

Frédéric Conrod

University of Colorado at Boulder

***Histoire de Juliette, ou la nouvelle Don Quichotte : le grand voyage du motif baroque dans le roman moderne.***

De toutes les héroïnes sadiennes, celle qui semble se distinguer pour sa capacité de mise en scène est de loin l'itinérante Juliette, celle qui n'a de cesse d'errer hors de France et d'aller à la rencontre des grands de ce monde pour en jouir sans aucune limite, car telle est sa quête. Si sa soeur Justine est en revanche une jeune fille vertueuse dont le corps est constamment abusé de toutes sortes de libertinage mais qui reste cependant inexorablement fidèle à cette notion de 'vertu', Juliette est quant à elle son antagoniste par excellence qui se veut maîtresse absolue de sa jouissance et grande philosophe dégagée de toute théologie. *Les Prospérités du Vice*<sup>1</sup> retrace cette spirale de jouissance et de crimes dans laquelle ce protagoniste, toujours en voyage, s'enfonce et s'élève. Tuer n'est d'ailleurs pour elle jamais suffisant car l'art qui la fait jouir est celui qui saura le mieux combiner les différentes catégories de crime que la Nature, et non pas la Providence, mettra sur son chemin. Contre ce christianisme qui n'a de cesse de réaffirmer la vertu, Juliette ne conçoit le crime autrement que comme une source de plaisir et d'accumulation du capital. De toutes les formes esthétiques que génère le catholicisme romain, c'est au baroque qu'elle s'oppose essentiellement, car c'est pour elle la forme la plus hypocrite qu'ose se donner la vertu. Elle rentre directement en contact avec ce discours baroque pendant son voyage en Italie, lors de

---

<sup>1</sup> Sous titre de l'Histoire de Juliette, en opposition avec le plus illustre sous-titre de Justine, « Les infortunes de la vertu. »

sa visite de Rome et de Naples, et le tient en horreur. Si le catholicisme a temporairement succombé en France avec la Révolution, il survit hors des frontières essentiellement dans deux pays: l'Italie et l'Espagne, les deux autres 'filles de l'Eglise'. Dans ces espaces qu'elle traverse, elle ne cesse de rencontrer des représentants de ce discours qui sont cependant eux aussi prêts à se livrer aux pires vices sans retenue aucune. Elle met donc en relief ce que l'esthétique baroque a de plus vicieux à offrir. Lors de son séjour à Naples, qui est encore un royaume espagnol, elle dénonce les contradictions d'un système politique fondé sur l'illusion baroque :

« Cette ville est un gouffre, où toutes les richesses venant s'engloutir, appauvrissent, au moyen de cela, le reste de la nation. Veux-je étudier cette capitale ; qu'y vois-je ? tout ce que le faste et l'opulence peuvent établir de plus magnifique, à côté de ce que la misère et la fainéantise offrent de plus affligeant. » (Sade, 1020).

C'est bien cette 'hypocrisie sans vergogne' que cherche à dénoncer Sade par la voix de son héroïne, et qui atteint son paroxysme dans le baroque italo-espagnol du 17ème et du 18ème siècle, continuant d'empoisonner l'Europe libertine et menaçant cette France révolutionnaire en transition. Juliette devient justement l'arme du marquis de Sade face à une forme éthique et esthétique menaçante. Au moment où Sade compose Juliette, la Révolution n'a pas encore aboutie à l'éradication du culte chrétien comme elle l'avait prévue. C'est pourquoi Juliette arrivera à la confrontation directe avec le représentant 'direct' de cette idéologie adverse, le Saint-père qui condamne la Révolution, Pie VI. Si dans le baroque tout est décor sans essence, l'héroïne accède à l'envers de ce décor qui s'avère être la plus grande de toutes les débauches.

Cependant, cette lutte philosophique ramène à certaines contradictions: l'écriture de l'histoire de Juliette semble récupérer certaines figures du roman baroque, telle que

la répétition dans la narration, la structure du voyage qui divise le texte en épisodes, la monstruosité et la démesure du personnage principal. En France comme en Espagne, certains textes semblent effectivement précéder Sade au grand début de l'ère baroque dans ce même effort d'exposer le personnage à l'envers de ce décor sans essence. Cette forme romanesque, en tant que genre littéraire, semble être marquée tout autant par Cervantès, un autre Espagnol italianisé, que par Sade. Selon Michel Delon, « Sade connaît les auteurs d'histoires tragiques du XVIe et du XVIIe siècles, aussi bien que les peintres et les architectes de la Contre-Réforme. (...) le souvenir du baroque traverse son œuvre » (77). Alors, serait-il possible que Sade ait puisé dans le roman baroque l'antidote de l'hypocrisie politique qu'il combat ? L'influence qu'a le baroque dans ses choix esthétiques est indéniable. Selon la thèse d'Eric Boutoute (*Sade et les figures du baroque*), cette récupération du motif baroque lui permet de prendre en défaut le 'rationalisme triomphant' des Lumières: « Catégorie esthétique de l'excès, du désordre, le baroque déploie cette même énergie ; sa 'magnificence', son luxe, en tant que 'dépenses' traduisent cette énergie » (17). « Il est comme catégorie esthétique le lieu privilégié pour l'imaginaire de Sade » (15). Toutes ces caractéristiques semblent étrangement nous conduire vers le plus excessif et désordonné des chevaliers errants de l'Espagne baroque, né de la plume de Miguel de Cervantès.

On peut noter de grands points communs dans les aventures de ces deux voyageurs, et une progression relativement parallèle de la figure du protagoniste qui pose les bases du roman moderne. Il serait probablement inutile de vouloir chercher une quelconque continuité de cette progression entre 1615 et 1797, dates de parution respectives des deux œuvres. Chercher une influence directe de Cervantès chez Sade

n'est cependant pas une piste à éliminer complètement. Nous ne disposons d'aucune preuve que l'œuvre magistrale de l'Espagnol arrive un jour dans les mains du marquis emprisonné et non moins grand lecteur. Ce qui est sûr cependant, c'est que l'œuvre de Miguel de Cervantès est en circulation tout au long du dix-huitième siècle, et les traductions abondent. Bien entendu, chacune d'entre elles est un filtre où l'histoire vient se modifier, surtout quand la figure de son protagoniste peut apparaître si révolutionnaire et propice au message de 1789. Les jansénistes étaient déjà de ceux qui gardaient ce livre sur leur chevet, près de la Bible, et la traduction sur laquelle ils travaillaient entre 1797 et 1798 supprime le dernier chapitre de l'histoire ; ainsi, le héros échappe à cette mort si contradictoire que lui avait donné son auteur. Pratiquement toutes les éditions qui suivront dans les temps révolutionnaires éliminent la mort du protagoniste. Peut-être Sade qui dispose de beaucoup de temps libre, dû à son incarcération, arrive à se procurer l'une d'entre elles. La thèse n'est certes pas à écarter, car il avait beau être coupé du monde, il ne l'était pas de la littérature et des nouvelles publications. Tout comme Cervantès ne l'avait été pendant ses années de réclusion. Toujours est-il que ses deux auteurs prisonniers décident d'envoyer leur héros sur les chemins du hasard, et c'est leur point de départ.

« Mais, que doit-on à l'Espagne? » se demande encore Buffon à l'époque du classicisme quand la France avait encore tendance à « dominer » culturellement l'Europe occidentale, le philosophe de l'Histoire Michel Foucault aura su répondre sans le moindre doute: « Don Quichotte! ». L'œuvre maîtresse de Cervantès apparaît justement pour marquer la grande rupture qui s'effectue entre la Péninsule Ibérique et

la dictature esthétique de la Renaissance Italo-française, pour pouvoir représenter cette Espagne qui vient de se « purifier » en éliminant tout corps étranger et qui en paye les conséquences en se refermant sur elle-même à tous les niveaux. Don Quichotte fait deux parutions spectaculaires: l'une en 1605 quand son auteur n'est encore qu'un soldat retraité dont les talents littéraires n'ont jamais été reconnus, et l'autre dix ans après en 1615 quand Cervantès décide de donner une suite aux aventures de son fameux chevalier errant, visiblement sollicité après l'énorme succès de la première partie et sa diffusion dans l'Europe entière. On peut dire qu'en cette première moitié de XVIIe siècle peu de choses sortent de cette Espagne dominée par l'Inquisition et une académie des arts très rigoureuse, si ce n'est justement ce monstre qu'est Don Quichotte.

Il est précisément le voyageur qui visite les maux de sa terre les uns après les autres et Cervantès cherche à l'employer comme un véritable antidote. Mais cela n'empêche pas l'Espagne de suivre son chemin vers l'isolement et l'enfermement (souvenons-nous d'ailleurs qu'enfermo signifie malade dans la langue de Cervantès) et ce phénomène qui relève presque du pathologique n'échappe même pas à l'ignorance de Sancho Panza alors qu'il suit son maître sur les chemins de Castille: « ¿Está por ventura España abierta, y de modo que es menester cerrarla, o qué ceremonia es ésta? » (Cervantès, 956) [L'Espagne serait-elle par hasard ouverte, et de telle façon qu'il est nécessaire de la fermer, ou bien qu'elle est cette cérémonie?]. Cependant, c'est bien à l'intérieur même de ce territoire « enfermé » que va se déplacer le chevalier errant de la Manche, sans jamais en dépasser les limites géographiques nationales, suivant au hasard un chemin qui paraît définir toute une nouvelle tendance esthétique.

Selon Michel Foucault, l'errance et le hasard n'ont rien d'opaque; au contraire cette trajectoire serait précise: "Don Quichotte dessine le négatif du monde de la Renaissance." (Foucault, 61) C'est-à-dire qu'en reprenant le chemin de différents genres littéraires de cet épistémè déjà dépassé de la Renaissance, qu'en voulant coûte que coûte devenir sa représentation la plus fidèle (dans le sens mimétique) et qu'en échouant lamentablement dans cette opération de la recherche de l'identique, notre protagoniste, ce « long graphisme maigre comme une lettre » (Foucault, 66) lit en réalité le monde comme on lit un texte, et en même temps arrive à maintenir constamment sa vérité tout au long de son voyage.

En définitive, la tâche de cet hidalgo transformé en chevalier est difficile car elle se base dans la négation du monde contemporain, et dans l'absurde réaffirmation d'un passé fictif dont les dimensions sont délicatement exagérées par le narrateur. Par exemple; le jeu sans limites des différences et des similarités que l'on rencontre dans cette oeuvre paraît si complexe et cruel qu'il termine par nier tout simplement la relation qui existe entre le langage même et les choses qu'il désigne. Ce phénomène lui a valu l'admiration de ses lecteurs et la fameuse affirmation de Foucault que personne n'a encore osé contrarier: « Don Quichotte est la première des oeuvres modernes » (62). Et celle-ci, c'est bien à l'Espagne qu'on la doit.

Par conséquent le premier roman moderne serait le résultat indirect du renfermement de l'Espagne sur elle-même, si l'on considère que ce phénomène donne au roman le contexte parfait pour refléter l'entrée du pays dans « l'ère de l'identique et du Même » qui se refuse les lois esthétiques de la Renaissance et qui se veut on ne peut plus irrationnelle, imaginative et repliée sur soi-même, c'est-à-dire baroque. Don

Quichotte sera, selon l'expression de Michel Foucault, le « héros du Même » (61). Déjà loin de sa culture religieuse et historique tripartite des siècles antérieurs, l'Espagne le fera irrémédiablement triompher comme son héros jusqu'à nos jours. Mais comment peut fonctionner un tel héros? C'est en fait un protagoniste qui arrive à combiner une posture marginale avec une apparence traditionnelle, et qui à partir de cette combinaison ouvre l'espace de nouvelles formes de connaissance et inaugure sa propre dimension moderne. Nous reviendrons en détail sur ce phénomène pour essayer d'en envisager certaines de ses applications. Cependant, de toutes les observations que fait à propos Foucault sur l'oeuvre de Cervantès dans *Les Mots et les Choses*, celles qui sont issues de la partie intitulée « Le désir et la représentation » sont celles qui me paraissent les plus intéressantes dans la mesure où le philosophe y recherche un lien avec l'oeuvre du marquis de Sade.

Dans cette section de l'oeuvre analytique, on s'aperçoit bien évidemment que le philosophe traite la question, comme il le fait avec beaucoup d'autres, au niveau épistémologique, et il nous propose une relation intéressante à l'oeuvre du marquis. Ceci dit, si l'on peut au préalable accepter comme l'identifie Foucault la continuité d'un même épistémè entre la fin de la Renaissance et la Révolution Française (et étant donné que la position de ce philosophe soit francocentrique, son application à l'analyse de textes littéraires espagnols peut paraître problématique), alors les positions respectives du Quichotte de Cervantès et de la Juliette de Sade sont toutes deux stratégiques dans la longue histoire de la naissance du roman car elles ont en commun une indéniable dimension transitionnelle. Entre l'Espagne qui se veut une, catholique et castillane, éliminant la différence maure et la juive à la force de la Sainte Inquisition, et

la France Révolutionnaire qui impose elle aussi la similarité entre les « citoyens » à la force de la guillotine, on ne constate finalement que très peu de différences. Il n'y a d'ailleurs que dans de tels contextes que ne peuvent naître des monstres, et finalement comme le récapitule Michel Foucault: « Peut-être Justine et Juliette, à la naissance de la culture moderne, sont-elles dans la même position que Don Quichotte entre la Renaissance et le Classicisme» (Foucault, 222). Il est évident que certains parallèles entre les deux oeuvres sont indéniables, tout comme il est évident que Cervantès révèle déjà dans son chef-d'oeuvre une façon de représenter la réalité en deux temps (la première et la deuxième partie de Don Quichotte de la Manche que dix ans de travaux séparent) que Sade saura adopter à son tour (en présentant séparément les histoires de deux soeurs que la vertu et le vice semblent opposer à tous points de vue).

Il est d'ailleurs tout aussi intéressant de constater que la critique en générale est déterminée à voir respectivement dans chaque oeuvre un changement radical de l'écriture, un moment décisif où celle-ci prend une nouvelle orientation vers la théorique modernité littéraire, tout du moins une étape principale dans ce processus de modernisation. A partir des brèves observations de Foucault, d'autres questions peuvent cependant se poser quant au caractère transitionnel que représentent les deux oeuvres, et ceci à plusieurs niveaux d'analyse. C'est ce que je me propose de faire ci-dessous. En effet, non seulement ces deux grands récits ont plus d'un point commun et observer leurs parallèles s'avère parfois surprenants, mais il est tout autant intéressant de voir comment certains motifs de l'esthétique baroque qui apparaissent inévitablement dans Cervantès sont recyclés dans l'oeuvre de Sade. Ces deux aspects

seront traités successivement et nous conduirons vers certaines observations finales quant à l'évolution du genre et la théorique éternité de certains motifs esthétiques.

Dans la première partie, cependant, je n'ai pas l'intention de faire une liste complète de points communs, mais de montrer en les prenant comme points de départ qu'il existe une dimension sadienne dans l'histoire de l'hidalgo de la Manche, tout autant qu'il existe une dimension quichottesque dans le long voyage de la libertine triomphante de Sade. Les aspects les plus évidents qui soulignent cette correspondance sont entre autres la jouissance comme produit de l'humiliation, la figure du monstre et celle du fou, le rôle même du voyage dans la structure du roman, les instruments de la représentation et, finalement, les mouvements de la destruction dans la nature. Se limiter à telle liste et tel ordre peut paraître arbitraire, mais cependant cela nous permet de traiter la question centrale qui relie une forme d'écriture à une autre: sa volonté implicite de modernité. Et de voir également jusqu'à quel point est-il juste d'affirmer que l'ingénieux hidalgo de la Manche commence un long voyage qui ne sera achevé qu'à la fin du siècle suivant par l'héroïne la plus représentative du libertinage sadien.

Alors qu'il entreprend sa première escapade, Don Quichotte n'a aucun objectif, il ne suit aucune direction. Son unique ambition est de représenter le monde des livres de chevalerie qui lui est si familier, et de lire cette réalité du monde extérieur comme si ce n'était finalement qu'un livre de plus où il serait libre de s'adapter aux caractéristiques d'une quantité de personnages de fiction. Néanmoins cette première sortie tourne vite au désastre, et comme nous le savons, Don Quichotte revient meurtri vers son hacienda en ayant échoué. Sa nièce et le curé parviennent à le convaincre qu'il ne doit

plus quitter cet espace fermé, alors que celui-ci est en réalité l'origine même de sa 'folie.' Seule la surveillance des autres s'offre à elle comme remède. Il réussit cependant à s'échapper une seconde fois, mais accompagné cette fois de son écuyer Sancho Panza, dans lequel il peut enfin arriver à s'auto-représenter comme chevalier. Tout au long de la première partie de Don Quichotte, ce voyage sans destination finale des deux individus --qui n'ont rien d'autre qui ne définisse leur fonction respective que le regard de l'autre-- n'a rien de linéaire, car nos deux protagonistes ne font que de revenir au même point géographique: l'auberge de Juan Palomeque. Cet espace fonctionne en effet comme un *axis mundi*, mais en forme d'espace fermé qui génère le chaos. Ce que Sancho voit comme une auberge de grands chemins des plus normales apparaît aux yeux de l'illuminé don Quichotte comme un château hanté. Cette double focalisation constante dans l'oeuvre est souvent à l'origine de problèmes linguistiques. Voyons que, par exemple, dans l'épisode de la première nuit que nos deux compères passent dans la dite auberge, cette divergence de signifiés provoque une grande confusion dans la chambrée: une des servantes, Maritornes, dont le physique est plus que repoussant selon les indications que nous donne Cervantès, entre dans la chambre où dorment Sancho et don Quichotte dans le but de se livrer à des ébats sexuels avec un autre voyageur qui s'y repose également. Bien entendu, elle se trompe de lit et déclenche une véritable bataille dans l'obscurité: selon Cesario Banderas dans le chapitre qu'il dédie à ce passage dans *Mimesis Conflictiva*, cette situation violente est une simple conséquence de la libération du désir de chacun des personnages.

De plus, un espace fermé comme celui-ci permet une meilleure mise en carnaval des acteurs. Le narrateur a en effet la possibilité dans un tel espace de jouer avec les

désirs des uns et des autres comme on mélange des ingrédients dans une recette: “mezclándolos todos y cociéndolos un buen espacio” (I, 17) [ “...prit les ingrédients, les mélangea un bon moment, jusqu’à ce que la composition lui parut à point.”]. Il est indéniable que l’espace fermé est le seul qui peut contenir dans ce sens des désirs dont l’interaction s’avère plutôt chaotique. Comme le souligne Mladlen Kozul, “la prédominance de l’espace fermé chez Sade est depuis longtemps un des lieux communs de la critique” (467). D’ailleurs, Roland Barthes sera de ceux qui se dédieront à déchiffrer les codes de l’espace fermé sadien dans son fameux essai *Sade, Fourier, Loyola*, une étude comparative de trois figures, dont un jésuite espagnol. Dans cet essai il propose ceci: “Ici comme ailleurs, c’est la clôture qui permet le système, c’est-à-dire l’imagination” (Barthes, 23). On observe souvent dans l’oeuvre du marquis de Sade, et en particulier dans *Les 120 Jours*, que l’espace doit être défini par des paramètres qui sont souvent les opposés de ceux du ‘monde extérieur.’ Cela permet bien entendu aux personnages qui évoluent dans cet espace de pouvoir échanger de rôle social ou sexuel, si l’on choisit bien évidemment de distinguer les deux. Ce qui permet ce changement peut effectivement être l’imagination, car l’espace fermé lui-même est souvent un lieu qui se prête bien à l’imagination: que ce soit l’auberge de Palomeque ou le trône du pape à Rome où Juliette connaîtra la jouissance, il semble qu’il se trouve toujours à la croisée des chemins, donc où se rencontre les idées et se crée l’imagination.

C’est dans ce sens un lieu baroque. Chez Sade, l’imagination se concrétise surtout dans les positions sexuelles, suivant toujours les ‘recettes’ des maîtres de cérémonie présents. Les participants sont encore une fois comme des ingrédients que

l'on doit laisser 'infuser' ensemble pour contempler un résultat. Par exemple dans *l'Histoire de Juliette* on peut lire ce passage comme un des cas les plus flagrants: "Un eunuque, un hermaphrodite, un nain, une femme de quatre-vingt ans, un dindon, un singe, un très gros dogue, une chèvre et un petit garçon de quatre ans, arrière petit-fils de la vieille femme, furent les objets de luxure que nous présentèrent les duègnes de la princesse" (141). Bien que nous n'arrivons jamais à de telles orgies dans l'oeuvre de Cervantès, l'auberge vient jouer ici le rôle de l'espace sadien, dans le sens où l'on y retrouve un aussi grand contraste d'individus. Bien que leurs positions ne soient pas sexuelles, elles produisent elles aussi un effet esthétique qui s'apparente au chaos et à la carnalisation. Les éléments opposés viennent se mélanger, et les différences sociales se désintègrent délibérément. Hors de ces espaces sadiens sévissent bien naturellement de toutes autres règles: celles de l'Inquisition Espagnole, et celle de la Révolution Française.

Un des grands traits de caractère de Don Quichotte est justement cette constante interaction qu'il existe entre imagination et mise en carnaval d'une situation. Le mécanisme décrit par Barthes est simple: une fois le chaos provoqué, la capacité d'imaginer du protagoniste est décuplée. Prenons par exemple le baume que se prépare don Quichotte pour couvrir ses blessures juste après l'épisode violent de la chambrée décrit ci-dessus, car ce breuvage fonctionne en effet comme une véritable allégorie de ce processus d'imagination: "[Don Quijote] quiso él mesmo hacer luego la experiencia de la virtud aquel precioso bálsamo que él se imaginaba. "(I, 17) [don Quichotte voulut aussitôt expérimenter par lui-même ce précieux breuvage dont il s'imaginait la vertu.] (Cervantès, 155) La notion d'imagination est liée chez Cervantès

comme chez Sade à l'expérimentation: l'une n'a aucune valeur sans l'autre. L'imagination n'est jamais gratuite car elle mène nécessairement à l'expérimentation. Après tout, don Quichotte, que fait-il d'autre que de vouloir expérimenter des choses qu'il a imaginées? Et il fait d'autant plus de manière incessante; tout comme Juliette, dès que la chose a été expérimentée, il est nécessaire de passer directement à la suivante car l'existence de ces personnages n'a aucun sens s'ils n'expérimentent pas. Dans les deux oeuvres, ce mécanisme se répète abondamment, et s'amplifie au fur et à mesure de la narration. Cervantès se rendra vite compte du succès que de tels épisodes ont chez les lecteurs car quand il publie la seconde partie de Don Quichotte, dix ans plus tard que la première, on y constate une véritable exagération et une omniprésence des épisodes chaotiques, où la mise en carnaval est presque systématique. Lope de Vega, le plus célèbre des dramaturges du baroque espagnol, et grand concurrent de Miguel de Cervantès, le soulignera lui-même dans son essai *Arte Nuevo de Hacer Comedias* en disant: "...porque no siempre es justo, lo que deleita el gusto." [car ce n'est pas toujours juste, ce qui plaît au goût.] Déjà quand le baroque, grande esthétique de la Contre-réforme, commence à poser ses marques, certains semblent reconnaître qu'il faut savoir entretenir ce qu'il y a de bon tout autant que ce qu'il y a de foncièrement mal dans le public. Visiblement, cette recette sera amplement comprise et acceptée par Sade. Il s'agit bien ici d'une libération dans le sens que lui donne Jean Baudrillard:

« Toute libération affecte également le Bien et le Mal. Elle libère les moeurs et les esprits, mais elle délivre aussi les crimes et les catastrophes. La libération du droit et du plaisir entraîne inéluctablement celle du crime (cela Sade l'avait bien compris et on ne lui a jamais pardonné) » (Baudrillard, 113-14).

Une expression du Mal telle l'humiliation, mise en scène comme exemple, plaît énormément au public, et c'est bien souvent le baroque qui est venu suggérer cette recette au show business moderne. Par exemple, le lendemain qui suit la nuit dans l'auberge de Juan Palomeque, don Quichotte et Sancho sont prêts à fuir le soi-disant 'château hanté.' Cependant, avant de quitter l'enceinte de l'auberge, Sancho reçoit une ultime humiliation de la part des autres hommes, et ils le font voler dans les airs avec une grande couverture. Le narrateur extradiégétique omniscient se permet ici de dire: "...tengo para mí que [don Quijote] se riera." [...et je suis presque sûr qu'il riait.] (Cervantès, 158). Le plus surprenant de cet épisode c'est le rire de don Quichotte, car il ne rie jamais avant, ni après dans l'oeuvre. Il est d'ailleurs souvent rappelé dans l'oeuvre qu'un vrai chevalier errant ne doit pas rire, et surtout pas de l'humiliation des autres. Mais don Quichotte n'a pourtant cessé d'émettre des signes de jouissance; le rire est l'un d'entre eux.

Il est inutile de préciser l'importance de la jouissance dans l'espace sadien, mais il est important de savoir qu'elle est la finalité de ce mécanisme que nous venons d'observer ci-dessus. L'expérimentation est à son tour sans valeur aucune si jouissance ne s'en suit pas. La mise en carnaval et l'imagination servent à provoquer cette sensation ultime. Les entreprises de Juliette n'ont qu'une finalité: décharger. La nature ne lui donne aucune limite pour pouvoir le faire. Elle y parvient souvent d'ailleurs par la contemplation de scènes d'humiliation, d'horreur ou de mort qu'elle prépare elle-même méthodiquement en bonne libertine. L'ordre est essentiel dans ce processus de jouissance, sans lui le libertin n'a d'ailleurs aucune science à offrir. Roland Barthes écrit: "[D]evant la scène sadienne, naît une impression puissante, non d'automatisme,

mais de 'minutage', ou si l'on préfère, de performance" (Barthes, 33). Il s'agit bien en effet d'un ordre théâtral, et c'est un art dans lequel Juliette deviendra vite maîtresse. La condition sine qua non de sa jouissance ne peut être que la perfection de son mécanisme. Si le résultat lui paraît satisfaisant, la protagoniste associe en général la contemplation du crime à la masturbation. Ceci dit, il apparaît clairement que don Quichotte ne met pas en scène son écuyer pour pouvoir jouir de la même façon de son humiliation. Cependant la jouissance y est présente, et ressemble fortement à celle que ressentiront les humiliateurs de don Quichotte par la suite.

En effet, l'hidalgo est vite considéré comme un fou partout où il va, et dans la deuxième partie, sa renommée le précède. On commence à lui jouer des tours dans la première partie, en le testant encore. Dans la deuxième partie, don Quichotte n'a de cesse d'être une victime des tours que l'on lui joue. Ceux qui cherchent effectivement à jouir de son humiliation sont des personnages qui prétendent avoir lu la première partie; ce sont ses propres lecteurs. Le duc, par exemple, arrive à la conclusion suivante: "De aquí tomó ocasión el duque de hacer aquella burla: tanto era lo que gustaba de las cosas de Sancho y de don Quijote." (II, 70) ["C'était tout cela qui avait donné au duc l'envie de jouer un nouveau tour à don Quichotte et à son écuyer, tant il se plaisait à s'amuser à leur dépens."] (Cervantès, 1041) Mais c'est une fois de plus dans l'espace fermé de l'auberge de Palomeque que l'on retrouvera le plus sadique des tours joués à don Quichotte (I, 43). Dans cette scène réapparaissent Maritornes, la servante repoussante, et la fille de l'aubergiste que don Quichotte voit comme la princesse du château. Les deux femmes décident de s'unir pour humilier l'hidalgo. Une fois de plus, l'espace génère le désir: don Quichotte fait la garde dehors debout sur son cheval,

comme cette insomnie se voulait représentative de sa libido et de l'érection masculine. Voyons donc dans le passage suivant comment le tour va effectivement être joué au propre désir du chevalier:

« Seules la fille de l'aubergiste et Maritorne ne dormaient pas; comme elles savaient de quel pied clochait don Quichotte, et qu'il était dehors, en armes et à cheval pour monter la garde, elle décidèrent de lui jouer un bon tour, ou tout au moins de se divertir un peu à ses dépens. » (Schulman, 440)

Pendant ce temps-là le chevalier balbutie dans un semi délire des paroles d'amour à sa Dulcinée, pure invention de son désir. La fille de l'aubergiste lui apparaît, et soudainement il en oublie Dulcinée dès qu'il la voit apparaître derrière une ouverture dans le mur près de lui. Celle-ci lui demande sa main et il s'approche d'elle. C'est ici le point de départ d'un jeu de métonymies: l'hidalgo lui donne sa main et la lui présente comme un texte où elle doit lire son désir pour elle. Mais don Quichotte se retrouve ficelé et pendu par cette main avant même de s'en apercevoir. Et les deux femmes de s'enfuir "mortes de rire" (Schulman, 441). Une fois de plus, la finalité du jeu est la jouissance qui se produit par le châtement. Les deux femmes s'en vont satisfaites, alors que le vieil homme est ligoté et n'arrive pas à se sortir de cette position humiliante. L'objet de cette farce est de mettre en relief la différence entre la force du désir que l'on voit dans la position du chevalier, et l'impotence sexuelle de don Quichotte 'métonymisée.' A partir de ce moment, le reste du roman ne fera que d'amplifier jusqu'à l'exagération cette dimension de son protagoniste. Cependant, le personnage se déshumanise de plus en plus avec chaque tour qu'on lui joue. Il perd sa forme humaine pour ne devenir que ce long graphisme dont parlait Foucault.

Dans le monde de Sade, de tels jeux de métonymie sont inutiles. L'univers de Juliette est bien celui de la transparence: nous savons parfaitement quelles sont les

parties du corps qui réagissent au désir, ce que celui-ci provoque, qui sont ceux qui manipulent le désir de leurs victimes sous forme de tour cruel, et quels sont leurs motifs. Il y a ici une différence majeure des textes que Foucault note:

« ...le grand récit de la vie de Juliette déploie, tout au long des désirs, des violences, des sauvageries et de la mort, le tableau scintillant de la représentation. Mais ce tableau est si mince, si transparent à toutes les figures du désir qui inlassablement s'accumulent en lui et se multiplient par la seule force de leur combinatoire qu'il est aussi déraisonnable que celui de don Quichotte, quand de similitude en similitude il croyait avancer à travers les chemins mixtes du monde et des livres, mais s'enfonçait dans le labyrinthe de ses propres représentations. Juliette exténue cette épaisseur du représenté pour qu'y affleure sans le moindre défaut, la moindre réticence, le moindre voile, toutes les possibilités du désir. » (Foucault, 223)

En effet, les mauvais tours qui se jouent chez Sade regorgent de transparence, et ce sont les détails qui s'accumulent pour qu'aucune dimension du désir n'échappe au lecteur. La déshumanisation des libertins est quant à elle volontaire et ne se limite pas aux victimes seules, mais s'étend bien certainement aux bourreaux. On voit d'ailleurs s'effacer souvent la frontière entre bourreaux et victimes, dans ce même effort sadien de transparence. Bien évidemment, Sade s'inspire des théories matérialistes pour déclarer que la Nature est la première à joué des tours, que le tour en soi est un mouvement naturel, que la cruauté et le crime font partie d'un ensemble cyclique, et qu'au bout de tout compte, les humains n'ont cherché qu'à y échapper. Voilà pour le libertin la plus grande des erreurs: si la Nature est effectivement cruelle et trompeuse, alors pourquoi prétendre à la différence? Ce que Cervantès illustre dans les farces quichottesques, Sade l'enseigne: le corps doit se déshumaniser et s'animaliser pour "rendre hommage à la Nature." Selon lui, autant être le plus cruel possible car le 'corps humain' n'est qu'une construction, qu'un discours. Les victimes des libertins meurent

principalement pour que leur corps, et cette matière qu'il contient, retournent à la terre; le crime aidant en quelque sorte l'ordre naturel. Tandis que le corps libertin qui s'y oppose se reconstitue systématiquement: par exemple, après des nuits entières de souffrances atroces causées par les tortures que les libertins s'imposent les uns aux autres, le corps participant de la protagoniste, Juliette, ne porte aucune marque de ce qui lui a été infligé. Cependant celle-ci continue d'avoir "le plus beau cul du monde." Finalement, nous ne sommes pas si loin chez Sade d'une vision darwiniste de la sélection naturelle, car il est certain que les corps obéissent à une hiérarchie très peu flexible. Selon Jean-Luc Steinmetz, la division suit cette règle:

« Le corps libertin, objet lui aussi de pénétrations multiples, ne subira pas quant à lui le franchissement intégral (cette traversée qu'opèrent le meurtre et le sacrifice) puisque sa faculté violatrice reste prioritaire. On distinguera sans peine les corps utilitaires des corps tyranniques en ce que les uns sont reclus alors que les autres, offrant à tous leurs orifices une voie, deviennent pour ainsi dire "orificiants". » (Steinmetz, 64)

Bien évidemment, don Quichotte n'a pas les mêmes attributs physiques que Juliette, mais cela n'empêche pas que son corps déshumanisé soit un discours lui aussi. Ce corps quichottesque obéit en quelque sorte à un savant mélange de courants opposés (il n'y a d'ailleurs rien de plus baroque, on pourrait dire). Don Quichotte, en étant précisément ce lecteur frénétique qui a passé trop de temps dans l'univers des livres, finit par être lui-même l'incarnation du mélange des genres littéraires des deux épistémè qui précèdent l'âge du baroque dans lequel il nous fait entrer: dans son corps grotesque on retrouve autant les livres de chevalerie du Moyen Age (la France?) que les romans pastoraux de la Renaissance (l'Italie?), etc. C'est un monstre dans le sens où il se construit, à la manière du Frankenstein de Mary Shelly, en rassemblant tous

ces discours et en donnant un aspect délirant au propre discours qu'il cherche à incarner.

C'est précisément de 'monstre' qu'on a souvent qualifié le marquis de Sade, et nous savons que son oeuvre fut mise sous clef pendant un siècle et demi dans "l'enfer" de la Bibliothèque Nationale à Paris. Le monstre, qui semble bien souvent naître de l'esthétique gothique, est une figure scientifique qui domine bien souvent la Renaissance, se cache et se suggère de façon allégorique dans le baroque pour mieux créer une sensation d'omniprésence. Puis dans le dix-huitième siècle il semble passer par la démystification opérée par les analyses rationalistes, mais à l'approche de la Révolution Française, il est souvent assimilé à la Nature elle-même. Par conséquent, si Sade est souvent perçu comme un monstre, nous ne devons pas oublier que pour lui c'est avant tout la Nature qui célèbre la déshumanisation et la monstruosité en permanence. Sade marque pour toujours la monstruosité par son oeuvre qui elle aussi est monstrueuse : des personnages à sa propre frénésie d'écriture devenue légendaire. C'est une oeuvre qui menace car elle semble guetter les utopiques unités de discours pour les engloutir littéralement. Don Quichotte est une oeuvre qui est dans ce même sens dangereuse, et qui est bien souvent censurée et interdite dans les plus fameuses dictatures. Ces livres tout comme leurs personnages connaissent aussi la torture et l'humiliation. Par le plus minime des hasards, ce sont des oeuvres qui se retrouvent souvent parmi les plus grandes inspirations anarchistes au vingtième siècle. Ces 'monstres' ont ceci en commun qu'ils défient les classifications et que ce sont bien souvent des espaces hétérotopiques, où les tables mêmes de l'ordre sont anéanties. Le monstre est comme cette Nature sadienne, il est insurmontable: il est donc possible de

collaborer avec lui ou de censurer ce discours qu'il représente et de le cacher dans les bas fonds.

Si le monstre cervantin dénature l'esthétique de la Renaissance et dessine son négatif, le monstre sadien quant à lui nous rapproche d'une domination des formes organiques qui se fonde sur un discours tendant déjà vers le pathologique, et qui s'accompagne d'une exagération des dimensions typique du baroque: "treize pouces de longueur sur huit et demi de circonférence. Je n'en ai jamais vu de plus gros. Et vous vous en servez, Madame?" (Sade, *Philosophie*, 84). Comme nous le rappelle Jean-Luc Steinmetz, "Juliette, habituée aux plus fortes étreintes, ne peut s'empêcher de frémir lorsqu'elle est livrée à des membres excessifs : Le monstre va me déchirer" (Steinmetz, 71). Les exemples de cette exagération abondent dans toute l'oeuvre du marquis, et le mot 'monstre' est utilisé des centaines de fois dans les 1200 pages de l'histoire de Juliette, tout ceci dans un 'incroyable cortège des exemples superlatifs' (65). Le grossissement n'est pas étranger non plus à l'oeuvre cervantine, et les dimensions y sont souvent exagérées ou alternées. Bien que don Quichotte voit partout des formes monstrueuses (nous avons tous en tête l'épisode des moulins à vent/géants), il n'a pas encore à sa disposition le discours scientifique en voie de développement. Son langage est cependant tout autant monstrueux car il est souvent une parodie du style chevaleresque qui n'a plus lieu d'être dans les contextes du voyage. Ses visions sont en général fantastiques et bien souvent monstrueuses.

Dans l'Espagne du début du XVII<sup>e</sup> siècle, exagérer est monnaie courante, et le personnage de Cervantès ne sert que trop souvent de critique d'un système qui ne fait que tout grossir et exagérer: son unité, sa religion, sa race. L'hidalgo de la Manche a

pour fonction de refléter dans son corps le grotesque de tous ces discours qui agrandissent les dimensions. Les églises qui sont alors construites, dans cette Espagne qui se referme, font sortir les retables du fond des sanctuaires et les font exploser au regard dans de somptueuses façades. Le baroque en Espagne, c'est aussi la démesure des sens, de l'excès linguistique, le grand moment de réaffirmation de la foi catholique et de la résistance fière à un protestantisme qui ne gagnera jamais la Péninsule. Et don Quichotte dans ce déploiement de toute une esthétique, c'est le corps grotesque assemblé par Cervantès, fait de toutes ces dimensions, incarnation certaine de l'excès essentiellement linguistique. C'est selon la thèse de Paul Julian Smith (*Writing in the Margin*) une écriture qui se fait en marge de la société, dans laquelle Cervantès cherche à donner une forme à l'exagération contemporaine qui caractérise en Espagne cette entrée dans l'ère baroque.

Don Quichotte, comme protagoniste voyageur errant et en délire dans cet espace qui se ferme, dessine le propre renfermement du roman en tant qu'espace qui lui aussi fabrique ses propres signes. Le protagoniste imite désespérément les protagonistes itinérants des livres de chevalerie dans un premier temps. Mais dans la deuxième partie (1615), il va jusqu'à s'imiter lui-même, car tous les autres personnages sont censés avoir lu la première partie (1605) et connaître ses 'aventures'. Cette deuxième partie augmente la complexité de ce jeu d'imitation des modèles initié dans la première partie. "[Don Quichotte] n'avait plus qu'à attendre de ce livre (...) un destin qui lui était imposé par les autres" (Foucault, 223) Cervantès s'initie donc en écrivant une deuxième partie à son oeuvre maîtresse, qui avait déjà connu le succès dix ans auparavant, une véritable explosion de l'adéquation entre le terme 'folie' et le sens qui

lui est donné en montrant justement que la folie est imposée par les autres personnages et que ceux-ci participent à son développement. Le protagoniste s'est étrangement converti en l'objet du désir qu'il a lui-même généré au fur et à mesure de sa quête, et en l'objet de la représentation qu'il est en même temps. Il y a indéniablement dans cette figure un 'repli sur soi', ce que Gilles Deleuze considère comme base même de tout baroque.<sup>2</sup> Don Quichotte déclare que: "no hay otro yo en el mundo" [Il n'y a pas d'autre moi dans le monde] ou encore "yo sé quien soy" [Je sais qui je suis] (Cervantès, 1014)

Le personnage dessine le négatif de l'imitation, concept tant essentiel à la Renaissance. Jusqu'à sa mort, il n'a de cesse de fermer son univers pour y produire ses propres signes. Il n'y a cependant qu'un pas entre une telle attitude et celle de l'héroïne de Sade. Jean-Paul Sermain nous propose cette hypothèse selon laquelle "le libertin ressemble à ce qu'on sait de don Quichotte: il procède par imitation d'un modèle vide" (95). On peut bien sûr remettre en cause le caractère de ce modèle vide dans les deux oeuvres, mais une chose est sûre: la production même des signes dans un espace qui se referme est une réaction contre les esthétiques contemporaines à Cervantès et à Sade, c'est-à-dire le baroque et le rococo qui est à la fois sa résurgence et son évolution. Ce qu'ils ont en commun c'est leur effort de réactivation du paradoxe de l'imitation. Ces deux esthétiques cherchent tous deux à dévier la représentation soit dans l'excès du décor (le baroque), soit dans le faux et l'ironie (le rococo). Tout ceci ne convient évidemment la protagoniste de Sade lorsqu'elle contemple le royaume de Naples et s'adresse à son roi, un Espagnol:

---

<sup>2</sup> Je me réfère ici à ses travaux publiés dans plusieurs revues, extrait de ses recherches sur Leibniz, où il développe la notion de 'pli baroque.'

« Ce qu'il y a de bien plaisant, c'est que tes arts tiennent du caractère vain et glorieux de ton peuple. Aucune ville sur terre ne surpasse la tienne en décorations d'opéra; tout est clinquant chez toi, comme ce peuple. La médecine, la chirurgie, la poésie, l'astronomie y sont encore dans les ténèbres; mais tes danseurs sont excellents, et nous n'avons nulle part d'aussi plaisant scaramouches. » (Sade, 1024)

Elle met en relief les obscures politiques esthétiques du baroque de ce royaume espagnol en Italie, de cet oasis qui permet la survie des expressions artistiques les plus imposantes de la Contre-réforme. Ce qui ne s'éloigne pas de l'absolutisme des rois de France, du baroque de Versailles, de cette esthétique toujours associée à un pouvoir abusif. Ce royaume de Naples est dans sa forme la plus concentrée tout ce que doit éliminer la Révolution Française pour pouvoir s'ouvrir au reste de l'Europe. Car en effet, le voyage de Juliette n'est pas qu'une partie de plaisir; tout comme celui de don Quichotte et de Sancho, il n'a pas de destination finale, mais il a une finalité politique de la plus haute importance.

Ce qui peut dès lors apparaître comme le grand paradoxe de ces oeuvres, c'est la réalisation même du repli sur soi de l'espace du roman, précisément à travers le voyage de son protagoniste. La modernité du roman passe bien évidemment par un besoin d'orientation politique. Juliette non seulement rentre en contact direct avec tous les souverains des terres qu'elle traverse, mais elle cherche également à confronter, l'une après l'autre, toutes les idéologies qu'ils représentent. On voit dans l'oeuvre se répéter ce même mécanisme: elle entre dans un territoire, étudie minutieusement la répartition des pouvoirs présents, commet les pires crimes et orgies avec leurs représentants, leur dérobe une grande partie de ce qu'ils possèdent, augmente son capital pour la gloire du vice, et suit le chemin qui la conduit à un autre territoire pour répéter le même schéma en changeant de plan d'attaque. Le moment où elle semble

culminer dans ce cycle est 'naturellement' celui de l'orgie, qui est toujours soumis aux lois de la mise en scène si chères aux libertins. Une de ces lois est précisément le choix de l'espace. Suivant les observations de Barthes sur ce phénomène, Steinmetz envisage le paradoxe de la manière suivante:

« Si cachée devrait être la monstruosité (car elle répond à un véritable principe de solitude, chaque libertin étant l'unique), elle ne s'en plaît pas moins -- autre paradoxe précisable -- à se donner la représentation d'elle-même dans certaines aires définies -- qui sont en fin de compte des lieux d'ancrage de l'utopie. » (Steinmetz, 64)

Quoi de plus hétérotopique? Quel plus grand triomphe peut-il y avoir pour la libertine que de se faire sodomiser sur le trône de Saint-Pierre de Rome par le souverain pontife en personne, dans l'*axis mundi* même du baroque triomphant? C'est dans l'espace que demeure également sa jouissance. Quant à l'hidalgo de la Manche, il apparaît évident que cette jouissance est de toute autre nature, et qu'elle ne se nourrit pas du crime. Cependant, cette différence n'est pas si fondamentale qu'elle semble, car les intentions du protagoniste sont souvent livrées à l'échec total, et non pas au triomphe. Dans ce sens, don Quichotte se rapprocherait plus de la soeur de Justine, et de ces infortunes. Le mécanisme qui semble se répéter dans l'oeuvre de Cervantès est presque symétriquement opposé à celui que nous venons de voir dans l'histoire de Juliette: l'hidalgo lui aussi sort d'un territoire pour rentrer dans un autre (chaque territoire est un nouvel 'épisode'), ne semble avoir aucune maîtrise de ces paramètres spatiaux, veut être juste et bon alors qu'il ne fait généralement que de semer le chaos, perd presque toujours une partie de son capital (son corps, sa monture Rocinante, son écuyer Sancho, l'âne, etc...), et sort du territoire pour avancer vers un autre sans projet bien défini. De plus, c'est un héros qui n'a de cesse d'échouer dans ses entreprises, et qui

parfois participe au crime par pure intention d'être vertueux: il libère des galériens persuadé de faire la volonté de Dieu alors que ceux-ci, ingrats, partiront aussitôt avec l'intention de retourner à leur activité criminelle. Là où celui-ci décide de rétablir la justice, les victimes seront encore plus humiliées, comme dans l'épisode du jeune valet Andrés battu par son maître. À trop vouloir être un exemple de bonté, saint et martyr, Don Quichotte terminera excommunié. Tous les efforts qu'il déploie pour protéger la vertu le conduisent aux plus grandes infortunes.

Dans les deux cas, c'est le voyage (qu'il soit quête ou exil) qui permet cette structure de répétition dans laquelle le/la protagoniste se retrouve. Le voyage est une force génératrice d'économie: don Quichotte disperse, Juliette accumule. Les protagonistes sont au centre même de cette économie du mouvement, ils en sont le moteur. Ils ne sont ni limités par le temps, ni par l'espace. À n'importe quel moment, leur trajectoire peut se modifier, au hasard des rencontres qu'ils font sur leur chemin. Tout semble indiquer dans la deuxième partie que don Quichotte est en route pour Saragosse, alors qu'il termine par hasard sur la plage de Barcelone, limite de l'Espagne (point de départ vers cet Autre qu'est l'Amérique). Juliette fait des rencontres, s'allie dans le crime, trahit ses compagnes, fuit loin des crimes qu'elle a commis, retrouve d'anciennes camarades de libertinage, et les orgies ne font que de se répéter... au hasard. Et c'est justement ce hasard, fruit de la libération des règles du temps et de l'espace dans le roman moderne, qui permet à nouveau au protagoniste d'être au centre de son économie, qui lui permet la répétition.

Les épisodes s'enchaînent et les actions des héros n'ont aucune conséquence les unes sur les autres. Don Quichotte se bat en duel, et finit toujours anéanti, mais finit

par se relever, secoue la poussière qu'il vient de mordre et continue ses aventures. Le corps de Juliette, comme nous venons de le voir, ressort toujours indemne des pires orgies de Russie et d'Italie. Sans cette super résistance des protagonistes, il n'y aurait ni répétition ni réécriture des épisodes. Bien entendu, la finalité de cette répétition est didactique, réaffirmative, politique, mais elle n'est cependant pas la même chez le vieux soldat du baroque et chez le jeune libertin de la Révolution. Elle ne saurait nous intéresser dans cette analyse. Le voyage en soi n'a finalement que très peu d'importance, ce qui compte c'est que le protagoniste ne soit pas immobilisé dans un seul espace social déterminé, et que le narrateur puisse y développer son argument, de plus en plus, en suivant le mouvement de la spirale (si chère à l'esthétique baroque). Répéter n'est cependant pas toujours reproduire exactement: ce qui se répète se différencie aussi! Gilles Deleuze, qui a théorisé l'esthétique baroque, s'interroge sur cette question:

« Le paradoxe de la répétition n'est-il pas dans le fait même que l'on ne peut parler de répétition seulement que par vertu du changement ou de la différence qu'elle présente à l'esprit qui la contemple ? »  
(Deleuze, *Différence et Répétition*, 70)

Par conséquent, répéter n'est pas simplement reproduire et redire la même chose; au contraire, il s'agit de pénétration idéologique. Le texte gagne toujours un peu de terrain avec chaque exemple. Cette répétition que l'on constate dans sa forme la plus excessive -- l'histoire de Juliette -- reflète l'exemplarité excessive du baroque espagnol telle que l'identifie Smith chez Cervantès. C'est précisément et paradoxalement cette esthétique que Sade cherche à combattre, à réformer, à travers le voyage de Juliette à Rome et à Naples. La répétition des mécanismes de l'argumentation à l'intérieur même de la narration familiarise le lecteur avec la figure du protagoniste. Ce phénomène est

tout à fait justifié par le fait que ces deux romans apparaissent justement dans des périodes de haute nécessité d'une didactique de transition épistémologique (si l'on accepte bien sûr les critères de Foucault), et offrent un espace où le roman en tant que genre littéraire se replie sur soi pour y chercher sa propre modernisation: don Quichotte dans son labyrinthe de ses représentations, Juliette dans l'extrême transparence de son désir. Deux attitudes extrêmes qui finissent par se rejoindre.

## **Bibliographie:**

Bandera, Cesareo. *Mimesis Conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971.

Baudrillard, Jean. *La Transparence du Mal: essais sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Galilée, 1990.

Boutoute, Eric. *Sade et les figures du Baroque*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Cervantes y Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I y II*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1995.

-----, *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*. Trad. Aline Schulman. Paris: Seuil, 1997.

Deleuze, Gilles. "The Fold". *Yale French Studies* 80 (1991): 227-47.

-----, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.

Delon, Michel. "Sade ou la beauté tourmentée". *Magazine littéraire* 300 (Juin 1992): 76-77.

El Saffar, Ruth Anthony and Diana de Armas Wilson. *Quixotic Desire*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

Kozul, Mladlen. "Le voyage sadien en Italie: la Révolution Française comme politique libertine dans l'Histoire de Juliette". *Eighteen Century Fiction*. 10,4 (July 1998): 467-81.

Moner, Michel. "Cervantes en Francia: El ingenioso hidalgo y sus avatares ultramontanos". *Edad de Oro XV*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1996: 75-86.

Sade, Donatien Alphonse Marquis de. *Œuvres, Tome 3 (La Philosophie dans le boudoir, Histoire de Juliette)* Ed. Michel Delon. Paris: Gallimard La Pléiade, 1998.

Sermain, Jean-Paul. "Le testament de don Quichotte". *Folies Romanesques au siècle des Lumières*. Actes du colloque Esthétiques XVIIIe siècle 1997 de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Ed. René Demoris et Henri Lafon. Paris: Editions Desjoncquières, 1997: 95-110.

Steinmetz, Jean-Luc. "Le monstre sadien". *Revue des sciences humaines* LIX, 188 (Oct-Dec 1982): 61-88.