

Espaces "incitatifs", de "La Prison sans chagrin" (1669) à "La Petite Maison" (1758). Genèse et ambiguïtés d'un chronotope libertin

Christophe Martin

► To cite this version:

Christophe Martin. Espaces "incitatifs", de "La Prison sans chagrin" (1669) à "La Petite Maison" (1758). Genèse et ambiguïtés d'un chronotope libertin. L'Esprit Createur, 2003, The Libertine Chronotope, 43 (4), pp.16-27. <<https://espritcreateur.org/article/espaces-incitatifs-de-la-prison-sans-chagrin-1669-a-la-petite-maison-1763-genese-et>>. <hal-01389901>

HAL Id: hal-01389901

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01389901>

Submitted on 4 Nov 2016

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.

Christophe Martin

« Espaces « incitatifs », de *La Prison sans chagrin* (1669) à *La Petite Maison* (1763) ».

Genèse et ambiguïtés d'un chronotope libertin.

L'Esprit créateur, Winter 2003, vol. XLIII, n° 4, p. 16-27.

On sait l'importance des « hasards heureux » dans l'érotique libertine: pour le héros libertin, il importe avant tout de savoir saisir l'*occasion* ou profiter du *moment*¹. Mais, même si les romanciers ne répugnent guère à multiplier les rencontres fortuites et les divines « surprises » (balancements d'escarpolette, « hasards du coin du feu », évanouissements opportuns, sommeils profonds...), le séducteur n'en est pas toujours réduit à attendre qu'un hasard bienveillant lui procure l'une de ces circonstances favorables. Loin de toujours se borner à répondre passivement à la sollicitation des circonstances, il peut s'efforcer de créer artificiellement chez l'objet convoité cette « disposition des sens » particulière qui, selon le duc du *Hasard du coin du feu*, définit le *moment*². En s'assurant, durant un laps de temps déterminé, une maîtrise aussi complète que possible sur l'environnement de l'objet dont il s'agit de faire la conquête, le libertin peut espérer induire chez ce dernier une passion, ou du moins un désir. C'est apparemment le cas, en particulier, de ces lieux *au travers* desquels le séducteur fait passer le corps désiré, en un parcours dont les différentes sites (antichambres, cabinets, boudoirs, bosquets, salons de verdure, grottes...) constituent autant d'épreuves pour la résistance de l'objet, et autant d'étapes dans le protocole d'une expérimentation. Dans ce type de configuration narrative, où le héros prend en charge la scénographie et le déroulement des événements, le libertin occupe une « fonction de régie » que le narrateur lui délègue au moins partiellement.

A considérer que, « dans ses formes les plus caractéristiques, le jeu libertin comporte la nécessité d'inspirer [à l'autre] une passion dont on est soi-même à l'abri, et que l'on se

donne en spectacle³ », une telle manipulation de l'espace et du temps nous introduit sans doute plus profondément que la topique des hasards heureux au cœur du fantasme libertin. Mais pour que ce chronotope puisse être désigné comme proprement libertin, il importe que le corps désiré ne soit pas seulement immergé dans un lieu qui *inspire* ou *respire* la volupté, ou dans un espace dont l'éloquence muette *inviterait* à l'amour: il faut que l'espace de la séduction acquière un véritable statut actanciel dans le récit et qu'il apparaisse comme un authentique *lieu agissant*⁴. Autrement dit, le « petit maître » doit savoir profiter non pas seulement de la commodité des lieux et des choses, ni même de leur valeur suggestive, mais du pouvoir proprement « incitatif » d'objets favorisant, de façon quasi mécanique, la manifestation impérieuse du désir⁵.

Une fois définie la configuration idéaltypique de ce chronotope libertin par excellence qu'est la traversée bouleversante d'un espace incitatif, encore faut-il en examiner les actualisations concrètes dans le champ romanesque des XVIIe et XVIIIe siècles. On s'interrogera d'abord sur sa genèse, moyen peut-être d'en mieux cerner les traits constitutifs et les ambiguïtés. On pourrait être tenté d'en découvrir une première occurrence dès 1669, à la fin d'un roman anonyme intitulé *La Prison sans chagrin*, dans une histoire galante qui, à bien des égards, préfigure le scénario exemplaire de *La Petite Maison* de Bastide, sur lequel nous aurons évidemment à revenir⁶. Le héros, Licenin, cumule, en effet, un certain nombre de traits topiques de la figure du libertin: « jamais homme n'aima plus les plaisirs que Licenin, et [...] jamais personne ne mena une vie plus voluptueuse que lui, il avait plusieurs maisons à la campagne, où sa magnificence éclatait, et où il satisfaisait ses passions⁷ ». Surtout, on retrouve dans ce récit à peu près toutes les caractéristiques énumérées par H. Lafon pour définir ces « espaces raffinés et fonctionnels » qui abondent dans le roman libertin du XVIIIe siècle et qui ont pour objet d'exercer une influence sur celui, ou plus souvent celle, qu'il s'agit de séduire⁸. A commencer par un « effet d'isolement »: certes, cet isolement n'est d'abord pas

complet puisque c'est en compagnie de sa mère, Salmazante, que la belle Clitesie accepte de visiter « la plus charmante maison qui fût aux environs de Paris » (309). Mais, outre que, durant cette visite, la vigilance de Salmazante n'est pas sans reproche, Licenin parvient, quelques jours plus tard, à persuader Clitesie de prendre un carrosse et se rendre, seule, dans la « charmante maison », où, cette fois, sa défaite est consommée. L'« effet de déréalisation » n'est pas moins sensible. C'est bien dans un univers en complète rupture avec le réel ordinaire quotidien que Clitesie et sa mère sont introduites, comme en témoignent leur surprise et les insistantes références à l'univers du merveilleux :

Ces dames furent surprises qu'un particulier possédât un *palais enchanté* [...]. [Licenin] les conduisit lui-même voir les plus beaux endroits de ses jardins, le logis n'avait rien qui ne *charmât*, si les dehors étaient superbes, le dedans était magnifique et ces dames s'étonnèrent plusieurs fois de la beauté des peintures et de la richesse des meubles. [...] Salmazante et Clitesie furent extasiées de ces *merveilles* [...]. (312-316. Nous soulignons⁹)

De manière certes plus discrète, un « effet explicitement aphrodisiaque » de certaines sensations se laisse néanmoins percevoir avec ce « nombre infini de cascades d'eau de toutes sortes de senteurs » qui jaillissent à un simple signal de Licenin et font assez connaître à Clitesie « les délices de cette maison » (317). Mais c'est essentiellement sur l'« effet de mimétisme » que repose l'efficacité érotique de ce palais enchanté :

Les tapisseries étaient relevées d'or et d'argent, les histoires qu'elles représentaient étaient conformes aux desseins de Licenin, un nombre infini des plus renommées beautés de l'Antiquité qui, vaincues des prières de leurs amants, souffraient d'agréables extases, *incitaient* Clitesie à suivre de si fameux exemples, enfin il n'y avait point de tableau qui ne représentât quelque amoureux mystère (335. Nous soulignons).

Au point d'acmé du récit, le décor devient proprement excitatif: l'enchantement des lieux met en valeur des images galantes qui s'offrent à Clitesie comme autant de modèles à imiter. Si l'on ajoute à ces différents critères la référence au topos de l'*occasion*, la métaphore implicite du guetteur et de la proie (« il fallait attendre une occasion favorable », 315), ainsi qu'une rhétorique discrètement guerrière (« Licenin se servait de tout son esprit pour inventer quelque *stratagème* qui le favorisât dans son amour », 321), on s'accordera sans doute à voir en ce texte un exemple de cette « tentation évidente » du libertinage dont J.-M. Pelous percevait les signes dans les années 1660-1680, tout en indiquant qu'elle se heurtait le plus souvent « à quelque refus inconscient¹⁰ ».

Il est pourtant un trait caractéristique de l'espace incitatif qu'on ne retrouve pas encore dans *La Prison sans chagrin*: celui que H. Lafon désigne comme un « effet de commodité physique », une « complicité fonctionnelle qui relie l'espace et le corps, par la posture et le geste » (Lafon, *Espaces romanesques* 51). Absence remarquable et qui fait apparaître, par contraste, la marque spécifique du chronotope libertin tel qu'il s'épanouit dans le roman du XVIIIe siècle. Car, comme l'a souligné R. Mauzi, « le propre de la volupté est de ne séduire qu'à l'aide d'*objets*, sournoisement chargés d'amorces¹¹ ». Dans la maison de Licenin, quel qu'en soit le pouvoir d'enchantement, les objets restent impuissants à imposer au corps convoité ce relâchement voluptueux propre à lui ôter toute résistance. Les objets et le décor ne sauraient produire en eux-mêmes un effet éprouvé comme *irrésistible* par celle qu'il s'agit de séduire. D'ailleurs, pour que Licenin fléchisse la résistance de Clitesie et devienne « plus heureux » que Jupiter ne le fut avec Europe, il lui faut verbaliser l'effet produit par ces objets et recourir aux pouvoirs de l'éloquence: « Tous ces objets firent parler Licenin, sa flamme rendit ses paroles persuasives » (335). On ne saurait mieux laisser entendre que le décor n'a ici qu'une fonction d'adjuvant. Rien d'étonnant à cela, d'ailleurs: l'idée d'un déterminisme des décors et des choses ne saurait guère avoir de sens avant l'avènement d'une pensée

sensualiste qui attribue un pouvoir, parfois déterminant, aux lieux, à « l'air », et à tout ce qui environne le corps.

S'agissant, au reste, de la « chute » de Clitesie, l'éloquence de Licenin n'est pas seule en cause. Le mécanisme de l'incitation, tel qu'il s'inscrit dans le décor enchanteur de la maison, relève en réalité d'une conception somme toute « classique » des passions. Les ressorts fondamentaux qui ont joué dans la séduction de Clitesie ne sont autres que l'intérêt et surtout l'amour-propre. La maison de Licenin et ses prodiges valent avant tout comme signes extérieurs d'un pouvoir économique et d'un prestige social. Car la différence de fortune et de rang entre les deux protagonistes est une donnée capitale de l'intrigue, comme l'indique expressément la voix narrative:

Clitesie commençait à sentir de la passion pour Licenin, elle avait souffert qu'il fit faire son portrait, et elle avait reçu le sien qu'il lui avait envoyé dans une boîte toute couverte de pierreries. En vérité, *il faut avouer qu'une bourgeoise résiste difficilement aux charmes d'un Crésus*; Clitesie, qui se vit en état d'aller de pair avec les plus glorieuses de Paris, récompensa les libéralités de Licenin de plusieurs marques d'amitié. (325-326. Nous soulignons)

Le présupposé est clair: une âme plus noble, et par conséquent moins intéressée, aurait aisément résister aux manœuvres de Licenin et aux charmes de sa maison de campagne. Mais, à vrai dire, les richesses fabuleuses de son séducteur ne sont sans doute pas ce qui déterminent essentiellement la « passion » de Clitesie. Ce qui prévaut chez elle est la « fierté » de voir « un homme de la qualité de Licenin brûler pour elle » (325). On aura reconnu le levier puissant de l'amour-propre, ce que confirme d'ailleurs la suite du récit: « elle eut une joie secrète de se voir le premier ressort de tant de machines et résolut d'acquérir toute sorte de pouvoir sur un aussi galant homme » (331). Formule remarquable: loin de faire de Clitesie l'objet passif d'une manipulation, les « machines » incitatives mises en branle par Licenin

offrent à la jeune femme un rôle proprement déclencheur. C'est dire que les positions d'agent et de patient dans le processus de séduction sont, en l'occurrence, éminemment réversibles. Au point qu'on puisse parler d'une véritable instrumentalisation en retour de Licenin par Clitesie: « Licenin n'avait point d'autre occupation que de plaire à sa maîtresse, elle le possédait entièrement, et la moindre de ses volontés était un commandement » (328).

En dépit de certains traits caractéristiques, le fantasme libertin, tel qu'on l'a défini plus haut, ne s'incarne donc encore qu'imparfaitement en cette histoire galante dont l'anthropologie implicite écarte l'idée d'une efficacité propre des objets sur l'émergence du désir. Reste que ce récit n'est pas sans enseignement: la place capitale qu'il accorde à la disproportion des rangs entre le séducteur et l'objet visé suggère, en particulier, une filiation entre les décors incitatifs du roman libertin et le motif de la « prison dorée » où un homme puissant, Roi ou Prince, tente de fléchir les résistances d'une belle captive en l'éblouissant par sa fortune et sa gloire. A l'arrière-fond du chronotope libertin de l'espace incitatif se trouverait donc un espace coercitif, dont la trace, à la manière d'un palimpseste, se laisse assez clairement percevoir dans la pulsion d'emprise qu'implique la manipulation sensualiste d'un décor voluptueux: le fantasme de maîtrise se manifeste par la mise en place de protocoles opératoires destinés à faire naître artificiellement le désir¹².

Le motif de la « prison dorée », particulièrement fréquent dans le roman baroque¹³, reste, on le sait, un thème de prédilection du jeune Marivaux: si l'on peut songer évidemment à *La Double Inconstance*, le thème est fort bien représenté aussi dans ses premiers romans et notamment dans *Les Effets surprenants de la sympathie* avec l'épisode de la séquestration de Parménie par Tormez, qu'on peut considérer comme un jalon dans l'émergence du chronotope de l'espace incitatif. La belle Parménie est, en effet, conduite dans un château dont l'aspect horrifique n'est certes pas sans annoncer certaines forteresses sadiennes, mais à

l'intérieur duquel Tormez ne néglige rien pour rendre la jeune femme favorable à ses desseins:

On me mit d'abord dans *un appartement dont la magnificence semblait combattre contre la tristesse des lieux*: on m'y servit, à mes repas, tout ce que l'on peut s'imaginer de plus délicat en viandes, et l'on s'efforçait de *calmer ma mélancolie* par de petits concerts que faisaient deux ou trois hommes qu'apparemment Tormez avait fait venir exprès¹⁴.

En réalité, Tormez ne parvient nullement à fléchir la jeune femme: « Mais tout cela m'était odieux; et je n'en avais pas moins *un tyran qui, malgré l'adoucissement qu'il joignait à mes fers, semblait au contraire vouloir les assurer davantage* ». Echec cinglant: Parménie sait parfaitement décrypter, dans les efforts de Tormez, une volonté d'emprise paradoxalement plus forte que s'il la séquestrait dans la plus obscure prison. Mais l'effet escompté par l'appartement attribué à la jeune femme mérite d'être souligné. Il ne s'agit pas seulement ici d'éblouir par les marques de la puissance et du prestige, comme c'était le cas dans le traitement baroque du thème¹⁵. Ni même d'éveiller la coquetterie ou le goût du luxe comme le Prince de *La Double Inconstance* s'efforce de le faire auprès de Silvia. Ce que semble viser Tormez, par la magnificence de l'appartement et par les charmes de la musique, c'est une influence plus insidieuse qui porterait directement sur l'humeur de Parménie. On n'est peut-être pas très loin ici de ces espaces thérapeutiques qui fleurissent dans la seconde moitié du siècle, notamment dans les arts des jardins inspirés de Rousseau ou de Watelet.¹⁶ Tout se passe comme s'il ne manquait à Tormez qu'une psychologie de l'environnement, c'est-à-dire une théorie des correspondances entre objets extérieurs et états d'âme que les traités d'architecture de la fin du siècle s'efforceront d'élaborer sous le nom d'*architecture parlante*: en 1713, le sensualisme n'en est encore qu'à ses balbutiements.¹⁷

Est-ce à dire qu'au fil des années, les séducteurs sauront tirer profit du développement continu des savoirs et des techniques? Au moment même où les différents arts et métiers leur fournissent à profusion tous les objets commodes qu'ils peuvent souhaiter (sièges profonds, divans moelleux...), la diffusion d'une psychologie sensualiste semble leur en offrir une sorte de mode d'emploi. Mais il n'est pas certain, pour autant, que le roman libertin aille jusqu'au bout de cette logique. On se bornera ici à deux exemples. Dans le dernier épisode de *Tanzai et Néadarné* de Crébillon, tout d'abord, la belle Néadarné est enlevée dans le palais du génie Jonquille, véritable séjour de la volupté, afin d'y subir une épreuve des plus « dangereuses » pour sa vertu. Le génie commence par prendre la main de la princesse « non sans la lui serrer plus qu'elle n'aurait voulu¹⁸ ». En rougissant des libertés qu'il prend, « elle se laiss[e] cependant conduire, en espérant qu'il en resterait là ». Espoir bien entendu tout à fait illusoire:

Il lui fit traverser des appartements immenses, plus ornés encore par le goût que par la magnificence, quoiqu'elle y fût excessive. Du palais on entrait dans des jardins charmants.[...] Tout enfin parlait d'amour dans ces délicieux bocages, tout l'offrait aux yeux, tout l'inspirait au cœur, il semblait qu'on le respirât avec l'air de ce séjour enchanté. La volupté, assise au milieu de ce jardin, ordonnait elle-même les plaisirs, et répandait sur eux ce charme si flatteur que, sans elle, ils n'ont jamais. Les amours la couronnaient de fleurs et formaient autour d'elle les jeux les plus badins. Néadarné ne put résister à tant d'objets, et malgré elle son cœur s'émut; elle se sentit ce mouvement de tendresse qui trouble les sens et les prépare à un plus grand désordre (387. Nous soulignons).

Derrière l'allégorie de la volupté se dissimule celui qui, à tous les sens du terme, est le véritable « génie » du lieu: Jonquille. Le pouvoir incitatif du décor sur le corps féminin semble tel, en l'occurrence, que le séducteur-démiurge peut s'effacer derrière les enchantements dont il est l'architecte et le maître d'œuvre. Effacement trompeur: Jonquille,

habitué à guetter les moindres signes de faiblesse dans le corps féminin, tente immédiatement de mettre à profit le trouble de la princesse:

Jonquille, qui s'aperçut de ce qui se passait dans son âme, la regarda avec des yeux qui peignaient si bien ses désirs, que Néadarné, ne pouvant supporter leur éclat, interdite, troublée, soupira, et si doucement, que Jonquille voulut dans l'instant même lui faire voir un bosquet qui se trouvait sur leur route. *Néadarné, distraite par la confusion de ses idées, s'y laissait conduire*: mais en approchant de ce bosquet, elle le trouva si sombre, et jetant les yeux sur le génie, le vit si amoureux, que revenue à elle-même elle refusa sèchement d'y entrer.

A l'issue de cette traversée des jardins de Jonquille, la défaite de la jeune femme n'est donc pas consommée. Un peu plus tard, la vertueuse Néadarné finit certes par céder. Mais en toute rigueur, les décors et les objets n'ont pas déterminé sa chute: seules d'étranges hallucinations la font succomber.¹⁹

On prendra pour second exemple le récit bien connu de Bastide intitulé *La Petite Maison*²⁰. On sait que ce conte est l'histoire d'une gageure: Mélite saura-t-elle résister aux charmes de la voluptueuse petite maison du marquis de Trémicour? La traversée des différentes pièces du bâtiment structure le récit: la visite guidée de la petite maison permet le déploiement des trésors architecturaux qu'elle recèle, et offre une série d'épreuves et de tentations de plus en plus périlleuses pour la vertu de la jeune femme. Comme on l'a vu à propos du récit secondaire de *La Prison sans chagrin*, l'espace incitatif exige isolement et solitude: Trémicour introduit Mélite dans une cour « entourée de murailles revêtues de palissades odoriférantes assez élevées pour rendre le corps de logis plus solitaire » (111). Le marquis la fait ensuite passer dans un salon « si voluptueux qu'on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient »; puis dans une chambre à coucher dont les « jolis meubles de diverses formes, et des formes les plus relatives

aux idées partout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu'ils annoncent » (115). Méliste entre alors dans la pièce suivante et y trouve un « autre écueil »: un boudoir qui la ravit en extase (116). Un peu plus tard, la jeune femme pénètre dans un jardin en amphithéâtre où elle découvre de multiples jets d'eaux, une grotte charmante, d'innombrables bosquets, des salles de verdure et une allée sinueuse qui ne manque pas de lui faire craindre « quelque surprise » de la part de Trémicour (123). Mais cette crainte est ici sans objet: le propre de la séduction architecturale est que le séducteur y renonce à peu près à toute initiative, déléguant tout pouvoir aux objets environnants: moyen de se donner en spectacle la vulnérabilité de l'autre tout en n'offrant de soi-même que l'image de la plus parfaite passivité. Autrement dit, Trémicour incarne parfaitement cette figure du libertin que Fanni Butlerd, l'héroïne du roman épistolaire de Mme Riccoboni, définit comme une « espèce de chasseur, qui, tranquillement assis, voit tomber dans ses pièges l'innocente proie qu'il a conduite par la ruse à s'envelopper dans ses rets²¹ ». C'est bien là, en effet, que réside le danger pour Méliste: « ce qui la séduisait ici, c'était l'inaction de Trémicour en exprimant tant de tendresse » (131).

Au moment même où la jeune femme croit néanmoins avoir « résisté à tout » et s'apprête à partir, elle se trompe de porte et pénètre dans un second boudoir qui regorge d'estampes galantes et de sièges moelleux. Or, à cet endroit, le récit témoigne d'une étrange réticence à aller jusqu'au bout de sa propre logique. A propos des trésors que recèle ce nouveau boudoir, la voix narrative commente: « Tout cela est charmant mais ce n'est plus de cela que Méliste peut s'occuper » (134). Dès lors, l'indécision s'installe: dans la première version du conte, publiée en 1758 dans *Le Nouveau Spectateur*, Méliste résiste à cette ultime épreuve et laisse Trémicour éperdu d'amour et rempli d'admiration devant une telle constance. En 1763, en revanche, le texte est réédité dans une version remaniée: cette fois-ci, Méliste s'attendrit et « per[d] la gageure » (136). Selon Henri Lafon, cette hésitation

témoignerait d'une résistance générale du roman au XVIIIe siècle « qui recule toujours en dernière instance devant l'idée qu'un espace matériel puisse déterminer le désir » (*Espaces romanesques* 49). Incapable de faire naître le désir, l'espace romanesque ne serait là que pour le dire. De fait, même le second dénouement de *La Petite Maison* semble laisser entendre que Mélite cède moins à la pression des objets qu'à celle des sentiments (ce sont, semble-t-il, les soupirs et les pleurs de Trémicour qui achèvent d'ébranler sa constance).

C'est sur le sens de cette réticence de la fiction du XVIIIe siècle (fût-elle peu suspecte de convention moralisatrice puisqu'elle est lisible aussi bien dans *Tanzaï* que dans *La Petite Maison*²²) que l'on voudrait s'attarder pour finir. Car une telle résistance n'implique pas nécessairement un doute quant à la possibilité d'un déterminisme tout-puissant de l'espace (on ne voit guère pourquoi le roman libertin serait plus timoré qu'un Helvétius qui, en 1758, n'hésite pas à affirmer que « nous sommes uniquement ce que font de nous les objets qui nous environnent²³ »). On fera plutôt l'hypothèse que l'on a affaire ici à une contradiction qui travaille en profondeur l'imaginaire libertin lui-même.

Tout se passe, en effet, comme si le sujet libertin hésitait perpétuellement sur la valeur qu'il convient d'accorder à la résistance que l'objet oppose à son désir. Soit cette résistance est valorisée et le triomphe libertin consistera à la faire fléchir. Soit elle est déniée et la jouissance consistera au contraire à en démasquer l'imposture. Puissance impérieuse ou prétexte fallacieux? Les faiblesses que l'espace incitatif peuvent « inspirer » au corps désiré sont toujours, à quelque degré, objets de suspicion et d'ironie, alors même que ce chronotope semble parfaitement répondre au fantasme libertin d'une emprise souveraine sur le désir de l'autre.

De fait, il n'est pas rare que le roman libertin traite l'idée d'un pouvoir incitatif des objets sous l'angle de la dérision. Dans *Les Bijoux indiscrets*, par exemple, Hippomanès fait à Alphane les honneurs de sa petite maison où abondent « les lits de repos, les alcôves à glaces,

les sofas mollets »: « Que vous semble de cet ameublement ? [...] Mademoiselle voudrait-elle faire un tour de jardin? Allons sur ma terrasse, elle est charmante. [...] Si vous êtes fatiguée, voilà un lit. Pour peu que le cœur vous en dise, je vous conseille de l'essayer²⁴ ». On a là en somme une version purement cynique du topos de la traversée d'un séjour voluptueux. La démystification se veut complète: nul ne fait même semblant de croire ici à un authentique pouvoir d'incitation des décors et des choses, dont la commodité se réduit trivialement à un simple confort. En retirant généralement aux femmes toute velléité de résistance, le roman de Diderot rend d'ailleurs l'idée d'une contrainte des objets parfaitement superflue.

L'ironie sur le pouvoir incitatif des lieux est parfois plus discrète: on se souvient du feint émerveillement de Rica, dans les *Lettres persanes*, devant l'aptitude du théâtre à « inspirer de la tendresse » aux actrices (« on dit que les princesses, qui y règnent, ne sont point cruelles »²⁵). Mais on peut songer aussi à l'évocation des « petits appartements » de la fée Lumineuse dans *Angola* de La Morlière:

Quel cœur assez sauvage aurait pu résister à une occasion aussi pressante? Tout invitait à l'amour dans ce séjour dangereux. L'ameublement inventé par la mollesse portait un caractère de volupté difficile à rendre; beaucoup de glaces, des peintures tendres et sensuelles, une *duchesse*, des *bergères*, des chaises longues, *semblaient tacitement désigner l'usage auquel elles étaient destinées*. Les tabourets, *enfants du respect*, étaient bannis de ce lieu charmant, où l'amour égalisait tout.²⁶

L'ironisation constante de la voix narrative, sensible en l'occurrence dans l'emphase du ton et dans la saturation du discours par des tournures figées (c'est une véritable phraséologie du libertinage que soulignent les italiques de La Morlière), interdit d'accorder trop de crédit au caractère supposé *irrésistible* du séjour voluptueux dans lequel est introduit le jeune héros.

Mais c'est sans doute chez Crébillon, dans le discours de la Marquise de M***, que le topos de l'espace incitatif se trouve déjoué de la manière la plus ironique puisque c'est la

Marquise elle-même qui recourt à la rhétorique du pouvoir irrésistible des lieux lorsqu'elle enjoint le comte de R*** de se rendre en une grotte enchanteresse en lui faisant miroiter les « faiblesses » qui ne sauraient manquer d'y survenir:

Il est, dans un bois épais et sombre, une grotte plus délicieuse que toutes les beautés de cet aimable désert, couverte par un bosquet de myrte. [...] La Dryade amoureuse ne craint point de s'y laisser surprendre. Par un *enchantement qu'on ne peut assez admirer, la nymphe fugitive ne peut en détourner ses pas*, et l'amour qui marche devant elle, en l'éblouissant avec son flambeau, la conduit jusque dans *la grotte qu'elle voulait éviter*. Il est vraisemblable que, lassées d'une longue promenade, les infantes voudront s'y reposer. Là, vous pourrez conter votre martyre; l'aspect de ce lieu charmant ranimera votre ardeur, et plutôt aux Dieux qu'il *inspirât* aux amants autant de discrétion que peut-être il *inspirera* de faiblesse aux amantes!²⁷.

Plaisant badinage: que ces défaillances inéluctables soient prophétisées par celles là même qui doivent en être les victimes interdit évidemment de leur accorder la moindre valeur. Pour peu qu'on attribue la logique d'un tel discours à un personnage séducteur et le ton badin se transformera néanmoins en une ironie plus ou moins cruelle ou sarcastique. Car « du point de vue libertin », on le sait, « toute défaillance est une manœuvre en vue d'obtenir un plaisir²⁸ ».

De *La Prison sans chagrin* à *La Petite Maison*, le scénario est en apparence analogue mais le mécanisme de l'incitation a changé de nature. A l'arrière-plan du récit de 1669 se trouve en fait une problématique encore assez clairement théologico-morale: la question à laquelle renvoie l'attrait « irrésistible » de la maison de campagne de Licenin n'est autre, en effet, que celle de la tentation (*tentatio deceptionis vel seductionis*). Le pouvoir de *séduction* que la maison exerce sur Clitesie doit être entendu en gardant à l'esprit le sens théologique du terme puisque c'est l'intérêt et l'amour-propre de la jeune femme qui sont sollicités. Dans *La*

Petite Maison, la séduction de l'espace incitatif semble s'exercer sur Mélite à son corps défendant: c'est une expérience physiquement et psychiquement bouleversante qui ébranle la constance de la jeune femme.

Il n'en reste pas moins que, même dans ce cas de déresponsabilisation extrême du désir, l'espace incitatif provoque chez Mélite un *égarement* qui peut laisser prise au soupçon de mauvaise foi, tant il est proche de celui qu'évoque ironiquement la Marquise de M*** chez Crébillon: alors que celle-ci annonce qu'elle sera inmanquablement attirée dans une grotte qu'elle voudra pourtant éviter, Mélite entre par erreur dans le boudoir le plus dangereux, manifestant ainsi son trouble et son désir inavoué. De même Néadarné, dans *Tanzai*, se laisse-t-elle conduire par le génie Jonquille dans un bosquet périlleux dont elle veut pourtant à tout prix s'écarter. Moyen opportun de suggérer une trouble complaisance à l'entreprise du séducteur.

C'est dire que le récit libertin paraît ne s'affranchir que malaisément d'une posture morale en son fond. Entre sa tonalité volontiers ironique et satirique et sa philosophie sensualiste, voire matérialiste, le texte libertin semble pris dans des logiques concurrentes dont l'espace incitatif nous semble révéler les tensions. On pourrait, en effet, distinguer dans l'entreprise libertine deux modèles qui, pour contradictoires qu'ils paraissent, n'en structurent pas moins parfois (à des niveaux différents) une même séquence narrative: soit l'être qu'il s'agit de séduire est un corps innocent ou vertueux dont le libertin jouit d'*éprouver* la faiblesse et la vulnérabilité; soit il est un corps hypocrite dont il jouit de *dévoiler* l'imposture et la duplicité. En fonction de ces deux pôles, deux chronotopes majeurs du roman libertin se dessinent. D'une part, un parcours horizontal et itératif dont la fonction essentielle est de permettre au libertin de démasquer la duplicité d'objets dévalorisés: sur un axe syntagmatique, des figures disposées en série font l'objet d'une expérience constamment répétée. Depuis l'histoire de Dupuis à la fin des *Illustres françaises* jusqu'aux *Bijoux*

indiscrets de Diderot en passant par le *Sopha* de Crébillon ou la première partie des *Confessions du comte de **** de Duclos, on sait à quel point cette entreprise de dévoilement est structurante dans la fiction libertine (or, nul ne peut l'ignorer au moins depuis Nietzsche, l'acharnement à dévoiler renvoie toujours à l'idée d'un mal moral, d'une faute à expier). D'autre part, la traversée d'un espace singulier qui permet, à force d'épreuves, de faire fléchir la résistance d'un objet innocent ou vertueux et valorisé: sur un axe paradigmatique, une même figure fait l'objet de différentes manipulations (où tous les sens sont méthodiquement sollicités). Mais tout se passe comme si ce second modèle, illustré par *La Petite Maison* en particulier, ne se résolvait jamais totalement à écarter l'ombre du premier. Entre la mise à jour d'une imposture et la corruption d'une innocence, l'espace incitatif est au cœur du désir libertin et de ses contradictions.

Christophe Martin

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

¹ Voir à ce sujet notre étude: « De la théorie du *moment* à l'hypothèse du viol: romanciers et romancières face à un topos romanesque jusqu'à *La Nouvelle Héloïse* », in *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800. La question du 'gender'*, éd. S. van Dijk et M. van Strien-Chardonneau (Louvain: Peters, 2002), 307-310.

² A Célie qui lui demande de définir ce qu'est un *moment*, le duc répond: « une certaine disposition des sens aussi imprévue qu'elle est involontaire, qu'une femme peut voiler, mais qui, si elle est aperçue, ou sentie par quelqu'un qui ait intérêt d'en profiter, la met dans le danger du monde le plus grand d'être un peu plus complaisante qu'elle ne croyait ni devoir, ni pouvoir l'être », Crébillon, *La Nuit et le moment* (Paris: GF-Flammarion, 1993), 169.

³ R. Démoris, « Esthétique et libertinage: amour de l'art et art d'aimer », in *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, éd. F. Moureau (Paris: Champion, 1984), 159.

⁴ L'expression vient de J-P. Faye: 'Lieu agissant', in *Cahiers de l'Herne* 44 (1983), 203-204.

⁵ La notion de « décor incitatif » est empruntée à H. Lafon: *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle* (Oxford: Voltaire Foundation, 1992), SVEC 297, 199-207.

⁶ Le rapprochement entre cette séquence de *La Prison sans chagrin* et *La Petite Maison* de Bastide a déjà été suggéré par J.-P. Sermain dans *Le Singe de Don Quichotte. Marivaux, Cervantès et le roman postcritique* (Oxford: Voltaire Foundation, 1999), SVEC 368, 55.

⁷ *La Prison sans chagrin. Histoire comique du temps* (Paris: 1669), 304.

⁸ H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIIIe siècle, de Madame de Villedieu à Nodier* (Paris: PUF, 1997), 49-52.

⁹ Lors de sa seconde visite, Clitesie, seule, est plus sensible encore aux charmes « anti-naturels » de la maison de campagne de Licenin : « Clitesie fut charmée de ces agréables surprises et admira surtout cette façon de bannir le soleil dans le plus fort de sa course. Il est certain que la maison de Licenin était une suite de merveilles » (329).

¹⁰ J.-M. Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675): essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines* (Paris: Klincksieck, 1980), 218.

¹¹ R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIe siècle* (Paris: Albin Michel, 1994), 424.

¹² Voir sur ce point notre livre *Espaces du féminin dans le roman du XVIIIe siècle (de Marivaux à Rousseau)*, à paraître à la Voltaire Foundation (Oxford) en 2004.

¹³ Voir notamment l'épisode de *L'Astrée* où Chryséide, jeune fiancée d'Arinant, est retenue captive par un souverain puissant, Gondebaut, roi des Bourguignons, qui désire l'épouser (Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, III.8-9).

¹⁴ Marivaux, *Les Effets surprenants de la sympathie*, in *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre (Paris: Gallimard, 1972), 175 (Nous soulignons).

¹⁵ Dans *L'Astrée*, c'est en se fiant au seul prestige de son état que Gondebaut se persuade du consentement de Chryséide. Il n'est d'ailleurs pas le seul: « Toute la ville était pleine de Chryséide, et des faveurs que le roi lui faisait, étant telles que l'on croyait assurément qu'il l'épouserait, quoi qu'elle en fit beaucoup de difficultés, pour quelque occasion que l'on ne savait point encore. [...] Il n'y avait pas apparence que se voyant servie, caressée, et honorée d'un si grand roi, l'ambition d'être reine ne lui fit perdre l'amour d'Arinant. » (*L'Astrée*, III.8).

¹⁶ Voir L. Lefaivre et A. Tzonis, « La géométrie du sentiment et le paysage thérapeutique », *Dix-huitième siècle* 9 (1977): 73-79.

¹⁷ Sur les fondements sensualistes des théories de l'*architecture parlante*, voir notamment les remarques de R.-G. Saisselin: « the introduction of sensationalist notions into architectural theory increased the awareness of the effects of an edifice by displacing sensibility and attention from the eye, which perceived proportions and

rapports, to the skin, the entire body, which thereby became, however vaguely and empathetically, aware of surfaces, light and shade ». R-G. Saisselin, « Architecture and language: the Sensationalism of Le Camus de Mézières », *The British Journal of Aesthetics*, 15: 3 (Summer 1975), 246-247.

¹⁸ Crébillon, *Tanzaï et Néadarné*, in *Œuvres complètes*, dir. J. Sgard (Paris: Garnier, 1999), t.2, 385.

¹⁹ « [Néadarné] alla s'imaginer que Jonquille ressemblait à Tanzaï; et en s'étonnant fort en elle-même que cette ressemblance ne l'eût pas frappée plus tôt, elle se livra à son erreur, et par amour pour le prince, ne laissa rien à désirer à l'ardeur du génie » (478).

²⁰ Pour une mise en évidence de la logique sensualiste de ce texte, on consultera, outre l'édition de M. Delon d'où sont extraites les citations (Paris: Gallimard, 1995), l'étude de R-G. Saisselin: « The Space of Seduction in the Eighteenth-Century French Novel and Architecture » (*SVEC* 319, 1994, 427-428).

²¹ Mme Riccoboni, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* (1757), in *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, éd. R. Trousson (Paris : Laffont, 1996), 268.

²² On écartera en revanche le cas de *L'Heureux Divorce* (1759) de Marmontel puisque si Lucile se laisse séduire momentanément par la maison de campagne enchanteresse de Dorimon, c'est uniquement parce qu'elle croit pouvoir en induire les qualités morales du maître des lieux : « Lucile, la tête remplie de tout ce qu'elle venait de voir, se faisait de Dorimon lui-même la plus merveilleuse idée. Tant de galanterie supposait une imagination vive et brillante, un esprit cultivé, un goût délicat, et un amant, s'il l'était jamais, tout occupé du soin de plaire » (*Contes moraux*, Paris: 1765, 49). Cette séquence du conte de Marmontel n'a en réalité d'autre objet que de vider de sa substance le chronotope libertin de l'espace incitatif pour en détourner le sens dans une optique purement moralisatrice.

²³ Helvétius, *De l'esprit*, dans *Œuvres* (Paris: 1795), t.3, 139.

²⁴ Diderot, *Les Bijoux indiscrets* in *Œuvres romanesques* (Paris: Garnier, 1962), 128.

²⁵ Montesquieu, *Lettres persanes* (lettre 28).

²⁶ La Morlière, *Angola*, éd. J.-P. Sermain (Paris: Desjonquères, 1991), p. 91 (souligné par La Morlière).

²⁷ Crébillon, *Lettres de la Marquise de M****, in *Œuvres complètes*, t.1, 192.

²⁸ C. Reichler, *L'Age libertin* (Paris: Minuit, 1987), 61.