société qui abrite de terribles protagonistes ou sont victimes de leurs propres désirs malsains. Cependant, certains de nos récits semblent se terminer de la bonne façon malgré les terribles péripéties que nos personnages viennent de vivre ; une lecture entre les lignes est alors nécessaire pour comprendre les véritables fins réservées à nos protagonistes, l'auteur jouant sur les mots pour faire entendre une fin parallèle bien loin des fins heureuses traditionnelles. Ainsi, il arrive parfois que la voix de l'auteur se confonde avec celle du narrateur qui semble bien connaître le vice, la voix du narrateur est avilie, il connaît le mal qu'il semble pourtant déplorer. On pourrait se demander si la perversion illustrée par le narrateur des *Crimes de l'Amour* ne l'aurait pas lui-même touché, Sade veut mettre le mal à nu mais pour parvenir à cela il faut l'avoir approché. Le narrateur, sous couvert de bonnes intentions, semble en vérité presque aussi mauvais que les personnages dont il raconte l'histoire, on ressent son regard malsain à travers les nouvelles qu'il conte. Ainsi, la moralité de notre narrateur se pose et peut interroger.

## 1. Une fin faussement heureuse

Chez Sade, lorsqu'un récit semble se terminer de la bonne façon, il faut analyser plus attentivement chacun des mots écrits pour en comprendre le second sens, le véritable sens, celui qui laisse le mal triompher. En effet, les romans terrifiants sont dotés de nombreuses péripéties qui permettent rarement aux personnages de finir leur vie harmonieusement, les histoires se soldent souvent par la mort. C'est ce qu'affirme Francis Lacassin dans l'introduction de *Romans Terrifiants* :

Le roman des triomphes du Mal, le roman de la douleur et de la mort que le mal inflige à ses victimes, avant d'être refoulé dans les ténèbres à la dernière page.<sup>50</sup>

L'enjeu même des romans terrifiants est de tuer, d'infliger la douleur, Lacassin parle même d'un roman « des triomphes du Mal ». Dès lors, lorsqu'un récit terrifiant se termine bien, il est naturel de s'interroger sur les caractéristiques de cette fin qui sort des normes. De plus, Sade affirme lui-même dans son « Idée sur les romans » : « jamais, enfin, je le répète, jamais je ne peindrai le crime que sous les couleurs de l'enfer ; »<sup>51</sup>, la métaphore du peintre pour parler de son écriture montre à quel point il souhaite présenter le mal, la conjonction « que » permet à Sade de laisser entendre qu'il se place du côté du bien en décrivant le mal négativement. Tout chez Sade laisse penser que le mal l'emportera sur le reste, que les fins de ses écrits ne seront que malheur et tristesse ; on ne s'attend pas à voir une fin heureuse dans laquelle deux amants sont finalement réunis malgré les horreurs qu'ils viennent de traverser. Dans « Laurence et Antonio, nouvelle italienne », Sade met en place cette fin faussement heureuse, le rideau se ferme sur une résolution qui semble politiquement correcte : Laurence et Antonio finissent par se marier et pardonnent même à Charles Strozzi ses violences envers la future reine de Toscane, le couple est soi-disant vénéré pendant quarante années après cela. Dans ce passage de fin on a la sensation que le langage employé couvre le crime, on joue sur ce retour au bonheur qui n'en est pas un :

---

<sup>50</sup> LACASSIN, Francis, « Introduction. Quand les statues saignaient du nez » dans *Romans terrifiants*, éd. F. Lacassin, Paris, Éditions Robert Laffont, 1984, coll. Bouquins, 948 p., p. I-XIV, p. II.

<sup>51</sup> LCA, « Idée sur les romans », p. 51.

Des embrassements, des félicitations lui font bientôt oublier ses malheurs, et ce qui les efface entièrement de son âme innocente et pure, c'est la félicité qui l'entoure... c'est le bonheur que répandit sur elle ce vertueux époux, pendant les quarante années que la Toscane put jouir de l'orgueil de posséder encore dans son sein une femme, à la fois si belle, si vertueuse, et si digne, à tant de titre, de l'amour, du respect et de la vénération des hommes.<sup>52</sup>

Une chose frappante lorsqu'on lit cet ultime passage, c'est son caractère hyperbolique. On a la sensation que le narrateur surenchérit sans arrêt, on retrouve l'adverbe « si » à trois reprises pour exprimer la grandeur des qualités de Laurence, les virgules donnent également un effet saccadé qui énumère cette vertu apparente. Les points de suspension à la fin de la première phrase laissent également sous-entendre une vérité cachée, l'auteur semble douter de ses propres mots ; il interrompt son discours pour laisser à son lectorat l'opportunité de saisir la vérité derrière cette fin heureuse. Par ailleurs, le terme « vénération » est employé avec ironie puisque son étymologie est proche de « vénérien », les deux mots se sont formés grâce à la déesse Vénus connue pour l'*ars meretricia*, l'art de la prostitution. Une lecture entre les lignes est nécessaire : le narrateur présente une fin admirable malgré les péripéties racontées précédemment, l'auteur semble vanter les mérites d'une reine vertueuse mais déborde, exagère les traits et donne à ses phrases un second sens beaucoup moins enviable associé à l'*ars meretricia*. D'un autre côté, Antonio n'est pas épargné par ce double sens puisqu'il est d'abord associé à un « vertueux époux » alors qu'il n'en est pas un, il décide d'épargner son père malgré ses actions et désirs sordides :

- Laissons le vivre, dit le généreux Antonio, voilà celle qui m'est chère, et je la retrouve innocente ! Laissons exister son bourreau, il sera bien plus malheureux que si nous lui ravissions le jour.

- J'en suis assez pénétré pour ne pas vous laisser cette jouissance, dit le féroce Charles en se poignardant lui-même...

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, « Laurence et Antonio », p. 210.

- Ô mon père ! s'écria Antonio, voulant garantir encore une fois la vie de cet infortuné.<sup>53</sup>

Bien que Charles se soit montré terrible, Antonio décide de l'épargner et de lui éviter la mort. Ses propos se veulent antithétiques, il qualifie son père de « bourreau » mais souhaite le laisser en vie. Et finalement, lorsque son ignoble père décède, il s'exclame avec regret en s'écriant « Ô mon père ! », le « ô » lyrique exprime le désarroi du personnage, il apostrophe son père. Le narrateur utilise l'adverbe de temps « encore » pour montrer l'hypocrisie d'Antonio qui délivre Laurence des griffes de Charles mais souhaite le laisser en vie ; l'emploi de l'adjectif « infortuné » semble tout à fait ironique, le narrateur met en évidence la contradiction entre le désir d'Antonio de sauver son père et les actions malsaines que ce dernier a mené durant son existence. Cette fin faussement heureuse donne une autre dimension aux *Crimes de l'Amour*, chacun des termes semble rempli de sous-entendus aussi malsains les uns que les autres, la première lecture couvre le crime tandis que la seconde permet de discerner la véritable fin imaginée par l'auteur. On a cette sensation d'une fin qui suggère l'innommable, la réalité ne s'exprime pas alors Sade la suggère par des sous-entendus tout à fait malsains, le lecteur est directement impliqué grâce aux différents termes employés et se doit d'imaginer grâce à quelques pistes déguisées la vérité derrière la fin heureuse. Dans la préface des *Crimes de l'Amour* Michel Delon affirme ceci au sujet de l'écriture sadienne : « L'écrivain recherche un surcroît d'effet dans une retenue de l'écriture. »<sup>54</sup>, l'idée d'une retenue se retrouve dans « Laurence et Antonio, nouvelle italienne », Sade utilise de nombreux effets de style pour laisser à son lectorat l'opportunité de comprendre le véritable sens de ses pensées. Il essaye de contenir ses récits dans un style classique mais ce qu'il sous-entend réellement déborde d'entre les lignes de façon pleinement volontaire.

Les nouvelles des *Crimes de l'Amour* écrit par Sade se terminent rarement de façon heureuse, et même lorsqu'un retour à la vertu est décrit, les sous-entendus entretenus par l'auteur montrent le contraire. On a la sensation d'une écriture débordante pleine de sens cachés, déguisés par le style lisse qu'emploie l'écrivain, le lecteur est impliqué dans cette écriture puisqu'il perçoit les indices laissés par Sade ; les procédés stylistiques et le style

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> LCA, « Préface » par Michel Delon, p. 13.

donne la possibilité au lectorat d'imaginer pleinement ce que veut transmettre l'auteur. Par ailleurs, cet emploi de la langue classique pour être moralement accepté permet de s'interroger sur la voix du narrateur, sur ce qu'il pense réellement. En lisant *Les Crimes de l'Amour*, on a l'impression que le narrateur connaît le mal, qu'il en a conscience et qu'il en est lui-même contaminé, sa voix est malsaine, avilie par le mal qu'il dénonce.

## 2. La voix avilie

Si le vocabulaire ou le style employé dans *Les Crimes de l'Amour* est capable de dissimuler une fin tragique, on pourrait s'interroger sur la facilité avec laquelle le narrateur présente le mal qui entoure nos personnages, comme s'il le côtoyait. En effet, on a la sensation, en lisant les nouvelles écrites par Sade, que le narrateur sait parfaitement de quoi il parle, que son regard est perverti et qu'il peut décrire précisément le mal qu'il peint. Dans l'ouvrage *Sade : une esthétique de la duplicité* écrit par Gambacorti Chiara, l'introduction générale commence ainsi :

La caractéristique sans doute la plus marquante de l'écriture sadienne, c'est qu'elle s'exerça toujours sur deux registres : un registre licencieux et un registre décent.<sup>55</sup>

Cette duplicité exprimée par Gambacorti se ressent tout au long des *Crimes de l'Amour*, Sade s'applique à conserver un style décent tout en employant un registre immoral. Cet équilibre employé s'entend dans la narration, Sade se sert de son narrateur pour faire entendre sa voix : il exprime son opinion qui ne se place que rarement du côté de la vertu. De ce fait, il est naturel de s'interroger sur ce que pense réellement l'auteur du vice et de la vertu, il affirme au sein de son « Idée sur les romans » vouloir peindre le crime « sous les couleurs de l'enfer »<sup>56</sup>. Cependant, sa voix, qu'il laisse régulièrement apparaître, et ce qu'il semble défendre derrière son narrateur s'oppose avec ce qu'il affirme combattre en écrivant *Les Crimes de l'Amour*. De plus, sa façon d'aborder le vice pourrait remettre en question ses

---

<sup>55</sup> GAMBACORTI, Chiara, *Sade : une esthétique de la duplicité. Autour des romans historiques sadiens*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 503 p., p. 15.

<sup>56</sup> LCA, « Idée sur les romans », p.51.

connaissances du crime, il semble parfaitement connaître ce qu'il décrit et semble même le défendre, lui donner une raison d'exister. A plusieurs reprises au cours de l'œuvre, on constate que la pensée du narrateur déborde, qu'elle s'exprime soudainement grâce à plusieurs procédés littéraires. En effet, au sein de la nouvelle « Laurence et Antonio », le narrateur laisse apparaître sa pensée avec une question rhétorique qu'il impose à son lecteur :

Quel être eût pu résister à la flamme de ses grands yeux, où la volupté même avait choisi son temple ?<sup>57</sup>

En employant cette question rhétorique, le narrateur semble accuser Laurence d'être belle, comme si sa beauté la rendait coupable de provoquer le vice. Le narrateur sous-entend que la beauté est irrésistible, qu'elle crée des victimes. Par ailleurs, lorsqu'il questionne « Quel être eût pu résister », il semble s'inclure puisqu'il parle de manière générale, en posant ainsi la question, il affirme qu'aucun homme n'aurait pu résister à ses pulsions, pas même lui. En affirmant ces propos par la question rhétorique, il se met en porte-à-faux et dédramatise les actions futures de Charles Strozzi dans le récit ; le narrateur généralise ce désir, il considère que personne ne peut résister à cette femme, dont lui. Ainsi, la voix du narrateur vient contredire les ambitions de Sade au sein de sa préface « Idée sur le roman », le narrateur se range du côté du mal et le défend même en accusant la future victime du vice d'être coupable. Dans *Les Crimes de l'Amour*, le regard malsain et intrusif du narrateur s'impose au lecteur de diverses manières, l'emploi de la première personne du singulier est, par exemple, un bon moyen d'impliquer son lectorat dans l'histoire, de le placer face au vice. En effet, dans « Florville et Courval ou le fatalisme », la première personne du singulier est employée ; l'histoire est racontée du point de vue de mademoiselle de Florville et fait état de la nature humaine, d'un terrible fatalisme qui rendra Florville coupable d'exister. Les détails de sa vie sont racontés par un « je » qui permet au narrateur d'en dire plus depuis la bouche d'une femme dite vertueuse, par exemple mademoiselle Florville détaille ceci :

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, « Laurence et Antonio », p. 165.

On se coucha... Pardonnez-moi, monsieur, le trouble où me jette d'avance le récit de cette affreuse catastrophe ; elle ne se peint jamais à ma mémoire sans me faire frissonner d'horreur.

Comme il faisait une chaleur extrême, je m'étais jetée dans mon lit presque nue ; [...]. A peine mes yeux commençaient-ils à se fermer, que j'entends du bruit... je me relève sur mon séant avec vivacité... je me sens saisie par une main...

- Tu ne me fuiras plus, Florville ! me dit Saint-Ange (c'était lui). Pardonne à l'excès de ma passion, mais ne cherche pas à t'y soustraire... il faut que tu sois à moi.<sup>58</sup>

Plusieurs détails sont ici dérangeants et particulièrement intrusifs, déjà, Florville précise qu'elle est nue à cause de la chaleur ce qui donne au lecteur une image particulièrement précise de la scène d'agression. De plus, Florville met en garde son lectorat de façon inconsciente en employant « pardonnez-moi » conjugué à l'impératif présent, ainsi qu'un pléonasme, « affreuse catastrophe ». Elle emploie également la métaphore d'une peinture pour parler de la terrible agression qu'elle va raconter ; elle se sert du terme peindre avant de donner des détails particulièrement imagés et précis, la scène semble se dérouler sous les yeux du spectateur à mesure qu'elle raconte son histoire. Le « je » de Florville permet au narrateur d'introduire certains détails pervers, les lecteurs sont inclus dans l'histoire et font face au vice de façon involontaire, les scènes d'agressions s'imposent visuellement. D'ailleurs, on constate dans notre court extrait l'utilisation des points de suspension qui peut être associé, chez Sade, à une écriture de l'excès, c'est Julien Rault qui affirme ceci :

La suite de points, introduisant le discontinu et le décousu, apparaît bien comme un élément de transgression, en ce qu'elle permet d'échapper à la phrase [...]. Elle est surtout devenue un élément de ponctuation polyvalent [...] caractéristique de la littérature de l'excès.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*, « Florville et Courval ou le fatalisme », p. 124-125

<sup>59</sup> RAULT, Julien, « Un instrument Sadique ? Usage du point de suspension chez Sade et imaginaire libertin du signe » dans *La ponctuation des écrivains*, Le Kremlin-Bicêtre, Les belles lettres, n°69, 2017, p. 28-40, p. 40.

Effectivement, l'utilisation des points de suspension est très présente dans l'écriture sadienne et peut signifier des non-dits voire des sous-entendus. On peut déceler par ce biais les véritables pensées du narrateur qui préfère les dissimuler en coupant la phrase par les points de suspensions ; le mal qu'il décrit lui est familier et se dégage du texte par touche. Le narrateur des *Crimes de l'Amour* opère de diverses manières pour laisser paraître son point de vue discrètement, il semble connaître le mal et le décrit avec précision dans chacune de ses nouvelles. Cette description du vice par le narrateur donne l'impression, grâce à plusieurs procédés littéraires, d'une voix avilie qui impose aux lecteurs sa propre vision du mal. Sur un registre formel et classique, la voix du narrateur et ses pensées débordent et finissent par s'entendre au cours de la lecture des *Crimes de l'Amour*.

Le narrateur des *Crimes de l'Amour* est traversé par une pensée qui s'accorde au vice qu'il décrit, la lecture du recueil écrit par Sade est pleine de non-dits et de sous-entendus malsains qui s'accordent avec les personnages terrifiants qu'il crée. Le lecteur est placé face au terrifiant et est confronté à la perversité de certaines scènes, les lecteurs sont volontairement impliqués au cours de leur lecture. Ainsi, il est naturel de s'interroger sur les véritables intentions de Sade durant l'écriture des *Crimes de l'Amour*, il affirme dans son « Idée sur les romans » vouloir mettre à nu le crime mais accuse également la nature de créer des victimes. De cette manière et si le narrateur permet à Sade d'exprimer ses véritables pensées, il serait intéressant de mettre la lumière sur les ambitions de Sade en écrivant *Les Crimes de l'Amour* et de comprendre la façon dont il dénonce certains vices insoupçonnés.

### 3. Une nature mise à nu

Si *Les Crimes de l'Amour* permettent à Sade d'exprimer sa véritable pensée à travers un narrateur à la voix avilie, on peut également y voir un désir de dénoncer les méfaits de la nature elle-même. En effet, dans son ouvrage, Sade dénonce une nature aussi malsaine que les personnages de nos romans terrifiants puisqu'elle semble créer autant de victimes. Dans sa préface « Idée sur le roman », Sade écrit ceci au sujet de la nature :

Je ne veux pas faire aimer le vice ; je n'ai pas comme Crébillon et comme Dorat le dangereux projet de faire aimer aux femmes les personnages qui les trompent [...] ; en

cela, j'ose le dire, je deviens plus moral que ceux qui se croient permis de les embellir ; les pernicieux ouvrages de ces auteurs ressemblent à ces fruits de l'Amérique qui, sous le plus brillant coloris, portent la mort dans leur sein ; cette trahison de la nature, dont il ne nous appartient pas de dévoiler le motif, n'est pas faite pour l'homme ;<sup>60</sup>

Les ouvrages libertins, représentés ici par Crébillon et Dorat, sont comparés à des fruits qui trompent la méfiance de l'homme grâce à leur belle couleur, Sade parle même de « trahison de la nature ». L'antithèse met en évidence la brillance du fruit qui mène à la mort, Sade montre combien la nature peut se montrer trompeuse et qu'elle peut tuer. Par la suite, l'auteur affirme par la négation qu'il n'est pas censé dévoiler les raisons des tromperies de la nature, cependant, il n'hésite pas, au sein des *Crimes de l'Amour*, à mettre en scène les trahisons de cette dernière envers des personnages présentés comme vertueux. La nature, en 1798, se définit simplement de cette manière : « L'universalité des choses créées. »<sup>61</sup>. De cette façon, Sade se sert de la nature pour mettre en scène de terrifiants récits qui semblent présenter la nature telle qu'elle est perçue par l'auteur, il veut montrer la vérité : la nature crée des victimes. Et pour prouver ses pensées, Sade met en scène le récit de « Florville et Courval ou le fatalisme » dans lequel Florville, jeune femme vertueuse se retrouve, par une terrible fatalité, doublement incestueuse en plus d'être matricide et filicide ; la jeune femme se retrouve victime des trahisons de la nature et finit par se suicider. Le narrateur lui-même interroge ce terrible coup du destin :

Pourquoi faut-il que la malheureuse Florville, que l'être le plus vertueux, le plus aimable et le plus sensible, se trouve, par un inconcevable enchaînement de fatalités, le monstre le plus abominable qu'ait pu créer la nature ?<sup>62</sup>

La question rhétorique est employée sur un ton hyperbolique, le narrateur emploie à plusieurs reprises le superlatif « le plus » pour dramatiser la situation de Florville, terrible

<sup>60</sup> LCA, « Idée sur les romans », p. 51.

<sup>61</sup> ACADEMIE FRANCAISE, « Nature » dans Dictionnaire de l'Académie française, 5<sup>e</sup> édition, tome 2, Paris, J.J Smits et Ce., 1798, 776 p., p. 149.

<sup>62</sup> *Ibid.*, « Florville et Courval ou le fatalisme », p. 143.

victime du destin. Florville est métaphorisée en monstre et le narrateur accuse la nature de l'avoir créée. D'abord personnage vertueux, la jeune femme finit par être un abominable monstre, résultat de l'irréversible fatalité. Cette question rhétorique permet également de faire réfléchir le lecteur au sujet de la nature et de ses terribles créations, elle met en cause la fatalité et indirectement, montre les limites de la vertu qui n'a pas d'impact sur le destin. D'ailleurs, Florville, avant de mettre fin à ses jours, questionne ironiquement le ciel :

Croyez-vous que le ciel puisse avoir assez de tourments pour moi, ou supposez-vous que je puisse survivre un instant aux fléaux qui tourmentent mon cœur ?... Non, il me reste encore un crime à connaître, celui-là les vengera tous.<sup>63</sup>

Florville fait un lien entre ses tourments et le ciel, elle n'a d'autre choix que de mourir puisque la nature a fait d'elle un monstre. D'ailleurs, elle qualifie son suicide de crime et l'associe à tous ses méfaits, elle a conscience de ses infractions et du monstre qu'elle est malgré la vertueuse description dont elle fait l'objet en début de nouvelle : « c'était les traits de Minerve elle-même, déguisés sous ceux de l'Amour. »<sup>64</sup>. La sagesse de Minerve, dont il est question au début, s'amenuise au cours du récit, la jeune femme n'est plus qu'une criminelle, victime de la fatalité. Tout comme le fruit brillant et coloré décrit par Sade dans « Idée sur les romans », Florville s'avère être un véritable monstre capable de tuer ; elle est le résultat d'une nature qui piège et trompe. Dans sa nouvelle, Sade dénonce les agissements d'une nature capricieuse et fourbe, il exprime son choix d'écriture qui dénonce et peint ce que personne ne veut voir : « On n'est pas criminel pour faire la peinture des bizarres penchants qu'inspire la nature. »<sup>65</sup>. Cette citation, qui introduit le troisième tome de *Justine ou les malheurs de la vertu*, s'accorde avec nos propos puisqu'elle accuse la nature d'inspirer les vices que Sade vient peindre dans ses récits. L'auteur justifie ses choix d'écriture et utilise de nouveau la métaphore d'une peinture pour parler de ses nouvelles puisqu'il décrit la réalité telle qu'elle existe et avec de nombreux détails particulièrement imagés. Il n'hésite pas à tenir la nature responsable des vices de l'homme, parlant même d'une inspiration. Dans

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>65</sup> SADE, Donatien Alphonse François de, *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu. Tome 3*, 1797, En Hollande, Paris, 356 p., page de garde.

« Ernestine, nouvelle suédoise », le narrateur affirme que le destin peut préférer le vice à ce qui est vertueux :

Sanders approuvait le choix de sa fille ; [...] il était loin d'apporter obstacle à un arrangement aussi convenable ; mais la fortune ne veut pas toujours ce qui est bien.<sup>66</sup>

La fortune aussi appelée hasard se fait complice de la nature, le narrateur dénonce les caprices de la fortune qui, malgré la vertu, agit telle qu'elle le souhaite. Le narrateur dénonce les agissements malsains de la nature. Sade entreprend « l'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature »<sup>67</sup> et pense devoir montrer l'être humain rongé par ses désirs :

l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut-être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions ;<sup>68</sup>

Sade montre ses ambitions, il veut présenter l'homme tel qu'il est, dévoré par ses passions parfois malsaines. Le cœur humain est un labyrinthe que l'auteur des *Crimes de l'Amour* tente de peindre à l'aide d'un style classique, celle des désirs malsains enfouis, inavouables. Dans ses écrits, Sade dénonce la nature qui crée chez l'être humain des désirs qui s'opposent à la vertu, il peint des personnages victimes du destin et met en avant l'idée que le bien n'a pas la moindre influence sur le destin. La nature est responsable des passions malsaines et inspire les désirs des hommes.

*Les Crimes de l'Amour* permettent à Sade de peindre une réalité ignorée, celle des passions les plus sombres qu'inspirent la nature. Il n'hésite pas à décrire les coups du destin qui ne vont pas toujours dans le sens de la vertu et expose la nature trompeuse qui se joue de la naïveté des hommes. Mettre la nature à nu et présenter les possibles coups du destin sont

---

<sup>66</sup> LCA, « Ernestine, nouvelle suédoise », p. 222.

<sup>67</sup> LCA, « Idée sur les romans », p. 38.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 39.

les projets de Sade, il peint des scènes malsaines qui s'inspirent d'une nature fourbe. Si le narrateur des *Crimes de l'Amour* peint des récits malsains absolument effrayants, la terrible fatalité de ces écrits est tout à fait prévisible, elle peut se deviner bien avant la fin.

## II. Une fatalité prévisible

Au sein de nos romans terrifiants, la fin est parfois prévisible, que ce soit chez Sade, Madame de Gomez ou bien chez Madame de Tencin, la fatalité s'annonce parfois dès les premières lignes du récit. En effet, la fatalité, cette force de la nature qui s'abat sur la vie des hommes de façon arbitraire, est perceptible au sein de nos romans terrifiants, elle se voit dès le début et parfois même dans le titre de nos récits. Nos auteurs jouent sur les mots et se servent de la prolepse pour annoncer la fin dès le commencement, la fatalité est donc visible et la fin de nos personnages prévisibles. Par ailleurs, les personnages eux-mêmes se montrent parfois contradictoires et peuvent présenter une certaine faiblesse même lorsqu'ils sont censés être bons, leurs comportements permettent de prévoir la fin du récit. De cette façon, un personnage au comportement suspect aura souvent un réel impact sur la vie de nos personnages vertueux ; il est souvent question d'un bon personnage qui finit par montrer certaines failles dans son héroïsme, leurs actions permettent alors de comprendre la fin, de prévoir ce qui va se produire. Nos auteurs de récits terrifiants, à travers divers procédés, permettent à leur lectorat d'entrevoir la fin avant même qu'elle ne se passe. Nos auteurs jouent avec la fatalité et le sort de leurs personnages.

## 1. Lorsque le début annonce la fin

La fin de nos romans terrifiants est souvent mortelle et effroyable, elle s'organise autour d'un dénouement dramatique qui accuse la fatalité d'être irrémédiable. Cependant, la fin tragique, bien qu'imprévisible dans l'esprit de nos personnages, se révèle parfois au cours du récit. En effet, nos auteurs n'hésitent pas à prédire la fin de leur récit dès le début par une simple phrase parfois sortie directement de la bouche de leurs personnages, ils font référence à la fin sans le savoir. Cette utilisation de la prolepse participe à la dramatisation du récit et permet aux auteurs de faire de discrètes allusions à ce qui va suivre sans que le lecteur ne s'en aperçoive réellement, dans le résumé de son ouvrage sur la prolepse, *La promesse du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime (1600-1750)*, Lise Charles exprime la chose suivante :

En dévoilant par avance un événement de l'histoire, la prolepse risque de ruiner le suspense ; en n'évoquant qu'allusivement ce qui va suivre, elle peut y contribuer.<sup>69</sup>

Le terme « allusivement » correspond parfaitement aux actions de nos auteurs de romans terrifiants qui, de façon discrète, placent des indices concernant la terrible fatalité qui va suivre et s'abattre sur les personnages du récit. Ainsi, en observant bien chacun des mots et chacune des phrases employées, la fatalité et les coups du destin subis par certains protagonistes sont visibles avant même que la fin ne se produise. En effet, on peut distinguer l'horreur qui se profile avant même que le récit n'ait commencé à l'aide des titres donnés par nos auteurs : Madame de Gomez nomme son œuvre *Les Amants Cloîtrés*, indiquant par le terme « cloîtrés » la fin d'Aronce et Victoire puisque le verbe se définit ainsi en 1762 : « Contraindre à entrer dans un Monastère, & à y prendre l'habit. *Les parents de cette fille résolurent de la cloîtrer.* »<sup>70</sup>. De ce fait, on sait, avant même d'avoir lu le récit terrifiant, qu'Aronce et Victoire seront condamnés, par leurs parents, à une vie recluse, loin de l'union qu'ils espéraient tant. Dans un style différent, *Les Amants Cloîtrés* sont également dotés

---

<sup>69</sup> CHARLES, Lise, *La promesse du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime (1600-1750)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, coll. L'Univers rhétorique, 666 p., résumé.

<sup>70</sup> ACADEMIE FRANCAISE, « Cloîtrer » dans Dictionnaire de l'Académie française, 4e édition, tome 1, Paris, Vve B. Brunet, 1762, 984 p., p. 320.

d'une courte introduction qui indique la fin des évènements, cependant et contrairement au ton catégorique des *Mémoires du Comte de Comminge*, le ton employé est évasif et moralisateur. En effet, on ne sait pas clairement comment l'histoire de Victoire et d'Aronce termine, seules quelques indications sont introduites :

Si l'Amour est souvent la source des malheurs des hommes, il est quelquefois aussi celle de leur félicité, celui qui gouverne tout, se servant de plusieurs moyens pour leur faire voir l'instabilité des choses d'ici-bas, & leur prouver que ce n'est qu'en lui seul qu'ils peuvent trouver un repos solide & durable.<sup>71</sup>

Dès la première phrase, l'amour est associé au malheur, ce qui peut être un indicateur pour la suite de notre récit. Cependant, l'Amour est ensuite synonyme de félicité qui signifie, en 1762, un bonheur qui ne peut se trouver qu'en Dieu : « Béatitude, grand bonheur. *La félicité éternelle. La souveraine félicité. La suprême félicité. La véritable félicité ne se peut trouver qu'en Dieu.* »<sup>72</sup>. Par la suite, on peut percevoir les épreuves que vont traverser nos protagonistes lorsque le narrateur parle de « l'instabilité des choses d'ici-bas ». Dieu est également nommé, « celui qui gouverne tout », ce qui indique le sort de nos amants. L'introduction est plus évasive mais indique tout de même le sort de nos personnages dès le commencement : les épreuves imposées servent à atteindre la félicité. Par ailleurs, si les introductions ou encore les titres permettent d'entrevoir ce qui va se produire, les personnages eux-mêmes prédisent parfois leurs malheurs. En effet, on peut voir dans *Les Mémoires du comte de Comminges* une fatalité annoncée par les personnages eux-mêmes qui s'inquiètent de la suite des évènements :

Je n'envisage que des malheurs, & cependant je trouve du plaisir à sentir ce que je sens pour vous : je vous ai laissé voir mes sentimens, je veux bien que vous les connoissiez, mais souvenez-vous que je sçaurai quand il le faudra les sacrifier à mon devoir.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> AmC, p. 202.

<sup>72</sup> ACADEMIE FRANCAISE, *Op. cit.*, « Félicité », p. 728.

<sup>73</sup> MCC, p. 31.

Dans ses paroles, Adelaïde prévient le jeune Comte de Comminge sans avoir conscience de la suite des évènements, elle emploie une prolepse en parlant de ses devoirs. En effet, la jeune femme finira bel et bien par épouser un autre homme par respect pour ses obligations ; elle sacrifie son amour par obligation. Par ailleurs, elle emploie le verbe « envisager » avec une négation pour avertir de ses mauvais pressentiments ce qui peut également prédire les malheurs dont ils vont être victimes. De plus, le comte de Comminge lui-même exprime le devenir de leur relation en affirmant la chose qui suit : « Je suis un amant prêt à tout sacrifier pour vous. »<sup>74</sup>. Sans le savoir, le Comte prédit sa propre fin en parlant des sacrifices qu'il est prêt à faire ; on pourrait voir une hyperbole lorsqu'il affirme qu'il est prêt à « tout sacrifier » par amour, mais il n'en est rien puisqu'il ira jusqu'à s'enfermer dans un long désespoir pour Adélaïde, comme elle le déclarait à la page 29. Les épreuves traversées par nos personnages sont souvent annoncées et permettent aux auteurs d'intriguer le lecteur, de faire monter le suspense, dramatiser. Khalid Hadji, dans « La filature du sens ou l'enquête dans *le Nom de la rose* de Umberto Eco » explique les intérêts de la prolepse :

La prolepse peut se lire comme l'inscription d'un futur en promesse d'avènement, à advenir ; à l'image d'une bande annonce, sa fonction est d'ordre apéritif et surtout régulatrice, rappelant à l'ordre, avant l'heure, ce qui risque de dérapier.<sup>75</sup>

Le « risque de dérapier » qu'exprime la prolepse dans nos romans terrifiants est primordial pour faire monter le suspense et montrer les ravages d'une fatalité implacable : quoi qu'ils fassent, nos personnages sont condamnés à une fin tragique. La fatalité de nos récits terrifiants est prévisible et rappelle sans cesse que la fin sera tragique et sanglante, la fin est prévisible et annoncée bien avant le début de la lecture.

La prolepse permet à nos auteurs de romans terrifiants d'intriguer le lecteur, elle permet également de prévoir l'horreur qui se profile, les épreuves que nos personnages vont

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>75</sup> HADJI, Khalid, « La filature du sens ou l'enquête dans *le Nom de la rose* de Umberto Eco » dans *L'Art du roman chez Umberto Eco*, Cahiers de Narratologie [En ligne], n°33, 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7976>, p. 1-13, p. 4.

devoir traverser. La fatalité est palpable, elle se décèle dans les titres, les introductions ou même au cours des discussions ; elle encercle nos protagonistes avant le commencement. Si la fin tragique de nos récits est visible dès le début grâce aux titres ou à la prolepse, certains personnages pourtant présentés comme héroïques agissent en contradiction avec ces principes et permettent de déceler une fin tragique.

## 2. L'héroïsme au service du mal

Si la fatalité se veut prévisible grâce à la présence d'un narrateur omniscient dans certains de nos récits, les comportements de certains personnages aux allures héroïques peuvent trahir la vertu qu'ils sont censés incarner. Lorsque un personnage héroïque présente des comportements malhonnêtes, le masque s'effrite et on peut y voir les résultats d'une fatalité qui englobe tous ses protagonistes. En effet, les décisions de certains héros s'opposent à ce qu'ils sont censés incarner et permettent de percevoir une fatalité qui touche tout le monde, même les personnages qui incarnent la vertu. Leurs comportements et actions donnent des indices aux lecteurs quant à la suite des événements puisque même lorsqu'ils agissent en faveur des protagonistes, ils sont en réalité en disgrâce et n'agissent pas vertueusement. L'héroïsme est entaché par le mal, par la fatalité. Dans « Laurence et Antonio, nouvelle italienne » écrit par Sade, Antonio fait pleinement confiance à son père alors qu'il est au courant de ses crimes :

Ces procédés n'eurent heureusement point de suite ; l'excellent naturel d'Antonio le mit à l'abri des séductions de Charles ; il sut distinguer les crimes de son père et les haïr, sans cesser d'aimer celui que ces vices souillaient ; mais sa trop grande confiance le rendit néanmoins, quelques fois, dupe d'un homme qu'il devait à la fois chérir et mésestimer ;<sup>76</sup>

Dès le début de l'histoire, on constate le paradoxe des sentiments d'Antonio envers son père ; il sait qu'il est mauvais mais l'aime quand même. D'ailleurs, le narrateur qualifie Antonio

---

<sup>76</sup> LCA, « Laurence et Antonio, nouvelle italienne », p. 158.

de « dupe » signifiant clairement la confiance aveugle d'un fils envers son géniteur. Dans un premier temps, le narrateur indique à l'aide du verbe « savoir » au passé simple qu'Antonio sait faire la différence entre les crimes de son père et l'amour qu'il lui porte, puis, dans la phrase qui suit, le narrateur emploie une objection avec les adverbes « mais » et « néanmoins » qui prouve qu'Antonio est toujours victime des manigances de son père et qu'il ne peut les éviter complètement. Dès le commencement, on peut voir chez Antonio une ambivalence, une certaine défaillance, un amour paternel qui pourrait le mener vers une fin tragique. Plus loin dans notre récit, Antonio finit par croire les dires de son père concernant sa promise, Laurence :

Le jeune époux effrayé accourt à la hâte ; un instant de calme le lui permet. Il entre de nuit chez Charles, et se jette en pleurant dans ses bras.

- Eh quoi ! mon père, elle me trahit !... L'épouse que j'adorais... elle... elle !... mais êtes-vous bien sûr ? vos yeux ne vous ont-ils pas trompés ?... se peut-il que la vertu même... ah ! mon père !<sup>77</sup>

Lorsque Charles fait croire à son fils que Laurence l'a trompé, il tombe dans le piège et ne remet pas réellement en doute les dires de son père, deux questions rhétoriques sont employées avant d'être rapidement balayées et remplacées par une exclamation claire : « ah ! mon père ! ». Les points de suspension représentent la peine ressentie par Antonio qui est submergé par la nouvelle. Le fils, bien qu'il soit au fait des horreurs commises par le père, se laisse bien volontiers avoir par ses paroles et permet au lecteur d'entrevoir une terrible fin pour les jeunes fiancés. Antonio croit son père et questionne : « se peut-il que la vertu même... », il ne prend même pas la peine de terminer sa phrase bien qu'il emploie une allégorie pour parler de la vertu de Laurence. Ce paradoxe permet de comprendre à quel point l'héroïsme d'Antonio n'est qu'un voile, il fait confiance à un homme corrompu, à un véritable criminel plutôt qu'à sa fiancée. Ses agissements le placent en parti responsable des agressions subies par Laurence malgré la description vertueuse dont il fait l'objet au début de la nouvelle :

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 181.

vif, pénétrant, plein d'esprit et d'intelligence, n'ayant d'autres torts qu'un peu trop de candeur et de bonne foi, heureux défauts des belles âmes, déjà très instruit, d'une figure charmante, nullement corrompu par les mauvais exemples et les dangereux conseils de son père, brûlant du désir de s'immortaliser, enthousiaste de la gloire et de l'honneur, humain, prudent, généreux, sensible, Antonio, comme on le voit, devait à bien des titres mériter l'estime générale ;<sup>78</sup>

Bien que de nombreuses qualités lui soient attribuées, Antonio fait confiance au mal au détriment du bien ; le narrateur emploie une énumération pour mettre en avant le caractère vertueux du jeune homme. Le paradoxe existant entre les actions d'Antonio et le caractère héroïque qui lui est attribué tout au long de la nouvelle montre combien la fatalité peut être prévisible et se manifester dans le comportement des personnages vertueux. En agissant ainsi, la tragique fatalité se devine : Antonio jette Laurence entre les mains du terrible Charles qui n'hésitera pas à la violer par l'intermédiaire de Urbain. Les actions d'Antonio le rendent coupable du crime de Charles et permettent de voir venir la terrible fin. Un autre exemple de l'héroïsme au service du mal, c'est la nouvelle « Faxelange ou les torts de l'ambition » lorsque le jeune Goé, véritable sauveur de Faxelange, finit, de lui-même, par se jeter du côté du mal malgré son action héroïque. En allant contre ses principes vertueux, Goé permet d'entrevoir la fin tragique qui se dessine : il alimente le mal malgré son profil vertueux. Ainsi, lorsqu'il prétend vouloir servir son pays à la fin de l'histoire, Goé va, en réalité, servir le camp ennemi et mourir en tant que traître :

Oui, mademoiselle, je pars, la guerre qui se fait en Allemagne m'offre ou la gloire ou le trépas : je n'aurais désiré que les lauriers quand il m'eut été permis de vous les offrir, et maintenant je ne chercherai que la mort.

---

<sup>78</sup> Ibid., p. 157.

A ces mots, Goé se retire ; quelques instances qu'on lui fasse, il s'échappe pour ne réapparaître jamais. On apprit, au bout de six mois, qu'attaquant un poste en désespéré, il s'était fait tuer en Hongrie au service des Turcs.<sup>79</sup>

Goé, bien qu'il ait réalisé un acte particulièrement héroïque en sauvant Faxelange, décide de mourir au lieu de pardonner à la jeune femme. Son action permet de percevoir la terrible fin qui attend Faxelange : loin d'un mariage avec Goé. De plus, en décidant de partir à la guerre dans le but de mourir, Goé se rend coupable de son propre suicide. D'apparence, Goé est héroïque jusqu'à la fin, en réalité, il souhaite mourir peu importe la manière puisqu'il va jusqu'à servir le camp ennemi, les Turcs. Son départ à la guerre n'est qu'un prétexte pour en finir. Son comportement héroïque le place sur un piédestal avant d'utiliser un prétexte pour se suicider, ses actions vont à l'encontre de la vertu et montrent que la fatalité est partout et visible même dans les comportements les plus admirables. La fatalité se devine par l'action malhonnête de protagonistes décrits comme héroïques et particulièrement vertueux : si même le comportement de personnages exemplaires s'avère nocif, il est évident que la fin de nos romans terrifiants sera tragique ; leurs actions mènent vers une fin malsaine. Ainsi, les actions des héros de nos récits donnent des indices concernant la fatalité qui se joue tout au long des écrits.

Lorsque l'héroïsme se place au service du mal dans nos récits terrifiants, on peut y voir le présage d'une fin tragique et d'une fatalité qui s'abat de façon violente sur ses personnages. Le comportement douteux de certains héros permet de voir que la tragique fatalité est partout, elle condamne nos protagonistes même lorsqu'ils semblent agir de la bonne manière. Ce type de paradoxe permet d'envisager la triste fin qui se profile. Si le comportement de certains personnages donne l'opportunité de distinguer la fatalité avant même qu'elle ne se produise, il est presque impossible pour nos personnages de retrouver leur innocence lorsque le mal a frappé, la vertu n'est plus.

---

<sup>79</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », p. 90.

### III. Innocence perdue, innocence coupable

Lorsque la tragique fatalité de nos récits vient troubler le caractère de nos personnages les plus vertueux, il est difficile de revenir en arrière et d'agir avec candeur. En effet, l'innocence de nos protagonistes disparaît dès que le mal commence à les contaminer ; la vertu n'est plus qu'un souvenir et semble irrécupérable. De cette manière, le retour au bien après le mal est presque impensable et le désir d'un retour à la vertu est parfois trop tardif, nos protagonistes cherchent à retrouver ce qu'ils ont perdu par tous les moyens mais n'y parviennent malheureusement pas. Le mal est trop profondément ancré et le bien ne devient plus qu'un lointain souvenir inatteignable. Ainsi, le mal, une fois entré dans la vie de nos personnages, donne des idées suicidaires à ces derniers qui ne voient pas d'autres options pour mettre un terme aux souvenirs criminels qui sont entrés dans leurs esprits. Cependant, certains protagonistes essayent tout de même de retrouver la vertu qu'ils ont autrefois connue même si leurs efforts sont finalement vains, les violents coups du destin se veulent irréversibles. L'innocence de nos personnages est perdue malgré une forte volonté de la retrouver, elle est irrécupérable puisque le mal se montre dévastateur ; la mort est souvent la seule option face à la tragique fatalité de nos romans terrifiants.

## 1. La volonté d'une vertu déjà disparue

Lorsque le mal commence à imprégner nos personnages, il est difficile de revenir en arrière et d'ignorer leur rencontre avec la perversité. Dès lors, l'innocence disparue est difficile à reconquérir puisque le terrifiant a pris place dans l'esprit de nos héros ; de nombreux protagonistes souhaitent retrouver leur vertu d'antan et essaient inutilement de revenir à ce qu'ils ont un jour connu. Cette envie de retrouver une vertu qui s'est effacée se retrouve chez plusieurs personnages principaux, ils essaient par tous les moyens de se racheter une conduite noble après leurs mauvaises actions. Ce besoin d'un retour au bien se produit de diverses manières, certains émettent verbalement le souhait de retrouver une vie vertueuse et d'autres tentent vainement de se repentir en se tournant vers Dieu. Dans *Les Mémoires du Comte de Comminge* de Madame de Tencin, la jeune Adelaïde décide, dans un premier temps, de se soumettre aux souhaits de son père et d'épouser un autre homme que le jeune comte de Comminge, elle se résigne :

On veut par mon engagement avec un autre, s'assurer que je ne pourrai être à vous : c'est à ce prix que M. de Comminge met votre liberté ; il m'en coutera peut-être la vie, & sûrement tout mon repos. N'importe j'y suis résoluë.<sup>80</sup>

Dans cette lettre adressée au comte de Comminge, Adelaïde se résigne et décide d'épouser un autre homme pour libérer celui qu'elle aime. Les choix qu'elle fait sont nobles et semblent indubitables, elle est résolue à épouser une autre personne par amour pour le comte mais aussi par convention puisqu'elle lui avait d'abord affirmé : « je vous ai laissé voir mes sentimens, je veux bien que vous les connoissiez, mais souvenez-vous que je scaurai quand il le faudra les sacrifier à mon devoir. »<sup>81</sup>. Sa vertu se retrouve dans ses actions : elle préfère épouser un homme qu'elle n'aime pas, le Marquis de Benavidés, plutôt que de persévérer dans sa relation avec le comte de Comminge. La jeune femme respecte ses paroles et décide de s'éloigner du comte, du moins, jusqu'à la mort de son époux, quelques années plus tard. En effet, lorsque Adelaïde perd le Marquis de Benavidés et constate que le comte de

---

<sup>80</sup> MCC, p. 66.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 31.

Comminge a disparu, elle décide de se rendre dans un monastère pour oublier ce dernier. Cependant, elle va être happé par la voix de son amant en passant devant une église et retrouver soudainement toute la force de ses sentiments :

Je ne pûs m'éloigner d'un lieu qui renfermoit ce que j'aimois ; & pour ne m'en plus séparer, après avoir congedié mon conducteur, je me presentai à vous, mon Père, vous fûtes trompé par l'empressement que je montrois pour être admis dans votre maison, vous m'y reçutes.<sup>82</sup>

Dans cet extrait, la jeune femme succombe à ses sentiments pour le comte et oublie toutes ses nobles intentions, elle va même jusqu'à mentir à l'ecclésiastique et admet sa trahison avec la phrase verbale « vous fûtes trompé », conjuguée au passé simple. La jeune femme admet sa faute : elle a trompé un servent de Dieu par amour pour le comte. La vertu, caractéristique du personnage d'Adélaïde au début de notre histoire, n'est plus et semble irrécupérable bien qu'elle ait essayé de se repentir, les sentiments que la jeune femme éprouve envers le comte l'éloignent de Dieu et effacent sa nature vertueuse. D'une autre manière, la jeune Eugénie, personnage de « Eugénie de Franval, nouvelle tragique » des *Crimes de l'Amour*, finit par regretter ses terribles actions et verbalise la souffrance qu'elle éprouve face aux malheurs qu'elle a causée autour d'elle :

Oh ! Monsieur, comment vous rendre l'effet cruel de ces diverses situations !... Votre femme expirante... défigurée par les convulsions de la douleur... Eugénie, rendue à la nature, poussant des cris affreux, s'avouant coupable, invoquant la mort, voulant se la donner, tour à tour aux pieds de ceux qu'elle implore, tour à tour collée sur le sein de sa mère, cherchant à la ranimer de son souffle, à la réchauffer de ses larmes, à l'attendrir de ses remords ;<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>83</sup> LCA, « Eugénie de Franval, nouvelle tragique », p. 374.

C'est l'abbé qui transmet à Franval les regrets d'Eugénie, la phrase « rendue à la nature » fait référence à la vertu qu'elle ne connaissait pas avant de côtoyer sa mère pour la première fois, la nature symbolise cette pureté qu'elle n'a connue que trop tardivement. L'abbé détaille les regrets d'Eugénie par l'accumulation, montrant ainsi l'importance de ses regrets et son envie d'effacer ce qui a été fait de mal. Eugénie s'avoue coupable et reconnaît avoir tué sa mère, la vertu qu'elle n'a jamais connue semble soudainement lui manquer et pleure la perte de sa mère. La vertu, étant considérée comme naturellement présente chez les jeunes filles, semble tout à coup lui revenir et la frapper, elle veut récupérer ce qu'elle n'a jamais connu ; elle l'exprime verbalement avant de mourir dans le malheur et le désespoir. Jusqu'au dernier moment, Eugénie ne semble pas regretter ce qu'elle fait subir à sa mère, c'est sur son lit de mort qu'elle réalise soudainement l'ampleur de ses crimes. Le mal étant ancré dans l'esprit de nos personnages, il est ensuite difficile de retrouver l'innocence d'antan. Cette idée d'une vertu disparue se retrouve dans plusieurs de nos contes terrifiants, nos auteurs se servent de ce désir de retrouver une vie vertueuse pour dramatiser les situations et rendre les fins plus tragiques encore. Dans un article sur Sade, John Phillips explique cela en s'appuyant sur la nouvelle « Florville et Courval ou le fatalisme » de Sade :

Dans « Florville et Courval ou le fatalisme », Courval aussi épouse une parente sans le savoir. Le dénouement tragique de ce conte est si compliqué que la crédulité du lecteur est poussée à la limite, puisque l'on apprend que Courval est le père de Florville, et que cette dernière est trois fois coupable d'inceste (avec son père, son frère et le fils né de cette dernière liaison). Le thème des intentions vertueuses qui mènent à des conséquences catastrophiques est bien sûr typiquement sadien [...].<sup>84</sup>

Dans son article, John Phillips confirme l'idée que la vertu n'est pas toujours synonyme de bienveillance, chez Sade les conséquences sont même négatives et associées à la catastrophe. La vertu semble intouchable pour les personnages de nos romans terrifiants qui se retrouvent contaminés par le mal ambiant, ils sont coincés dans une spirale de laquelle il est difficile de

---

<sup>84</sup> PHILLIPS, John, « La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »? » dans *L'Annuaire théâtral*, Montréal, SQET, n° 41, 2007, p. 50-62, p. 51-52.

sortir. Le mal s'abat et écarte toute l'innocence des hommes. Les auteurs de nos récits terrifiants jouent sur l'envie des hommes de retrouver leur vertu.

Lorsque le mal apparaît dans la vie de nos personnages, la vertu s'éloigne et il est difficile de retrouver l'innocence des débuts. Ainsi, nos personnages n'hésitent pas à exprimer leur désarroi verbalement et essayent par tous les moyens de retrouver une vie vertueuse. Cependant, lorsque le mal est là, il est difficile de revenir en arrière et d'oublier ce qui a été vu ou vécu, la malveillance prend trop de place et écrase l'innocence d'un personnage vertueux. Ainsi, lorsque la vertu s'écrase pour laisser place au mal, certains personnages ne voient pas d'autre solution que de mettre fin à leurs jours, aggravant ainsi leurs fautes.

## 2. Le suicide comme seule option

Si la vertu est moins forte que le mal dans l'esprit des hommes, nos personnages de romans terrifiants n'ont d'autres choix que de tenter de mettre fin à leurs malheurs. En effet, lorsque nos personnages sont victimes du mal, un retour à une vie vertueuse est difficile et certains décident de mourir plutôt que d'être hantés par le douloureux souvenir des épreuves passées. Dès lors et de diverses manières, nos personnages prennent la décision de se suicider pour ne pas vivre avec ce constant malheur et cette connaissance de la perversité des hommes. Pourtant, en mettant fin à leurs jours, nos personnages aggravent la situation et ne font que s'éloigner davantage de Dieu. Romain Parmentier, dans un article qui parle de la perception du suicide au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, exprime ceci :

Les hommes sont des soldats de Dieu et il leur est interdit de désertier le champ de bataille de la vie même en cas d'épreuves difficiles. [...] La vie de l'homme appartient non seulement à Dieu, mais aussi au souverain ou à ses délégués.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> PARMENTIER, Romain, « Dans l'ombre d'un pendu : justice et mentalités autour du suicide à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle » dans *Dix-septième siècle*, Paris, P.U.F, 2016, n°271, p. 303-326, p. 312-313.

En se suicidant, nos personnages laissent définitivement tomber la vertu et se abandonnent Dieu mais aussi du roi. Cependant, certains n'hésitent pas et décident d'en finir malgré tout. Cette décision est réalisée dans le désespoir d'une situation qui semble trop douloureuse. Dans « Florville et Courval ou le fatalisme » de Sade, la jeune Florville, victime de la terrible fatalité, met soudainement fin à ses jours, ne supportant pas le monstre que la vie a fait d'elle :

Croyez-vous que le ciel puisse avoir assez de tourments pour moi, ou supposez-vous que je puisse survivre un instant aux fléaux qui tourment mon cœur ?... Non, il me reste encore un crime à commettre, celui-là les vengera tous.

Et dans l'instant, la malheureuse, sautant sur un des pistolets de Senneval, l'arrache impétueusement, et se brûle la cervelle, avant qu'on eût le temps de pouvoir deviner son intention. Elle expire sans prononcer un mot de plus.<sup>86</sup>

Florville a bien conscience de son acte puisqu'elle définit son suicide par le terme « crime », sa question rhétorique sert de justification à son acte, elle ne peut vivre plus longtemps avec ce qu'elle nomme « fléaux » sur la conscience. Son geste est rapide, elle n'hésite pas et le narrateur la surnomme « la malheureuse ». Le suicide de Florville semble lié à un désir de vengeance, elle est résolue à ne plus créer de victime par sa présence sur terre. Dans sa question rhétorique, Florville remet en cause Dieu, elle préfère mourir que de continuer à supporter les tourments que le ciel semble lui imposer. Cette option du suicide est expliquée par Michel Delon dans l'un de ses nombreux articles sur Sade :

Elle est happée par un vertige qui lui souffle d'expérimenter le pire, comme si elle se laissait entraîner vers toujours plus de souffrance. Si elle écarte le suicide qui la hante, l'avenir ne peut être qu'une aggravation.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> LCA, « Florville et Courval ou le fatalisme », p. 152.

<sup>87</sup> DELON Michel, « Staël, Sade et le dépassement de soi » dans *Cahiers Staëliens*, n°67, 2017, p. 113-130, p. 115.

Dans cet extrait, Michel Delon parle de Delphine, personnage issu de la nouvelle du même nom, « Delphine », écrit par Madame de Staël, il y fait un lien avec les personnages de Sade, notamment Justine de la nouvelle, « Justine ou les malheurs de la vertu ». Le nom « aggravation » est intéressant puisqu'il s'accorde avec « avenir », la supposition faite par Delon avec la conjonction « si » s'applique également à la pauvre Florville qui, en poursuivant sa vie sur terre, prend le risque d'aggraver son état déjà bien condamnable. Le choix du suicide se justifie même s'il n'en reste pas moins répréhensible, Florville décide de mettre fin à ses jours par peur de sa destinée. Cependant et si le suicide immédiat est terrible par son aspect inéluctable, il est aussi question, dans nos récits terrifiants, de suicides indirects puisque certains personnages décident d'attendre que la mort ne les importes dans la tristesse et le malheur. En effet, la question du suicide survient mais ne se réalise pas telle qu'on peut l'attendre, les personnages attendent patiemment la mort en refusant la vie. Dans *Les Mémoires du comte de Comminge*, le jeune comte décide d'arrêter de vivre mais ne souhaite pas se tuer pour autant :

Souffrez que j'ailler dans l'Hermitage attendre la mort ; ma chere Adelaïde obtiendra de Dieu que ma penitence soit salutaire, & vous, mon Pere, je vous demande cette derniere grace, promettez-moi que le même tombeau unira nos cendres. Je vous promettrai à mon tour de ne rien faire pour hâter ce moment, qui peut seul mettre fin à mes maux.<sup>88</sup>

Le comte demande à l'Abbé de le laisser s'isoler dans le but d'attendre la mort, il lui promet de ne pas s'ôter la vie mais souhaite tout de même mourir et se retirer loin de toute forme de vie, des moments de bonheur. Dans ses paroles, le comte de Comminge parle de « pénitence » mais souhaite tout de même mourir à cause de ses souffrances engendrées par la mort d'Adelaïde. En vivant comme un ermite, il refuse la vie que lui offre Dieu. De plus, le comte demande à l'Abbé une chose assez spécifique : être enterré auprès d'Adelaïde lorsque la mort l'aura emporté. Cependant, ce type de sollicitation n'est applicable que dans le cas d'un couple marié ce qui n'est pas le cas d'Adelaïde et du comte : cette réclamation va à l'encontre des lois divines. Ainsi, même si le comte ne se suicide pas de la même

---

<sup>88</sup> MCC, p. 183-184.

manière que Florville, son désir de pénitence n'existe que dans le but de mourir, par amour pour Adélaïde et désespoir, il se suicide de manière indirecte. La mort est une véritable délivrance dans l'esprit du comte, il ne peut survivre au départ de sa bien-aimée et décide de vivre dans la tristesse de sa perte. Il se sert de l'Hermitage comme excuse, l'amour qu'il porte à Adélaïde est supérieur à tout le reste et il préfère s'isoler plutôt que de ressentir du bonheur sans celle qu'il a profondément aimée. Il refuse la vie que lui offre le ciel.

Lorsque tout espoir est perdu, lorsque le mal l'a emporté, mourir se présente dans l'esprit de nos personnages, ils souhaitent en finir pour ne pas vivre avec les maux de la fatalité. Dès lors, nos protagonistes cherchent à se couper du monde de façon radicale ou bien de manière plus subtile, ils provoquent la mort ou l'attendent pour soigner leurs maux et finalement agir sur ce destin qui ne leur convient pas. Mettre fin à ses jours se présente comme une bonne façon de contrer la terrible fatalité qui s'est abattue sur les protagonistes de nos romans terrifiants. Par ailleurs, l'amour étant souvent à l'origine de terribles drames, la destinée de nos amants de romans terrifiants est bien souvent malheureuse et pleine de désillusions.

Troisième partie

## **La fatalité amoureuse**

Comme nous l'avons observé précédemment, la fatalité et le terrifiant s'abattent constamment sur les personnages de nos récits, l'amour ne peut survivre dans un contexte aussi sombre entouré de personnages aussi malsains. Cependant, lorsque le terrifiant s'éloigne un peu de nos personnages, une résistance se met en place laissant l'opportunité à ces derniers de retrouver la personne qu'ils aiment, quelle qu'elle soit. Dès lors une quête des retrouvailles se met en place, espérant vainement une fin heureuse pour eux-mêmes. Malheureusement, la fin sera à la hauteur des terribles épreuves rencontrées au cours de nos récits et les êtres qui s'aiment auront bien du mal à se retrouver. L'amour étant inenvisageable, il faut trouver des solutions pour poursuivre son existence sans la souffrance engendrée par la fatalité. La mort ou la félicité sont des solutions envisagées par nos protagonistes pour mettre fin au mal qui ne cesse de frapper, le but est de fuir avant que la fatalité ne s'abatte de nouveau. Et pour ceux qui prennent la décision de vivre en ignorant les coups du destin, la fin n'est pas aussi belle qu'elle n'y paraît puisque le mal est toujours là, tapi dans l'ombre, prêt à s'abattre. Lorsque la fatalité ne laisse plus vraiment le choix à nos héros et qu'ils décident de quitter la vie terrestre, les proches qu'il reste pleurent le départ qu'ils ont causés ; cette ironie du sort est largement mise en avant par Sade, Madame de Gomez ou encore Madame de Tencin. Mais alors, quand vient la fin du récit, que reste-t-il du terrifiant ? Lorsque le mal semble laisser une fenêtre de carter pour réfléchir aux meilleures solutions, nos héros prennent des décisions pour essayer de trouver du bonheur dans cet océan de malheur. Ce mal disparaît-il complètement ?

C'est dans ce contexte que nous étudierons, en trois axes la fatalité amoureuse. Nous observerons dans un premier temps une quête vaine des retrouvailles, puis nous verrons les amants tragiques et enfin, nous nous intéresserons au désenchantement de la fin des récits.

## I. La quête vaine des retrouvailles

Nos romans terrifiants ont souvent pour thème une relation amoureuse impossible, un amour à sens unique ou encore une relation parentale conflictuelle. L'amour, qu'il soit passionnel, amical ou familial, se trouve au cœur des conflits des récits de Sade, de Madame de Tencin et de Madame de Gomez, il permet d'introduire de nombreuses actions qui donnent un effet dramatique au récit. Dès lors, nos protagonistes font face à de soudaines révélations qui leur donnent envie de se battre pour les sentiments qu'ils éprouvent envers un personnage. Cependant, il est souvent trop tard, l'amour s'est déjà envolé ou la fatalité a déjà frappé ; les personnages se retrouvent démunis et malheureux : les retrouvailles sont impossibles. Dans d'autres cas, l'amour a été hautement sali et n'est plus envisageable pour l'un des deux amants, l'honneur a été terni ce qui est inacceptable : l'amour est bafoué. L'amour n'est pas un sentiment suffisant dans nos récits terrifiants, la fatalité peut frapper n'importe quand, et parfois bien avant que les sentiments n'aient le temps de l'emporter. L'honneur est également d'une importance capitale pour certains protagonistes qui ne peuvent envisager une relation avec un personnage qui a entaché sa réputation ou les liens qui unissaient les deux amants. Ainsi, il arrive souvent que les retrouvailles entre deux personnages soient vaines malgré les désirs et les circonstances arrangeantes.

## 1. Une réalisation tardive

Lorsqu'une péripétie se produit au cours du récit, les personnages de nos romans terrifiants agissent souvent trop tardivement pour changer le cours des choses. En effet, la fatalité ne laisse pas le temps à nos personnages d'agir, leurs sentiments sont souvent vains et sans issue face au mal qui se met en place sous leurs yeux. Les coups du destin ne laissent pas le temps aux hommes de vivre leur histoire d'amour ou de rattraper les erreurs qu'ils ont pu commettre, les romans terrifiants se servent d'espoirs de reconquête pour que le mal impacte davantage. Que ce soit chez Madame de Gomez, Madame de Tencin ou bien chez Sade, tous n'hésitent pas à introduire des moments d'espoir dans lesquels les sentiments de nos personnages dictent leurs pas ; l'amour ou le désir de se racheter les transportent, l'espoir est palpable. Cependant, la chute est grande lorsqu'il est trop tard pour changer le cours des choses ; la fin heureuse n'aura pas lieu pour diverses raisons selon l'histoire racontée. L'objectif du roman terrifiant est aussi de donner de l'espoir aux lecteurs pour mieux préparer la terrible fin qui se profile. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les romans sentimentaux sont remplis de péripéties pour mieux préparer la fin heureuse, c'est Henri Coulet qui exprime cela dans son article « Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, première époque : 1690 - 1715 » :

D'une façon générale, [...], le sentiment tragique de la passion est en recul, et les malheurs dont sont victimes les amoureux servent seulement à rendre plus touchante leur félicité finale.<sup>89</sup>

Si le début du XVIII<sup>e</sup> siècle se sert des malheurs d'une relation pour mettre l'amour en avant, on constate qu'à la fin du siècle le roman terrifiant inverse la tendance : on joue sur l'espoir pour mieux surprendre face à la fin terrifiante qui se profile. Nos auteurs donnent à leurs personnages de l'espoir, ils souhaiteraient pouvoir vivre en accord avec leurs sentiments mais tombent de haut lorsque la réalité frappe. Un exemple fort de cette chute des espérances, ce sont *Les Mémoires du Comte de Comminge* écrit par Madame de Tencin qui montrent le jeune comte rempli de désirs, il ne veut qu'une chose : vivre heureux aux côtés d'Adélaïde.

---

<sup>89</sup> COULET, Henri, « Chapitre 6. Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, première époque : 1690-1715 » dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 339-374. P. 343.

Cependant, lorsqu'il apprend le mariage de sa bien-aimée avec le comte de Bénavidès, il tombe gravement malade pendant des mois avant de retrouver un peu d'espoir : il voudrait parler à sa belle à l'aide d'une ruse, celle de se faire passer pour un peintre chez le comte de Bénavidès. Ainsi, lorsque les deux amants se retrouvent dans la même pièce, le comte rassemble tous ses espoirs pour parler d'amour avec Adelaïde, la convaincre de lui revenir malgré son mariage :

J'étois dans cette disposition lorsque je vis entrer dans le lieu où je peignois, Adelaïde menée par Dom Gabriel : Je ne sçai, lui disoit-elle, pourquoi vous voulez que je voye les ajustements qu'on fait à cet appartement. [...] J'ose esperer, lui dis-je, Madame en la regardant, que si vous daignez jeter les yeux sur ce qui est ici, vous ne vous repentirez pas de votre complaisance. Adelaïde, frappée de mon son de voix me reconnut aussitôt ; elle baissa les yeux quelques instans, & sortit de la chambre sans me regarder, en disant que l'odeur de la peinture lui faisoit mal.

Je restais confus, accablé de la plus vive douleur : Adelaïde n'avoit pas daigné même jeter un regard sur moi, elle m'avoit refusé jusqu'aux marques de sa colère : que lui ai-je fait, disois-je ?<sup>90</sup>

La chute est grande lorsqu'Adélaïde ignore celui qu'elle aime et ne daigne pas lui adresser la parole. La scène se déroule si vite que le comte n'a pas le temps de comprendre ce qui vient de se produire, l'isotopie de la confusion se ressent dans ce second paragraphe : « confus », « accablé », « douleur », « refusé », « colère ». Le comte est perdu, ses espoirs s'effondrent et sa question reste sans réponse, il se pense responsable du manque de considération d'Adélaïde. L'utilisation de l'hyperbole « accablé de la plus vive douleur » se justifie par l'espoir qu'il avait rassemblé en venant jusqu'au château du comte de Bénavidès, la réaction d'Adélaïde n'est pas celle qu'il attendait, elle contraste fortement avec ses sentiments qu'il exprime juste auparavant : « Je n'eus cependant pas la force de lui nier que je fusse amoureux, mais je lui dis que ma fortune étoit telle, qu'il n'y avoit que le temps qui pût y apporter quelque changement. »<sup>91</sup>. De ce fait, même si le jeune Comte a conscience de

---

<sup>90</sup> MMC, p. 98.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 96.

sa situation, le temps reste pour lui une forme d'espoir, il espère qu'en restant près de sa bien-aimée, les choses s'arrangeront. De cette manière, lorsque l'entrevu se produit, le comte tombe de haut, ses espoirs, aussi minces soient-ils, s'effondrent ce qui rend l'amour douloureux. Dans « Les Amants Cloîtrés » on retrouve ce type d'espoir mais dans une mise en scène différente, la jeune Victoire apprend la vérité par courrier contrairement au comte de Comminge qui subit l'ignorance de sa belle en face de cette dernière. En effet, Madame de Gomez peint les espoirs vains de la jeune Victoire qui cherche l'homme qu'elle aime dans tout le pays. Lorsqu'elle le retrouve, celui-ci s'est tourné vers Dieu et ne reviendra pas, la jeune femme s'effondre :

Elle la baisa mille fois avant que d'en rompre le cachet ; & comme Silvain n'avoit écrit que quelques lignes, elle commença par celle de son amant pour satisfaire son impatience. Mais, hélas ! que les paroles qu'elle y lut, lui coûtèrent de larmes & des regrets. Elle étoit en ces termes :

ARONCE, consacré à Dieu pour le reste de sa vie, à sa chère Sœur.

*Cessez ma chère Victoire, de consumer vos jours dans une attente inutile ; ne versez plus de pleurs, et n'aimez plus Aronce que comme votre frère. Le Ciel m'a fait la grace de suivre vos conseils, je suis rentré dans l'innocence de notre premier âge, mon n'a plus de désir que pour les choses célestes ;<sup>92</sup>*

Dans cet extrait, le contraste entre la joie intense d'avoir des nouvelles de celui qu'elle aime et la désillusion qui s'impose lorsqu'elle lit la lettre est frappant. Victoire avait des espoirs encore plus importants que ceux du comte de Comminge dans le récit de Madame de Tencin, elle passe de la joie aux regrets en l'espace d'un instant : Aronce, dans sa lettre, qualifie l'attente de la jeune femme d'« inutile ». Ses larmes et ses regrets ne sont que le résultat dans son amour et de ses espoirs de retrouver celui qu'elle aime. On peut voir d'abord l'isotopie de la précipitation amoureuse avec « la baifa mille fois », « satisfaire », « impatience » ou bien « amant », avant de passer à la surprise décevante avec les termes « regrets », « larmes », « coutèrent » ou encore « hélas ! ». Ce fort contraste permet de cerner

---

<sup>92</sup> AmC, p. 227.

les espoirs qui caractérisaient la jeune femme avant de découvrir les mots d'Aronce qui décide de mettre un terme à leurs désirs de mariage. L'impatience ressentie lorsqu'elle ouvre la lettre est également associable à un désir de revoir celui qu'elle aime, les espérances de la jeune femme sont fortes ce qui rend la chute d'autant plus difficile à supporter. L'espoir et les actions sont trop tardifs pour changer le cours du destin, la fatalité est déjà en train de frapper, les espoirs de la jeune femme sont vains malgré leur force.

Souvent, au sein des romans terrifiants, les espoirs de nos héros servent à la fin tragique qui les attend, leurs espérances permettent de faire monter le côté dramatique du récit pour que la chute soit plus grande et plus surprenante encore. Les retrouvailles tardives de nos amants permettent une importante augmentation de l'espoir qui s'effondre brutalement face à la fatalité qui les attend. L'amour est soudainement impossible pour diverses raisons et les espoirs finissent par s'envoler, il faut se résigner. Si les espoirs de se retrouver s'envolent rapidement face à la fatalité de la situation, l'amour est parfois envisageable mais les personnages le refusent de manière volontaire à cause des péripéties rencontrées au cours du récit ; l'honneur des personnages est en jeu.

## 2. L'amour bafoué par l'honneur

Si les retrouvailles amoureuses sont parfois impossibles et désespérantes, l'amour peut également s'avérer bafoué par un déshonneur qui force l'un des protagonistes à mettre un terme à la relation. De cette manière, lorsqu'un personnage n'agit pas selon les règles de bienséance, il se peut que la vertu passe avant l'idée du mariage et que l'amour disparaisse en même temps que l'honneur. Dans nos romans terrifiants, il n'est pas rare de voir disparaître la possibilité d'une fin heureuse au nom de l'honneur, parce qu'il a été bafoué par diverses péripéties. Si le déshonneur éloigne l'amour et les sentiments c'est aussi parce qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle le mariage d'amour n'est pas bien vu ; une relation entre homme et femme ne peut qu'être négative pour la vertu, c'est ce qu'écrit Rotraud Von Kulesa dans son article « Vertu et sensibilité dans les romans de femmes » :

La seule relation entre homme et femme qui paraît parfaitement favorable au développement de la vertu, parce que dépourvue de passion, est alors l'amitié. Celle-ci est présentée à plus d'un endroit comme modèle idéal de sociabilité.<sup>93</sup>

Si l'amour n'est pas associable à l'honneur, il est bien normal qu'il prenne fin à un moment ou un autre, surtout au sein de nos romans terrifiants qui dénoncent les travers de la vertu. Un bon exemple du refus de l'amour au nom de l'honneur, c'est la nouvelle « Faxelange ou les torts de l'ambition » écrit par Sade : on a la sensation que tout va rentrer dans l'ordre puis finalement, monsieur de Goé s'oppose au mariage qui pourrait avoir lieu avec Faxelange, désormais veuve. Le jeune homme exprime son désarroi et son besoin de mettre un terme à la relation qu'il a entretenue avec la jeune femme :

Je n'ai prévenu vos parents que quand j'ai cru être sûr de vous ravoir ; on ne m'a pas refusé le commandement des troupes, que j'ai sollicité pour rompre vos chaînes, et débarrasser en même temps la France du monstre qui vous trompait. J'en suis venu à bout ; je l'ai fait sans nul intérêt, mademoiselle ; vos fautes et vos malheurs élèvent d'éternelles barrières entre nous... vous me plaindrez au moins... vous me regretterez...<sup>94</sup>

Lors de son monologue final, Goé met un terme à sa relation avec Faxelange qu'il vient de sauver des griffes de monsieur Franlo, métaphorisé en monstre. Pour mettre un terme à ses sentiments et au mariage hypothétique, il se sert d'une métaphore, celle de grandes barrières qui ont pour origines les fautes et les malheurs de la jeune femme. Malgré les possibilités d'une union entre les deux amants, Goé refuse et place la jeune femme comme responsable de la situation, il emploie la troisième personne du singulier à plusieurs reprises pour accuser et accabler la jeune femme ; les allitérations en v et en r sont particulièrement frappantes dans la dernière phrase de notre extrait, on sent l'accusation. La jeune femme est donc responsable de son propre déshonneur, elle perd l'amour de Goé et ses espoirs de mariage.

---

<sup>93</sup> VON KULESSA, Rotraud, « Vertu et sensibilité dans les romans de femmes » dans *Dix-huitième Siècle. Femmes des Lumières*, Paris, Garnier Frères, n°36, 2004, , p. 211-222, p. 219.

<sup>94</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », p. 90.

Le déshonneur est tout à fait bannissable dans nos romans terrifiants, l'amour passe après celui-ci. Aussi, dans une autre nouvelle de Sade, « Ernestine, nouvelle suédoise », l'honneur passe avant tout le reste tout comme dans « Faxelange ou les torts de l'ambition », la jeune Ernestine vient de perdre son bien aimé sur l'échafaud et annonce à son père une nouvelle bien plus terrible que la mort d'Herman :

Le malheureux jeune homme de Nordkoping, dont vous venez d'entendre parler, est Herman, il vient de périr sur l'échafaud sous mes yeux... oui, mon père, sous mes yeux... on a voulu que je le visse... je l'ai vu...il est mort victime de la jalousie de la Scholtz et de la frénésie d'Oxtiern... Ce n'est pas tout mon père, je voudrais n'avoir à vous apprendre que la perte de mon amant, j'en ai une plus cruelle encore... votre fille ne vous est rendue que déshonorée... Oxtiern... pendant qu'on immolait une de ses victimes... le scélérat flétrissait l'autre.<sup>95</sup>

Ce qui est étonnant dans cet extrait, c'est la manière dont Ernestine annonce à son père l'agression sexuelle dont elle vient d'être victime. En effet, la jeune femme place son déshonneur au-dessus de la mort d'Herman, elle emploie les adverbes « plus » et « encore » pour mettre en avant cette supériorité. Et même si contrairement à « Faxelange ou les torts de l'ambition », l'amour d'Herman n'est pas remis en question à cause de son déshonneur, Ernestine emploie le terme « déshonorée » pour s'adresser à son père ; la situation est insoutenable pour elle, on voit cela aux points de suspensions : la jeune femme semble avoir du mal à exprimer ce qu'il vient de se passer. On a la sensation, en lisant la nouvelle, que le déshonneur est au-dessus de tout ce qui pouvait arriver, même la mort de son bien aimé n'est pas au-dessus de son viol. Effectivement, pour les jeunes femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'honneur est lié à la chasteté, il faut garder sa pureté pour le mariage, c'est ce qu'exprime Rotraud Von Kulesa dans son article « Vertu et sensibilité dans les romans de femmes » :

« [...] A cette passion qui leur est si naturelle, on donne pour antagoniste une privation qu'on appelle l'honneur ; mais on a dit, et il n'est que trop vrai, que l'honneur semble

---

<sup>95</sup> LCA, « Ernestine, nouvelle suédoise », p. 276.

n'avoir été imaginé que pour être sacrifié. » Que signifie ici l'honneur ? C'est en fait la chasteté, la domestication des passions et du corps.<sup>96</sup>

Les jeunes filles doivent respecter certains engagements, notamment celui de contenir ses passions et désirs. De ce fait, il est naturel de retrouver, au sein de nos récits terrifiants, un dévouement total à l'honneur et à la vertu ; Ernestine est donc honteuse face à son père, bien plus que si elle mourrait.

Dans nos romans terrifiants, l'amour passe bien après l'honneur, nos personnages ne peuvent admettre une relation avec un personnage qui a agi contre les règles de bienséance. L'honneur, nous l'avons vu, est absolument primordial, il est presque préférable à la mort et semble difficile à admettre même lorsque nos personnages n'en sont que la victime. Le déshonneur suffit parfois à mettre fin à une relation au sein de nos romans terrifiants et peut également être difficile à admettre pour nos protagonistes. Aussi, si les retrouvailles sont difficiles pour certaines de nos histoires amoureuses, elles sont parfois tout bonnement tragiques malgré la réunion des deux amants dans un même endroit, la fin heureuse n'existe pas.

---

<sup>96</sup> VON KULESSA, Rotraud, *Op. cit.*, p. 211.

## II. Les amants tragiques

Nous l'avons vu, les mariages d'amour sont aussi rares dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle que dans nos romans terrifiants. En effet, l'amour entre deux êtres est souvent difficile à assumer et la relation pleine de péripéties, c'est du moins ce que nous montrent les récits terrifiants de Sade, de Madame de Tencin et de Madame de Gomez. De ce fait, nos auteurs peignent une réalité tout à fait différente : dramatique et tragique ; nos personnages sont souvent victimes d'une terrible destinée. Les fins de nos romans terrifiants sont plutôt tournées vers la mort de nos amants qui ne peuvent vivre l'un sans l'autre ; le suicide est l'unique option lorsque la douleur devient trop vive, nos amants espèrent se rejoindre dans l'au-delà. Cependant, le suicide étant un péché, il se peut également que nos amants décident de s'en remettre à Dieu d'un commun accord, chacun de leurs côtés ; ils fuient leur vie pour servir le Seigneur et mettre fin à leurs maux. Malgré la thématique amoureuse dont font l'objet nos romans terrifiants, il arrive aussi que nos protagonistes finissent seuls et démunis ; l'amour a existé mais la relation n'est plus, la solitude s'empare alors de l'un ou de l'autre. Les amants de nos récits terrifiants ont souvent des fins tragiques et malheureuses, ils terminent seuls et démunis.

## 1. L'amour dans la mort

L'amour au sens large est l'un des sujets principaux de nos romans terrifiants, les sentiments sont souvent à l'origine des maux de nos personnages, mais aussi de toutes les malheureuses péripéties ; l'amour fait souffrir et détruit l'avenir de nos protagonistes. Ainsi, lorsqu'une relation est impossible, que la voie est sans issue, certains personnages préfèrent mourir plutôt que de poursuivre leur existence sans l'être aimé. Les romans terrifiants se fondent sur des relations dysfonctionnelles qui ont pour résultat une fin tragique et dramatique ; la mort fait partie de ce type de récit. Ce type de relation est inenvisageable à cause de divers facteurs tels que la jalousie, la haine ou l'avarice des parents. La mort est une solution aux maux qui rongent nos personnages : si la vie ne souhaite pas les réunir, la mort le fera peut-être. Jean Lacroix, dans son article « L'amour et la mort », parle de la place de la mort chez les amants en prenant comme exemple *Tristan et Iseut* qui malgré les siècles de différence avec nos récits, s'apparente à la fin tragique dont sont victimes nos amants et à l'amour dans la mort :

La mort est ici nécessairement associée à l'amour : elle en est le sceau, la preuve qu'il n'est pas un jeu. Ici-bas tout est limité. L'amour aspire à la parfaite communion, qu'il n'atteint guère ou qui est menacée. Il lui faut donc vaincre les limites de la condition humaine : il récuse ce monde de la limitation, de l'infidélité et de la trahison pour s'affirmer dans sa plénitude. L'amour s'éprouve éternel. La mort sera sa manière de nier le temps, qui est le drame de notre existence considéré sous sa forme la plus abstraite, pour atteindre l'éternité.<sup>97</sup>

La mort est une façon de conserver son amour lorsque le destin s'acharne. Dans nos romans terrifiants, cela s'applique et se vérifie, l'espoir d'être réuni dans la mort anime nos amants lorsque vivre de leur amour est impossible. Les personnages de nos récits terrifiants essaient d'échapper à la fatalité qui les empêche d'être heureux : la mort offre de meilleures possibilités pour leur amour. Madame de Tencin dans *Les Mémoires du Comte de Comminge*, attribue à ses personnages des traits d'amants maudits. En effet, la relation entre

---

<sup>97</sup> LACROIX, Jean, « L'amour et la Mort » dans *Le Monde*, Paris, Société éditrice du Monde, 1959, URL : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/30/l-amour-et-la-mort\\_2153994\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/30/l-amour-et-la-mort_2153994_1819218.html).

Adelaïde et le comte de Comminge semble impossible sur terre, la fatalité s'abattant sans cesse sur ce qu'ils tentent de construire. Cette fatalité prend la forme de conflits familiaux qui empêchent nos amoureux d'être ensemble ; ils doivent faire honneur à leurs racines et prendre part au conflit en refusant de s'aimer. Ainsi, lorsque tout espoir est perdu, qu'Adelaïde décède brusquement, le comte de Comminge décide de s'isoler pour attendre la fin de sa vie, espérant retrouver celle qu'il aime dans la mort :

Non, je ne puis plus vivre dans cette maison où je l'ai perduë, où elle a souffert tant de maux ; par pitié, ajoutai-je, en me jettant à ses pieds, permettez-moi d'en sortir, que feriez-vous d'un miserable dont le desespoir troubleroit votre repos ? Souffrez que j'aille dans l'Hermitage attendre la mort ; ma chere Adelaïde obtiendra de Dieu que ma penitence soit salutaire, & vous, mon Pere, je vous demande cette derniere grace, promettez-moi que le même tombeau unira nos cendres.<sup>98</sup>

Dans notre extrait, on retrouve toutes les caractéristiques des amants maudits : lorsque l'amour entre deux êtres est impossible à cause de la fatalité, le destin les empêche de se réunir ; la mort est l'unique issue. Le jeune comte de Comminge se désespère et refuse de continuer sa vie dans le lieu où Adelaïde est morte, il s'offusque des maux qu'elle a subi. Les supplications du comte à l'Abbé sont hyperboliques, elles montrent le désespoir dont il est la proie face à la mort de celle qu'il aime, il pose même une question rhétorique à l'Abbé concernant son sort s'il venait à rester dans le monastère. Pour finir, il demande à l'Abbé une ultime requête, celle d'être enterré dans le même tombeau qu'Adelaïde, une fois morte. Ce dernier souhait est particulièrement symbolique, le comte veut pouvoir contrôler la mort puisque la vie ne lui offre pas cette possibilité ; les deux amants défient leurs destinées en s'unissant dans la tombe. Cette image des amants maudits est largement représentée dans la littérature et se retrouve également dans nos romans terrifiants : ces couples morts à cause d'une union impossible. Cependant, nos romans terrifiants ont pour sujet l'amour au sens large du terme ce qui donne également lieu à des scènes tragiques au sein d'une relation familiale. En effet, l'amour impossible entre une mère et sa fille est également mis en lumière par nos auteurs, la fatalité frappe et rend difficile tout amour terrestre. Chez Sade, ce type de

---

<sup>98</sup> MCC, p. 183-184.

relation est exploité, notamment dans « Eugénie de Franval », lorsque la jeune Eugénie retrouve soudainement la raison et souhaite entretenir une relation avec sa mère. Cependant, madame de Franval décède, emmenant sa fille avec elle malgré les maux que cette dernière lui a causés sur les ordres de son père :

Votre malheureuse femme rendit l'âme dans des tressaillements... dans des supplices impossibles à dire... A cette funeste époque monsieur, je vis un des effets subits du remords qui m'avait été inconnu jusqu'à ce moment. Eugénie se précipite sur sa mère et meurt en même temps qu'elle : nous crûmes qu'elle n'était qu'évanouie... Non, toutes ses facultés étaient éteintes ; ses organes, absorbés par le choc de la situation, s'étaient anéantis à la fois, elle était réellement expirée de la violente secousse du remords, de la douleur et du désespoir...<sup>99</sup>

L'Abbé s'étonne de la relation entre Madame de Franlo et Eugénie qui, malgré son caractère chaotique, se termine dans l'union des corps. En effet, la jeune Eugénie, rongée par les regrets, meurt en même temps que sa mère et « sur » elle. L'abbé attribue à la jeune femme trois émotions fortes qui semblent justifier sa mort : le remord, la douleur et le désespoir. Ainsi, même si l'amour n'est pas mentionné, la mort d'Eugénie semble liée à sa mère et aux sentiments naturels qu'elle avait envers celle-ci. Dans un article sur la maternité au XVIII<sup>e</sup> siècle, Emmanuelle Berthiaud parle de l'importance de l'amour maternel :

La venue d'enfants a également été présentée comme la principale source de bonheur pour les femmes, conviction partagée par nombre d'entre elles. [...] L'amour maternel est vu comme le sentiment le plus pur, le plus intense, et le rapport mère-enfant comme une relation sacrée.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> LCA, « Eugénie de Franval », p. 375.

<sup>100</sup> BERTHIAUD, Emmanuelle. « Grossesse désirée, grossesse imposée : le vécu de la grossesse aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles en France dans les écrits féminins privés » dans *Histoire, économie & société*, Paris, Armand Colin, vol. 28, no. 4, 2009, p. 35-49, p. 41.

Les affirmations d'Emmanuelle Berthiaud peuvent être mises en relation avec Eugénie et sa mère qui semblent entretenir, malgré les épreuves, une relation unique. Et même si les deux femmes n'ont rien partagé de leur vivant, la mort permet à Eugénie de réaliser ce qu'elle vient de faire subir à sa mère ; elle réalise le monstre qu'elle est devenue. Le rapport mère-enfant est décrit comme un sentiment intense ce qui explique sans doute la surprenante mort d'Eugénie ; la jeune femme prend également conscience de l'amour qu'elle ressent envers celle qui lui a donné la vie. La mort permet aux êtres qui s'aiment de finir ensemble, de s'aimer convenablement. La mort est une réponse immédiate à la fatalité puisque la vie, une fois terminé, n'est plus impacté par les coups du sort.

La mort et l'amour se retrouvent souvent dans nos romans terrifiants, la mort étant une véritable délivrance face aux coups du destin. La mort permet de conserver l'amour intact, de le consommer d'une façon différente, loin de la fatalité. Nos personnages préfèrent la mort à une existence dans le malheur et les regrets, loin de l'être aimé. Cette vision de l'amour donne un aspect nouveau à la mort qui se montre salutaire pour nos personnages de roman terrifiant. L'amour et la mort se rencontrent dans l'espoir d'une réunion des êtres aimés. Néanmoins, la mort ne l'emporte pas constamment, nos récits terrifiants sont vastes et renferment également des couples qui trouvent, grâce à l'amour, le chemin de Dieu.

## 2. Le chemin de Dieu

Si la mort est parfois une solution à la fatalité dont nos personnages sont victimes, la voie Divine peut également se montrer salvatrice pour les êtres qui s'aiment. En effet, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'amour terrestre n'est pas censé être supérieur à Dieu et les épreuves placées sur le chemin de nos protagonistes, cette fatalité, peut les mener vers une vie contemplative. De cette manière, certains couples finissent par se vouer pleinement à la religion et décident, d'un commun accord, de s'oublier par amour pour Dieu. Ce type de dénouement est rare dans notre corpus mais est néanmoins présent chez Madame de Gomez dans « Les Amants Cloîtrés ». Inspiré directement des *Mémoires du comte de Comminge* écrit par Madame de Tencin, « Les Amants Cloîtrés » est cependant davantage tourné vers le christ puisque dès le début de l'histoire, Madame de Gomez associe amour et divin :

Si l'Amour est souvent la source des malheurs des hommes, il est quelquefois aussi celle de leur félicité, celui qui gouverne tout, se servant de plusieurs moyens pour leur faire voir l'instabilité des choses d'ici-bas, & leur prouver que ce n'est qu'en lui seul qu'ils peuvent trouver un repos solide & durable.<sup>101</sup>

Dès le début, l'amour est associé au malheur par le verbe « être » au présent de l'indicatif, et même si ce fait est adouci par l'adverbe de temps « souvent », il n'en reste pas moins « la source », l'origine des maux humains. Cependant, ce type de souffrance, l'amour, est décrit comme des épreuves envoyées par Dieu pour la « félicité » de l'homme, comme si les épreuves qu'ils venaient de vivre étaient une étape nécessaire, le chemin vers Dieu. La vie terrestre est décrite comme superficielle avec les termes « instabilité », « malheurs » et « seul » alors que Dieu est associé aux termes « repos », « solide » ou encore « félicité ». L'amour de Dieu est supérieur à celle des amants avant même que l'histoire n'ait commencé. Néanmoins, ce chemin vers Dieu ne se réalise que parce qu'il est impossible pour Aronce et Victoire de se retrouver et de vivre ensemble ; Aronce finit par réaliser que le seul amour qu'il devrait ressentir est celui de Dieu :

Rentrez donc en vous-même, ma chère Sœur, offrez à Dieu comme moi tout ce que nous avons souffert, sacrifions-lui d'un commun accord toutes nos prétentions, c'est un époux qui n'est pas au pouvoir des hommes de vous ôter, & c'est le seul que vous devez chercher & suivre. Adieu pour la dernière fois.<sup>102</sup>

Aronce décide, en raison de toutes leurs péripéties, de se vouer à Dieu et de lui offrir son amour. De ce fait, il parle des souffrances vécues comme d'une offrande, il fait le lien entre les épreuves que les amants ont pu vivre et Dieu ; la fatalité est comme un don du ciel. Par ailleurs, Victoire a désormais le titre de « sœur » et est encouragée par Aronce à renoncer à la vie qu'elle mène : c'est le groupe nominal « nos prétentions » qui définit ce qu'est la vie terrestre loin de Dieu. Aronce essaye d'ouvrir les yeux à celle qu'il aime désormais comme une amie. Ce type de fin pourrait s'apparenter à un genre très apprécié durant l'Ancien

---

<sup>101</sup> AmC, p. 202.

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 228.

Régime, celui des romans édifiants. En effet, les « Amants Cloîtrés » se termine sur une repentance, c'est Pierre-Olivier Brodeur qui, dans sa thèse, explique le revirement de la thématique amoureuse dans les romans de cette époque :

Les romans édifiants, tout particulièrement ceux de la première période, opèrent un retournement de la thématique amoureuse en la transformant en amour divin, détaché du monde et prenant Dieu comme objet. Puisant ses sources dans la tradition espagnole [...] et française [...], le renoncement à l'amour est présent dans une grande partie de la littérature d'Ancien Régime, souvent associé au thème de la retraite, comme dans *La Princesse de Clèves*. Lié à la fois au caractère spirituel du roman et à un intérêt croissant pour la psychologie des personnages, ce motif doit également beaucoup à une conception platonicienne de l'amour qui met l'accent sur la qualité spirituelle du sentiment, au détriment de son côté charnel.<sup>103</sup>

L'amour de Dieu finit par s'imposer à nos amants qui, comme dans les romans édifiants, finissent par se détacher du monde. Ce « retournement de la thématique amoureuse » se retrouve effectivement chez Madame de Gomez bien que son récit appartienne au genre du roman terrifiant. L'aspect sombre, les décors ainsi que les terribles péripéties définissent son appartenance au genre qui nous intéresse. De cette manière, à la fin, Aronce et Victoire finissent par accepter les appels de Dieu et rejoignent les ordres loin de l'amour qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre :

Elle fit avertir Silvain de son départ pour Paris ; afin qu'il lui envoyât la femme qui l'avoit accompagnée dans son voyage, ne voulant pas qu'elle retournât auprès d'Eralde , qu'elle n'eût pris l'habit de Religieuse, ce qu'elle fit dans le Couvent qu'elle avoit nommé, avec un détachement si parfait de toutes choses, que sa vie a plus donné d'admiration que sa beauté n'avoit inspiré d'amour au vertueux Aronce, qui sachant le

---

<sup>103</sup> BRODEUR, Pierre-Olivier, « Le roman édifiant aux XVIIe et XVIIIe siècles. », Thèse de doctorat, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III et Université de Montréal, 2013, 361 p., p.28.

parti qu'elle avoit pris, en eut une joie, qui ne servit pas peu à l'augmentation de son ardente vocation.<sup>104</sup>

La fin des « Amants Cloîtrés », comme celle des *Mémoires du Comte de Comminge*, permet d'échapper à la fatalité. Les amants se tournent vers Dieu et laissent leurs prétentions derrière eux. La joie ressentie par Aronce à la fin permet de voir en ce repentir une véritable délivrance de la souffrance subie lorsqu'ils s'aimaient amoureusement. On retrouve une phrase comparative qui place la vie contemplative de Victoire supérieure à l'amour qu'elle avait fait naître dans le cœur d'Aronce lors de leur rencontre ; les amants s'épanouissent dans cette vie monastique malgré leurs sentiments d'autrefois. Cette fin de roman terrifiant est semblable à celle des romans édifiants qui montrent la supériorité de l'amour de Dieu, Aronce et Victoire renoncent à leur vie superficielle et s'offrent pleinement à la religion. La relation charnelle et passionnelle qu'ils envisageaient au début disparaît de leur horizon, ce type d'amour devient une simple passerelle pour trouver le chemin de la foi ; les amants ne seront jamais réunis mais trouvent la paix dans l'amour de Dieu.

De manière générale, notre corpus de romans terrifiants possède peu de fins tournées vers la religion ; « Les Amants Cloîtrés » font exception, puisque Aronce et Victoire finissent pas entrer dans les ordres chacun de leurs côtés. Ce « renversement de la thématique amoureuse »<sup>105</sup> donne l'impression que nos amants échappent à la fatalité, qu'ils l'évitent. Cependant, le choix de Dieu éloigne nos amants l'un de l'autre et laisse gagner la fatalité amoureuse, ils ne seront jamais vraiment réunis malgré la joie qu'ils ressentent à la fin du récit. Néanmoins et même si nos deux amants ne finissent pas ensemble, leur choix est réfléchi et heureux. En effet, il arrive que nos personnages terminent seuls et terriblement malheureux, définitivement séparés de celui ou celle qu'ils ont aimés.

### 3. Terrible solitude

Si certains couples prennent la décision de mourir ou de s'isoler dans l'espoir d'une vie meilleure, il n'est pas rare de voir des personnages finir leurs jours dans la solitude, loin

---

<sup>104</sup> AmC, p. 234-235.

<sup>105</sup> BRODEUR, Pierre-Olivier, *Op. cit.*, p. 28.

de l'être qu'ils ont un jour aimé et connu. Les romans terrifiants de notre corpus se fondent tous sur une relation sentimentale qui connaît de nombreuses épreuves, la fin, comme nous le constatons, varie selon les histoires. Cependant, les couples, qu'ils soient platoniques ou passionnels, terminent rarement à deux, ils sont souvent séparés et certains finissent seuls face à leurs maux. En effet, plusieurs histoires se terminent sur une triste solitude, les protagonistes ayant été séparés pour diverses raisons au cours du récit ; on peut voir plusieurs personnages poursuivre leur vie sans la personne aimée, essayant de se remettre de la disparition de cette dernière. Chez Sade, cette fin se retrouve dans « Ernestine, nouvelle suédoise », lorsqu'Oxtiern parvient à piéger le colonel Sanders et sa fille. A la mort d'Ernestine, son père décide de poursuivre sa vie dans la solitude et pardonne même ses crimes à celui qui a orchestré la mort de son enfant, Oxtiern :

Sanders était retourné à Nordkoping ; il y acheva sa carrière dans la solitude, donnant chaque jour des larmes à la malheureuse fille qu'il avait adorée, et ne se consolant de sa perte que par les éloges qu'il entendait journallement faire de celui dont il avait brisé les chaînes.

– Ô vertu ! s'écriait-il quelquefois, peut-être que l'accomplissement de toutes ces choses était nécessaire pour ramener Oxtiern à ton temple ! Si cela est, je me console : les crimes de cet homme n'auront affligé que moi, ses bienfaits seront pour les autres.<sup>106</sup>

La résignation et la bonté de Sanders sauvent la vie du terrible Oxtiern qui est désormais libre et généreux. Sanders mène une vie morne et triste, on le constate grâce à l'isotopie du désespoir : « solitude », « larmes », « malheureuse », « perte », « brisé » ou encore « chaînes ». Sans sa fille, il est terriblement malheureux malgré les bonnes actions qu'il a mené en mettant de côté son désir de vengeance, la seule réjouissance qu'il ressent c'est lorsqu'il s'aperçoit de l'impact qu'il a eu sur Oxtiern. La phrase sur laquelle se ferme l'histoire possède un sens double puisque d'un côté, personne d'autre ne sera violenté par les actions d'Oxtiern, mais de l'autre, le colonel finit seul, dans la souffrance. Les actions de Sanders correspondent pleinement à la définition du mot « Vertu » théorisée par Voltaire

---

<sup>106</sup> LCA, « Ernestine nouvelle suédoise », p. 255.

dans son *Dictionnaire Philosophique* : « Qu'est-ce que vertu ? Bienfaisance envers le prochain. Puis-je appeler vertu autre chose que ce qui me fait du bien ? »<sup>107</sup>. Cette brève définition du terme montre le caractère vertueux du colonel Sanders malgré la souffrance qui le ronge quotidiennement depuis la disparition d'Ernestine : il a pardonné le meurtrier de sa fille qui se place désormais du côté du bien, il est comme venu en aide à un homme perdu. Il termine seul et malheureux en ayant agi de la bonne façon, néanmoins. Cette solitude forcée le rend malheureux, il poursuit sa vie difficilement dans les larmes en ayant pour seul réconfort sa bonne action. Ce type de fin n'est pas unique dans *Les Crimes de l'Amour* puisqu'elle se retrouve également chez « Faxelange ou les torts de l'ambition ». Lorsque la jeune Faxelange est sauvée des griffes du terrible Franlo et que Goé s'en est définitivement allé, elle se retrouve seule et essaye de survivre malgré ce qu'elle a vécu. Sa détresse est visible dans les dernières lignes de la nouvelle :

Pour Mlle de Faxelange, peu de temps après son retour à Paris, elle mit au monde le malheureux fruit de son hymen, que ses parents placèrent avec une forte pension dans une maison de charité. Ses couches faites, elle sollicita avec instance son père et sa mère pour prendre le voile aux Carmélites ; ses parents lui demandèrent en grâce de ne pas priver leur vieillesse de la consolation de l'avoir auprès d'eux, elle céda, mais sa santé s'affaiblissant de jour en jour, usée par ses chagrins, flétrie de ses larmes et de sa douleur, anéantie par ses remords, elle mourut de consommation au bout de quatre ans, triste et malheureux exemple de l'avarice des pères et de l'ambition des filles.<sup>108</sup>

Après avoir donné naissance à un enfant issu de son terrible mariage, Faxelange désire se repentir aux Carmélites, ordre religieux strict dans lequel le silence et la solitude sont imposés. Le repentir n'étant pas accordé par ses parents, la jeune femme mène une vie morne et triste. La fin de sa vie est terrible puisque ce sont ses malheurs qui finiront par la tuer, on voit d'ailleurs l'emploi d'une allitération en « r » pour mettre en avant l'épreuve qu'elle subit au quotidien : « chagrins », « flétrie », « larmes », « remords » ou encore « mourut ». Contrairement à la fin de « Ernestine nouvelle suédoise », celle de Faxelange est absolument

<sup>107</sup> VOLTAIRE, « Vertu » dans *Dictionnaire philosophique*, Paris, Flammarion, 2010, 640 p., p. 572.

<sup>108</sup> LCA, « Faxelange ou les torts de l'ambition », p. 85.

terrible et n'a aucun aspect gratifiant, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même et ne trouve aucun réconfort dans la vie. Cette fin est d'autant plus terrifiante qu'elle est ironique ; Faxelange était aveuglée par l'ambition et les richesses de Franlo et termine seule, malheureuse et ruinée. Le dénouement final de « Faxelange ou les torts de l'ambition » présente une émotion intense qui se retrouve à de nombreuses reprises dans *Les Crimes de l'Amour* de Sade ; les émotions des personnages sont particulièrement mises en avant. C'est Marco Menin qui exprime cette idée dans son article « Sade éducateur » :

Sur le plan textuel, Sade transforme le pathos en dérision, non seulement en décrivant des manifestations émotionnelles excessives, qui se trouvent répétées au point d'être dévaluées aux yeux du lecteur, mais aussi en montrant l'échec systématique de la vision sentimentaliste de l'émotion grâce à l'exagération de dénouements.<sup>109</sup>

Effectivement, le pathétique est souvent exagéré chez Sade, il emploie différents procédés littéraires tels que l'hyperbole ou l'accumulation pour mieux ironiser sur ses personnages. La thématique sentimentale échoue sans cesse et laisse place à une fin pathétique et excessive. Nos personnages finissent seuls, malheureux et désarmés en proie à une tristesse terrible, la fin de leur vie est amère malgré quelques rares ouvertures sur un bonheur qu'ils doivent à la vertu.

Les romans terrifiants finissent mal et nos personnages vivent les épreuves de la fatalité de manière différente selon les types de péripéties mais aussi selon leur caractère propre. La solitude est souvent vécue comme une épreuve douloureuse : la personne aimée a disparu pour de bon et ne reviendra jamais, l'idée peut être difficilement acceptable selon le scénario. Ainsi, nos personnages sombrent ou se raccrochent au faible bonheur qu'il leur reste, la vie n'a plus vraiment de goût et les larmes l'emportent, si ce n'est pas la mort. Et lorsque la terrible fatalité semble avoir fini de frapper, une décision s'impose pour nos personnages et les regrets apparaissent pour les proches de nos protagonistes.

---

<sup>109</sup> MENIN, Marco, « Sade éducateur », Arts et Savoirs [En ligne], n°13, Laboratoire LISAA, 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.2721>, p. 1-14.

### III. Les désillusions

Lorsque les péripéties ont fini de s'abattre sur nos personnages de roman terrifiant, que reste-t-il ? Puisque le propre de notre corpus est avant tout de mettre en avant les épreuves terrifiantes qu'impose la fatalité, il serait intéressant de s'interroger sur la façon dont celle-ci finit par s'apaiser, s'il le fait. En effet, lorsque la fin est arrivée, que la fatalité semble prendre une pause pour laisser le temps à nos personnages de comprendre et d'analyser ce qui vient de s'abattre sur eux, on retrouve souvent un temps de réflexion pour essayer de comprendre et d'analyser si la suite des événements est envisageable, si la vie vaut la peine d'être poursuivie. Les options qui s'offrent à nos personnages sont souvent réduites à cause du contexte familial et social. Cependant, certains d'entre eux trouvent un certain apaisement et semblent pouvoir se tirer de cette spirale infernale. La fatalité laisse peu de solutions mais permet une remise en question pour nos protagonistes qui ne peuvent poursuivre leur vie dans une dynamique aussi sombre. Par ailleurs, les parents de certains amants pleurent la disparition de leurs enfants qu'ils ont eux-mêmes poussé à fuir aux cours de nos récits, les regrets s'expriment et certains s'apitoient même sur leur sort, ne pouvant s'en prendre qu'à eux-mêmes, ou presque. Ce moment d'hésitation et de regret s'apparente à la désillusion, nos personnages prennent du recul face à ce qu'ils viennent de subir et réfléchissent à ce qui reste ou restera s'ils n'agissent pas.

## 1. Les pleurs d'un parent

Lorsque la fin est proche et que les personnages principaux de nos récits ont fini par décider de quelle manière ils vont tenter d'échapper à la fatalité, le moment des regrets apparaît pour l'entourage, notamment pour les parents. En effet, il n'est pas rare, lorsque le roman touche à sa fin, de voir certains pères et mères, qui sont pourtant à l'origine des péripéties subies, regretter l'issue et pleurer leurs enfants. Cette ironie du sort est visible à plusieurs reprises et dans différentes situations, elle ne se montre qu'à la fin et permet au narrateur de placer une morale. Cet emploi de l'ironie par plusieurs procédés littéraires donne au narrateur l'opportunité de démontrer ce qu'il souhaite prouver. C'est d'ailleurs ce qu'explique Violaine Géraud dans « L'ironie au siècle des lumières » :

L'ironie désigne d'abord le feint questionnement par lequel Socrate ébranle les préjugés. Technique de la maïeutique, elle trouve dans la remise en cause des idées reçues la justification de son caractère « mensonger », de son « insincérité » originelle. S. Kierkegaard confirme la dimension philosophique de l'ironie en lui consacrant sa thèse de doctorat. Il en commente la fondamentale duplicité, qui tient au fait que l'ironie ment pour donner accès à plus de vérité, et il la métaphorise comme une « épée à deux tranchants ».<sup>110</sup>

Les pleurs des proches de nos héros sont nécessaires à la morale finale de l'histoire racontée. L'ironie employée par Sade, Madame de Tencin ou encore Madame de Gomez, permet de présenter la morale de l'histoire, de démontrer par des comportements paradoxaux la puérité de certaines actions entreprises. L'ironie du sort permet également de mettre en lumière les regrets d'une ambition dérangeante, dangereuse, et parfois même criminelle. Dans « Les Amants Cloîtrés », lorsqu'Aronce et Victoire prennent la décision de s'en remettre à Dieu, les deux pères, à l'origine de la séparation de nos amants, culpabilisent et regrettent la situation :

---

<sup>110</sup> GERAUD, Violaine, « L'ironie au siècle des Lumières » dans *L'Information Grammaticale*, Leuven, Peeters, n°83, 1999, p. 3-8, p. 7.

Cette touchante conformité rompit la dureté de leurs cœurs ; ils se repentirent, mais trop tard, d'avoir désuni ce qu'ils avoient pris tant de soin de lier ; ils se réconcilièrent, & mirent tout en usage pour ravoire leurs enfans. Mais ils étoient trop bien appellés, rien ne peut ébranler leurs ames ; ces peres malheureux eurent tout le tems de pleurer ensemble, d'avoir sacrifié à leurs passions ceux qui leur donnoient un si bel exemple de les réprimer.<sup>111</sup>

Dans cet extrait, l'ironie est forte : les pères finissent par se réconcilier sans l'aide de leurs enfants bien qu'ils aient tenté durant plusieurs mois sans résultat : « Cependant malgré tous les refforts qu'ils firent jouer pour réconcilier Eralde & Artamont, ils ne purent y réuffir »<sup>112</sup>. Les rôles semblent s'inverser, les pères veulent revoir leurs enfants mais n'y parviendront d'aucune façon, ils finissent par pleurer de la même manière qu'Aronce et Victoire quelque temps auparavant. L'échange symbolique des rôles permet au lectorat de comprendre la morale du récit, l'ironie qui en découle est palpable et permet à Madame de Gomez de conclure sur sa morale : les passions doivent se contrôler, il est important de maîtriser ses émotions pour vivre en société. Sur un ton plus tragique, Sade met en avant, dans « Eugénie de Franval », les regrets et les larmes d'un père criminel à l'origine de la mort de sa femme et de sa fille. L'objectif de cette fin est de mettre en avant la morale dans un contexte sombre et tragique, Sade exagère l'émotion de Franval, il joue sur le pathos :

Franval, égaré, se jette sur le cercueil, il en arrache les tristes restes de celle qu'il a si vivement offensée ; il saisit le corps dans ses bras, il le pose au pied d'un arbre et se précipitant dessus avec le délire du désespoir...

– Ô toi, s'écrie-t-il hors de lui, toi, dont ma barbarie put éteindre les jours, objet touchant que j'idolâtre encore vois à tes pieds ton époux oser demander son pardon et sa grâce ; n' imagine pas que ce soit pour te survivre, non, non c'est pour que l'Éternel, touché de tes vertus, daigne, s'il est possible, me pardonner comme toi... il te faut du sang, chère épouse, il en faut pour que tu sois vengée... tu vas l'être... Ah ! vois mes pleurs avant, et

---

<sup>111</sup> AmC, p. 235.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 220.

vois mon repentir ; je vais te suivre, ombre chérie... mais qui recevra mon âme bourrelée, si tu n'implores pour elle ? Rejetée des bras de Dieu comme de ton sein, veux-tu qu'elle soit condamnée aux affreux supplices des enfers, quand elle se repent aussi sincèrement de ses crimes ?... Pardonne, chère âme, pardonne-les et vois comme je les venge.<sup>113</sup>

Cette scène finale est tout à fait hyperbolique, Franval montre une émotion forte, excessive et surprenante ; il regrette ses crimes et leurs conséquences. Il s'adresse symboliquement à sa femme par des questions rhétoriques, il semble démuni et n'est plus que l'ombre de lui-même, rongé par le mal qu'il a causé autour de lui. Son monologue est exclamatif sur le ton du désespoir, on peut voir l'isotopie du malheur avec les termes « barbarie », « éteindre », « sang », « vengeance », « pleurs », « bourrelée », « rejetée », « affreux », « condamnée », « enfers » ou encore « crime ». L'expression des émotions est si forte qu'on en oublierait les crimes commis par Franval, il semble regretter ses propres méfaits. C'est Anne Coudreuse, dans *Le Goût des Larmes au XVIIIe siècle*, qui montre l'enjeu du pathétique :

Le pathétique retrouve alors la forme de ce venin insidieux que stigmatisait Rousseau : un poison que le vice peut faire couler dans l'oreille du lecteur trop occupé à verser des larmes pour savoir s'il pleure pour la bonne cause. Cette esthétique est celle de la sincérité, du refus des mélanges, de la pureté thématique, narrative et tonale. Dès lors on comprend quelle stratégie sera privilégiée par les auteurs que ce moralisme mou et larmoyant exaspère : pour lutter contre cette sentimentalité uniforme de la bonne conscience moralisante, ils pratiqueront systématiquement le mélange des genres, les ruptures de ton, la désorientation du lecteur, la polyphonie et le dialogisme, en privilégiant le procédé de l'ironie, qui porte en lui une dualité dangereuse, incompatible avec le pathétique moral, tel que le décrit Marmontel.<sup>114</sup>

Les regrets exprimés par Franval sont soudains et sans lien avec les crimes qu'il a commis tout au long du récit, cette fin ressemble effectivement à un « venin insidieux »<sup>115</sup> qui endort

<sup>113</sup> LCA, « Eugénie de Franval », p. 331.

<sup>114</sup> COUDREUSE, Anne, *Le Goût des larmes au XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1999, coll. écriture, 342 p., p. 109.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 109.

le lecteur grâce à ses larmes. Franval reste un monstrueux personnage mais permet, grâce à une émotion hyperbolique, de faire naître une forme de pitié chez le lecteur. De cette façon, Sade peut laisser apparaître la morale qu'il souhaite : « apprenez à ceux qui me restent et ma déplorable fin et mes crimes, dites-leur que c'est ainsi que doit mourir le triste esclave de ses passions assez vil pour avoir éteint dans son cœur le cri du devoir et de la nature. »<sup>116</sup>. Cette utilisation des regrets parentaux permet aux auteurs de laisser apparaître la morale de l'histoire et de mettre en avant l'ironie du sort, le retournement de situation. Les parents responsables du sort de leurs enfants finissent aussi misérables que l'ont été nos héros au cours de nos récits terrifiants.

Lorsque les regrets viennent perturber l'esprit des parents responsables des malheurs de leurs enfants, l'auteur peut laisser paraître la morale de son histoire et conclure son récit. Nos auteurs de romans terrifiants peuvent se servir de l'ironie du sort pour mieux mettre en avant le fond de leur pensée ; l'émotion excessive permet d'introduire une pensée vicieuse qui s'accorde moins aux règles de bienséance. En outre, la pensée du narrateur, aussi mauvaise soit-elle, se camoufle parmi les tirades hyperboliques, les paradoxes et l'ironie du récit. Et si les larmes des parents de nos héros sont aussi violentes, c'est également parce que le terrifiant laisse peu de solution pour trouver la paix et le bonheur : que devient le terrifiant lorsqu'il a terminé de frapper ?

## 2. Qu'en est-il du terrifiant ?

Lorsque les péripéties s'apaisent à la fin de nos récits, nos protagonistes prennent le temps de réaliser à quel point la fatalité a été violente ; ils s'interrogent sur l'intérêt de la vie si elle est constamment terrible. Ce besoin de vivre dans la paix semble inenvisageable sur terre, certains héros prennent alors des décisions radicales pour tenter de retrouver le bonheur auquel ils ont un jour goûté. Si le bonheur existe, où se trouve-t-il et comment nos personnages tentent-ils de l'atteindre ? Dans plusieurs récits, nous avons observé que l'amour est impossible sur Terre et que l'unique solution pour nos amants malheureux est de se retrouver dans la tombe. La mort est un sujet largement abordé par nos auteurs qui n'hésitent pas à la mettre en scène par l'empoisonnement, l'assassinat ou encore le suicide.

---

<sup>116</sup> LCA, « Eugénie de Franval », p. 332.

Dans *Les Crimes de l'Amour*, Sade utilise beaucoup ce type de fin et en justifie son utilisation dans la nouvelle « Florville et Courval ou le fatalisme » :

Une solitude sévère les a dérobés pour jamais aux yeux de leurs amis, et là, tous deux dans le sein de la piété et de la vertu, finissent tranquillement une vie triste et pénible, qui ne leur fut donnée à l'un et à l'autre que pour les convaincre, et eux, et ceux qui liront cette déplorable histoire, que ce n'est que dans l'obscurité des tombeaux où l'homme peut trouver le calme, que la méchanceté de ses semblables, le désordre de ses passions, et, plus que tout, la fatalité de son sort, lui refuseront éternellement sur la terre.<sup>117</sup>

Ici, le narrateur de « Florville et Courval ou le fatalisme » expose des faits, il emploie le présent de l'indicatif et utilise une restriction « que ce n'est que... » pour montrer que seule la mort apaise l'homme du poids de sa destinée. Il poursuit en employant une accumulation, décrivant ce qui sera refusé à l'homme sur Terre s'il s'acharne à vouloir vivre. La seule façon d'échapper à la terrible fatalité, c'est la mort ; le narrateur n'hésite pas à énumérer plusieurs raisons pour justifier ses propos. Chez Sade, dans *Les Crimes de l'Amour*, quatre nouvelles sur cinq se terminent par la mort de nos protagonistes, ce qui appuie les propos du narrateur de « Florville et Courval ou le fatalisme ». La mort semble être la solution pour fuir le terrifiant et être certain de ne pas vivre pire que ce qui s'est déjà produit. La mort permet d'échapper à son sort, à la vie, c'est ce qu'exprime Jean Lacroix dans son article « L'Amour et la Mort », le but est de « vaincre les limites de la condition humaine : il récuse ce monde de la limitation, de l'infidélité et de la trahison pour s'affirmer dans sa plénitude »<sup>118</sup>. La mort donne ce que la vie refuse, elle met fin aux maux subis par nos personnages. Néanmoins, si la mort semble, selon Sade, être l'unique solution face à la terrible fatalité, d'autres récits terrifiants nous prouvent le contraire. En effet, « Les Amants Cloîtrés » se termine de manière tout à fait différente et semble pourtant délivrer les protagonistes du terrifiant qu'ils ont subi. La fin du récit de Madame de Gomez, comme nous l'avons observé, s'arrête sur le

<sup>117</sup> LCA, « Florville et Courval ou le fatalisme », p. 136.

<sup>118</sup> LACROIX, Jean, « L'amour et la Mort » dans *Le Monde*, Paris, Société éditrice du Monde, 1959, URL : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/30/l-amour-et-la-mort\\_2153994\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/30/l-amour-et-la-mort_2153994_1819218.html).

repentir de nos deux amants, ils se tournent vers Dieu et décident de mettre un terme aux vanités de leurs existences. La fin est remplie d'un bonheur retrouvé :

Elle fit avertir Silvain de son départ pour Paris ; afin qu'il lui envoyât la femme qui l'avoit accompagnée dans son voyage, ne voulant pas qu'elle retournât auprès d'Eralde , qu'elle n'eût pris l'habit de Religieuse, ce qu'elle fit dans le Couvent qu'elle avoit nommé, avec un détachement si parfait de toutes choses, que sa vie a plus donné d'admiration que sa beauté n'avoit inspiré d'amour au vertueux Aronce, qui sachant le parti qu'elle avoit pris, en eut une joie, qui ne servit pas peu à l'augmentation de son ardente vocation.<sup>119</sup>

On observe dans cette fin une légèreté qui semblait introuvable. L'isotopie de la grâce se trouve ici avec les termes : « détachement », « parfait », « admiration », « beauté », « amour », « vertueux », « joie » ou encore « vocation ». On constate un épanouissement, la fin de notre extrait est d'ailleurs une allitération en « s » ce qui montre la douceur et la volupté de la situation. Cette fin semble mettre un terme à la fatalité terrifiante qui menait le récit jusqu'à présent. Soudainement, Dieu semble, pour Aronce et Victoire une solution aux maux du destin, ils trouvent en Dieu un moyen d'échapper au terrifiant. Et lorsque le bonheur ne se trouve ni dans la mort, ni dans la félicité, il semble qu'il ne soit pas réellement saisissable, que le terrifiant subsiste, tapi dans l'ombre. Comme nous l'avons observé précédemment dans notre étude, la fin de « Laurence et Antonio, nouvelle italienne » est fortement ambiguë, le narrateur prouve par plusieurs non-dits et procédés littéraires que nos amants ne sont pas réellement vertueux. Si on lit entre les lignes, on voit que l'avenir du couple n'est pas sûr, et notamment celui de Laurence qui a été violée par son beau-père, Charles :

Des embrassements, des félicitations lui font bientôt oublier ses malheurs, et ce qui les efface entièrement de son âme innocente et pure, c'est la félicité qui l'entoure... c'est le bonheur que répandit sur elle ce vertueux époux, pendant les quarante années que la

---

<sup>119</sup> AmC, p. 235.

Toscane put jouir de l'orgueil de posséder encore dans son sein une femme, à la fois si belle, si vertueuse, et si digne, à tant de titres, de l'amour, du respect et de la vénération des hommes.<sup>120</sup>

Déjà, le vocabulaire employé possède un double sens sexuel qui saute aux yeux lorsque l'on relit l'extrait : « répandit », « jouir », « sein » ou bien « vénération ». On voit également que le narrateur exagère, hyperbolise le caractère de la jeune femme ce qui donne un effet ironique, il utilise des accumulations et on a une ponctuation très présente pour camoufler une vérité derrière cette joie apparente. On observe aussi une allitération en « r » qui rend le passage dur et agressif malgré le bonheur qui semble être relaté. Mais ce qui frappe le plus c'est le terme « vénération » que nous avons déjà observé puisque, pour rappel, il se réfère à Vénus, déesse à l'origine de *ars meretricia*\*, l'art de la prostitution. Le terme vénération est également lié au terme vénérien ce qui renforce le lien avec la prostitution. Cette idée est particulièrement importante puisqu'elle sous-entend très clairement que Laurence, derrière les apparences, est malade et loin d'être aussi heureuse que le clame le récit. Si les apparences montrent une certaine joie, la vérité semble aussi terrible que le reste de notre récit et ce malgré le suicide de Charles Strozzi ; le terrifiant continue de s'abattre sur nos personnages malgré la fin. La fin n'est heureuse qu'en apparence et il semble que la fatalité poursuit ceux qui ne meurent pas, ceux qui prennent le risque de poursuivre leur existence. Les terrifiants événements de nos récits semblent prendre fin sous certaines conditions, cela implique de mettre fin à sa vie ou d'abandonner toutes vanités terrestres pour se vouer entièrement à Dieu. Sans cela, la fin est ambiguë et laisse entrevoir un futur malheureux dans la souffrance du terrifiant. Finalement, la terrible fatalité ne disparaît pas réellement de la surface de la Terre, en choisissant de vivre, nos personnages prennent le risque d'être touchés par la fatalité et ce qu'elle prévoit. La mort et les ordres religieux sont des solutions loin du monde, à part du reste de l'existence ce qui montre que la fatalité ne quitte jamais la terre, qu'il est là en permanence.

Le terrifiant offre peu de solution, il semble implacable, pour le fuir il faut s'exiler loin des vanités du monde : mourir ou entrer dans les ordres religieux. Les personnages qui prennent le risque de la vie se retrouvent poursuivis par la fatalité jusqu'à la fin de leur vie.

---

<sup>120</sup> LCA, « Laurence et Antonio, nouvelle italienne », p. 187.

Peu de personnes y échappe, elle se répand, s'abat et semble ne jamais disparaître. La peur ne s'en va jamais, elle habite chacun de nos personnages jusqu'à la fin, jusqu'à ce qu'ils prennent la décision de mourir.

# **Conclusion**

Les romans terrifiants de Madame de Gomez, Madame de Tencin et Sade se composent de nombreuses similitudes malgré les nombreuses années qui séparent chacune des œuvres. Effectivement, *Les Mémoires du comte de Comminge* et « Les Amants Cloîtrés » sont publiés respectivement en 1735 et 1758 tandis que *Les Crimes de l'Amour* est publié après la Révolution française, en 1801. Cependant, l'utilisation de personnages criminels dans une esthétique sombre se retrouve chez nos trois auteurs et cette ambiance macabre se mêle aux fins violentes et aux coups de la fatalité. L'amour de nos personnages est mis à l'épreuve dans chacun des récits par les coups du destin qui s'abattent sur les personnages de façon violente ; la terrible fatalité contamine nos héros qui tentent par tous les moyens de retrouver une vie de joie malgré les coups violents du destin. Le bonheur est difficile à trouver au milieu du chaos et envisager la mort est parfois la meilleure solution pour fuir la fatalité et les coups du sort. Ainsi, nous avons décidé, dans cette étude, d'identifier la manière dont la fatalité s'insinue violemment dans nos romans terrifiants pour comprendre de quelle façon elle tente d'exclure le bonheur des individus.

Dans un premier axe, nous avons observé ce qui constitue nos romans terrifiants : la société dans laquelle ils prennent forme. La société dans laquelle nos personnages évoluent s'accorde avec les mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ; la monarchie absolue est remise en question par les philosophes des Lumières qui réclament la liberté. De ce fait, nos auteurs s'appuient sur la société pour écrire leurs romans terrifiants ; ils traitent de la vertu, de l'éducation ou encore d'un désir d'ascension sociale qui se transmet de père en fille. Les comportements de nos personnages, leurs désirs ou encore la façon dont ils sont éduqués servent de base à l'esthétique sombre, à la terrible fatalité. Par la suite, dans une seconde partie, nous nous sommes intéressés à la manière dont la fatalité est introduite, le mal qui règne dans nos récits terrifiants se devine grâce aux prolepses et permet d'appuyer sur l'aspect dramatique des situations qui se jouent. La fatalité est prévisible pour mieux préparer la fin terrifiante qui se profile. Sade se sert de la voix de son narrateur pour dénoncer les vices de la nature et les victimes qu'elle crée. Plus globalement, nos auteurs laissent des sous-entendus qui préparent les lecteurs aux coups de la fatalité, aux douloureuses épreuves qui séparent les amours naissant ; la fatalité et le mal qu'elle a insinués laissent des traces sur nos héros qui deviennent coupables, qui se font contaminer au contact de personnages criminels. Enfin, dans un dernier axe, nous avons vu ce qui reste après le passage de la fatalité, à la manière dont l'amour se termine entre deux êtres. Malgré les tentatives de certains personnages, les

retrouvailles sont impossibles, la fatalité s'est montrée trop violente pour l'envisager. De cette manière, les êtres qui s'aimaient au départ décident qu'il faut mettre un terme à la douleur ; la mort, la pénitence ou bien la solitude sont des solutions à cette douloureuse fatalité qui hante les esprits de nos héros. Ainsi, lorsque les protagonistes ont choisi la fin qui les éloignera d'une vie tragique, il ne reste plus que des regrets pour l'entourage. Les romans terrifiants s'appuient sur le XVIII<sup>e</sup> siècle pour mettre en place une fatalité terrifiante qui empêche le bonheur de nos protagonistes ; la fatalité permet d'introduire le macabre, l'esthétique sombre pour mieux terrifier le lecteur qui pressent la fin tragique qui se profile. Si les romans terrifiants s'appuient sur la réalité pour instaurer la peur, le genre sombre a également permis l'introduction d'éléments surnaturels au sein de la littérature pour effrayer les hommes. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, certains auteurs se tournent déjà vers ce qui sera appelé plus tard, le fantastique ; le mal est personnifié par des êtres extraordinaires qui vivent sur Terre parmi les humains. *Le Diable Amoureux* écrit par Jacques Cazotte en 1772 appartient à ce type de récit qui mêle surnaturel et macabre en jouant avec la rhétorique de l'incertitude théorisée par Tzvetan Todorov, pour mieux effrayer son lecteur. Cette utilisation du fantastique pour instaurer un climat d'angoisse pourrait se vérifier dès le XVIII<sup>e</sup> siècle dans plusieurs récits tel que *Le Diable Amoureux*.

# **Bibliographie**

### Corpus principal

GOMEZ, Madeleine-Angélique de, « Les Amants Cloîtrés » dans *Les Cent Nouvelles nouvelles de Madame de Gomez, Tome II*, Paris, S. JORY, 1758, 452 p.

SADE, Donatien-Alphonse-François de, *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 2014, coll. Folio-Classique, 448 p.

TENCIN, Claudine-Alexandrine Guérin de, *Mémoire du comte de Comminges*, La Haye, Jean Neaulme, 1735, 188 p.

### Sources secondaires

ACADEMIE FRANCAISE, Dictionnaire de l'Académie française, 4<sup>e</sup> édition, tome 2, Paris, Vve B. Brunet, 1762, 967 p.

ACADEMIE FRANCAISE, Dictionnaire de l'Académie française, 5<sup>e</sup> édition, tome 2, Paris, J.J Smits et Ce., 1798, 776 p.

BRODEUR, Pierre-Olivier, « Le roman édifiant aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. », Thèse de doctorat, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III et Université de Montréal, 2013, 361 p.

COUDREUSE, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F, 1999, coll. écriture, 342 p.

COULET, Henri, « Chapitre 6. Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, première époque : 1690-1715 » dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 339-374.

DE GRAFFIGNY, Françoise, *Lettres d'une Péruvienne*, éd. établie par Rotraud Von Kulesa, Paris, Classiques Garnier, 2014, 310 p.

FORT, Bernadette, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1978, 223 p.

GAMBACORTI, Chiara, *Sade : une esthétique de la duplicité. Autour des romans historiques sadiens*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 503 p.

GÉRALD, Antoine, « Les aventures de la Vertu au XVIII<sup>e</sup> siècle » dans *Le Bonheur de la littérature : Variations critiques pour Béatrice Didier*, éd. Jacques Neefs, Paris, P.U.F, 2005, p. 127-141.

LACASSIN, Francis [éd.], « Introduction. Quand les statues saignaient du nez » dans *Romans terrifiants*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1984, coll. Bouquins, 948 p., p. I-XIV.

LÉVY, Maurice, *Le Roman gothique anglais. 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité, 778 p.

LOAISEL DE TREGATE, Joseph-Marie, *Nouvelles et Contes*, éd. critique établie par Charlène Deharbe et Françoise Gevrey, Paris, Classiques Garnier, 2022, 476 p.

ROSSET, François de, *Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, éd. établie par Anne de Vaucher-Gravili, Paris, Librairie générale française-Livre de Poche, 1994, coll. Bibliothèque classique, 512 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Emile ou de l'éducation », Paris, Flammarion, 2009, 833 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Flammarion, 2010, 640 p.

### Articles

BERTHIAUD, Emmanuelle. « Grossesse désirée, grossesse imposée : le vécu de la grossesse aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles en France dans les écrits féminins privés » dans *Histoire, économie & société*, Paris, Armand Colin, vol. 28, no. 4, 2009, p. 35-49.

BREE, Sandra et BRUNET, Guy, « Séparation et divorce dans les sociétés européennes, du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle » dans *Annales de démographie historique*, Paris, Belin, n°140, 2020, p.1-20.

DOUSSET, Christine, « Sylvie STEINBERG, La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution, Paris, Fayard, 2001, 406 pages. », *Clio* [En ligne], n°23, 2006, DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.1947>, p. 358-361.

FLANDRIN, Jean-Louis, « Amour et mariage » dans *Dix-huitième Siècle. Représentations de la vie sexuelle*, Paris, Garnier Frères, n°12, 1980, p. 163-176.

HADJI, Khalid, « La filature du sens ou l'enquête dans *le Nom de la rose* d'Umberto Eco » dans *L'Art du roman chez Umberto Eco*, Cahiers de Narratologie [En ligne], n°33, 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7976>, p. 1-13.

LACROIX, Jean, « L'amour et la Mort » dans *Le Monde*, Paris, Société éditrice du Monde, 1959, URL : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/30/l-amour-et-la-mort\\_2153994\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/30/l-amour-et-la-mort_2153994_1819218.html)

LEVY, Edmond, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'humanité*, Paris, Les belles lettres, n°28, 1969, p. 409-416.

MENIN, Marco, « Sade éducateur », Arts et Savoirs [En ligne], n°13, Laboratoire LISAA, 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.2721>, p. 1-14.

MESSINA, Luisa, « Le roman libertin face à la critique contemporaine. » dans *Revue de la faculté de lettres*, Palerme, Université de Palerme, n°12, 2013, p. 115-121.

PARMENTIER, Romain, « Dans l'ombre d'un pendu : justice et mentalités autour du suicide à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle » dans *Dix-septième siècle*, Paris, P.U.F, 2016, n°271, p. 303-326.

GERAUD, Violaine, « L'ironie au siècle des Lumières » dans *L'Information Grammaticale*, Leuven, Peeters, n°83, 1999, p. 3-8.

PHILLIPS, John, « La prose dramatique de Sade : Ce « dangereux supplément »? » dans *L'Annuaire théâtral*, Montréal, SQET, n° 41, 2007, p. 50-62.

RAULT, Julien, « Un instrument sadique ? Usage du point de suspension chez Sade et imaginaire libertin du signe » dans *La ponctuation des écrivains*, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, n°69, 2017, p. 28-40.

VON KULESSA, Rotraud, « Vertu et sensibilité dans les romans de femmes » dans *Dix-huitième siècle. Femmes des Lumières*, Paris, Garnier Frères, n°36, 2004, p. 211-222.

# **Table des matières**

Remerciements.....	2
Abréviations.....	3
Introduction.....	4
<b>Première partie :</b>	
<b>Une société corruptrice</b>	12
I. Des romans de l'ascension sociale	14
1. La fierté d'une réussite sociale.....	16
2. Arrangement au détriment du bonheur de l'individu.....	18
II. Les armes de l'éducation	22
1. L'enseignement de la vertu comme une lame à double tranchant.....	23
2. L'apprentissage pour répondre aux désirs égoïstes.....	26
III. La fragilité de la vertu	31
1. Prise de position contre la figure d'autorité.....	32
2. Les genres travestis.....	35
3. La vérité derrière le mariage.....	38
<b>Deuxième partie :</b>	43
<b>Les prophéties de la fatalité</b>	
I. Un narrateur immoral ?	45
1. Une fin faussement heureuse.....	46
2. La voix avilie.....	49
3. Une nature mise à nu.....	52
II. Une fatalité prévisible	57
1. Lorsque le début annonce la fin.....	58
2. L'héroïsme au service du mal.....	61
III. Innocence perdue, innocence coupable	65
1. La volonté d'une vertu déjà disparue.....	66
2. Le suicide comme seule option.....	69

<b>Troisième partie :</b>	73
<b>La fatalité amoureuse</b>	
I. La quête vaine des retrouvailles	75
1. Une réalisation trop tardive.....	76
2. L'amour bafoué par l'honneur.....	79
II. Les amants tragiques	83
1. L'amour dans la mort.....	84
2. Le chemin de Dieu.....	87
3. Terrible solitude.....	90
III. Le désillusions	94
1. Les pleurs d'un parent.....	95
2. Qu'en est-il du terrifiant ?.....	98
Conclusion.....	103
Bibliographie.....	106
Table des matières.....	110