

Études françaises

Faire catleya au XVIII^e siècle

Benoît Melançon

Faire catleya au XVIII^e siècle : lieux et objets du roman libertin

Volume 32, numéro 2, automne 1996

URI : [id.erudit.org/iderudit/036026ar](https://doi.org/10.7202/036026ar)

<https://doi.org/10.7202/036026ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Les scènes amoureuses dans un véhicule hippomobile ont fasciné de très nombreux romanciers du Siècle des lumières. Les procédés narratifs choisis par ces romanciers racontent eux-mêmes quelque chose, et notamment sur la façon d'écrire l'amour au xviii^e siècle. Trois de ces dispositifs narratifs — une esthétique de l'ellipse, une esthétique du tableau et une esthétique de l'« entiercement » — sont décrits, puis rapportés à deux isotopies fondamentales de la narration libertine, l'isotopie logos et l'isotopie regard.

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Melançon, B. (1996). Faire catleya au XVIII^e siècle. *Études françaises*, 32(2), 65–81. <https://doi.org/10.7202/036026ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Faire catleya au XVIII^e siècle

BENOÎT MELANÇON

Pour les bonnes gens de Rouen, cela est incompréhensible ; ils ne comprennent pas la « fureur de la locomotion » qui pousse les occupants d'un fiacre de location, Léon et Emma dans *Madame Bovary*, « à ne vouloir point s'arrêter¹ ». Pour Charles Swann et Odette de Crécy, cela donne lieu au partage d'un chiffre intime : pour ces amoureux, cela s'appellera dorénavant, et pour toujours, « faire catleya² ». Si les personnages de Flaubert et de Proust pratiquent cela dans un fiacre — comme ne manqueront pas de le faire ceux de Constance de Salm, de Mérimée, de Baudelaire, d'Émile Zola ou d'Anatole France —, d'autres, absolument modernes, choisiront le train, l'automobile, le camion, le métro, la capsule spatiale, l'avion ou le téléphérique. Tel autobiographe — le Rousseau des *Confessions* — ou telle épistolière — madame de Graffigny — rappellent que la réalité de cela, à défaut de la dépasser, égale au moins la fiction. Le cinéma n'est pas en reste, qui montre que cela se pratique en chemin de fer (*North by Northwest* d'Alfred Hitchcock ou *Mouvements du désir* de Léa

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), chronologie et préface par Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », n° 86, 1966, p. 269. Une première version de ce texte a été lue à l'Université de Montréal le 16 février 1994 dans le cadre du cycle de conférences « Des lois : littérature, histoire, politique au XVIII^e siècle » du Département d'études françaises. L'auteur tient à remercier Laurence Bongie, Jean Coutin, Márta Dikman, Jean M. Goulemot, Suzanne Martin, Éric Paquin, Pierre Popovic, François Robillard, Maryse Rouy et Geneviève Sicotte qui ont attiré son attention sur certaines œuvres de son corpus.

2. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), édition de Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 821, 1976, p. 280.

Pool) comme dans les airs (la série des *Emmanuelle*). Cela est encore un thème de la chanson populaire (« Le fiacre » de Xanrof). Cela : dans un habitacle en mouvement, s'aimer.

On posera une hypothèse pour le XVIII^e siècle : en littérature, le fiacre, la voiture, le carrosse, la calèche, le chariot, la chaise de poste, le cabriolet, la vinaigrette, le wiski, le coche, la berline, le coupé, la désobligeante, le sapin — ou, pour le dire plus simplement, le véhicule équimobile —, n'est pas seulement un moyen de transport; c'est aussi le lieu de multiples transports. Ceux qui mettent en scène ces transports amoureux utilisent des procédés narratifs divers, dont la signification n'est pas que morale. La façon de raconter raconte elle-même quelque chose, et notamment sur la façon d'écrire l'amour au Siècle des lumières. La lecture de quelques œuvres du XVIII^e siècle français le fera voir, en mettant d'abord en lumière trois dispositifs narratifs : une esthétique de l'ellipse, une esthétique du tableau et une esthétique de l'« entiercement³ ».

Léandre fiacre est une parade attribuée à Thomas-Simon Gueullette. Villebrequin a décidé que sa fille, Isabelle, était destinée à Cassandre, alors qu'elle préfère Léandre, et il lui appelle un fiacre pour qu'elle aille acheter ce qui est nécessaire pour son mariage. Léandre en profite pour se déguiser en fiacre — le mot désignait à la fois le véhicule et son phaéton —, de façon à être auprès d'Isabelle. Gilles, le valet de Cassandre, s'aperçoit toutefois du subterfuge et en prévient son maître :

Le carrosse est bien à la porte comme je viens de vous le dire ; les glaces de bois sont bien fermées, le fiacre va bien, mais les chevaux ne marchent point. [...] Par le masque de mon derrière, je crois qu'ils faisaient le manège dans le carrosse. [...] Le manège se fait là sans éperons, et les écuyers n'ont besoin que d'une baguette de six ou sept pouces de long⁴.

3. L'« entiercement », appelé aussi mise en main tierce ou contrat de mise en main tierce, est, selon Fernand Sylvain, un « Contrat de droit anglais en vertu duquel un titre, de l'argent ou d'autres biens sont confiés à un dépositaire qui ne les livrera au destinataire que lors de la réalisation de certaines conditions » (*Dictionnaire de la comptabilité et des disciplines connexes*, Toronto, Institut canadien des comptables agréés, Paris, Ordre des experts comptables et des comptables agréés et Bruxelles, Institut des réviseurs d'entreprises, 1986, deuxième édition entièrement revue, corrigée et augmentée, p. 189).

4. Thomas-Simon Gueullette (?), *Léandre fiacre* (1756), dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 241, 1972, vol. I, p. 1314.

Si la voiture de Léon et Emma était «ballottée comme un navire⁵», celle de Léandre et Isabelle «va bien», tout en ne circulant pas. Par ailleurs, aux «stores tendus⁶» de Flaubert, répondent les «glaces de bois [...] bien fermées» de Gueullette. Dans les deux cas, le lecteur-spectateur n'a guère de doutes sur les activités qu'accueille le véhicule de location ; pourtant, il n'est pas convié à y monter. C'est ce genre de descriptions que l'on dira relever d'une esthétique de l'ellipse : le contexte est tout, il donne sens seul à ce qui n'est pas représenté. Peu importe les raisons qui motivent cette retenue narrative ; l'auteur ne va pas au-delà de l'allusion, fût-elle limpide. Trois exemples illustreront ce type de descriptions.

Le Rousseau des *Confessions* rapporte des anecdotes semblables à celle de Gueullette, où la narration reste en retrait, mais dans un registre et un genre différents : il s'agit de deux épisodes de ses voyages. Le premier se déroule en 1737. Hypochondriaque, Rousseau quitte les Charmettes, et madame de Warens, pour aller consulter M. Fizes à Montpellier. À Moirans, il fait la connaissance de madame de Larnage et devient son sigisbée. Malgré sa résistance initiale — il a peur d'être moqué —, Rousseau se laisse finalement séduire par sa nouvelle amie : «je puis dire que je dois à M^{me} de Larnage de ne pas mourir sans avoir connu le plaisir⁷». Sous le regard complice de M. de Torignan, le narrateur savoure les délices des «amours de voyage⁸», notamment en partageant la chaise de madame de Larnage : «Je puis assurer que la route ne nous ennuyait pas de cette manière, et j'aurais eu bien de la peine à dire comment le pays que nous parcourions était fait⁹.» Le deuxième épisode est le récit d'un voyage entre Paris et Genève, entrepris le 1^{er} juin 1754, en compagnie de sa femme, Thérèse Levasseur, et de Gauffecourt, à bord d'un «carrosse bourgeois¹⁰». Rousseau raconte que, lorsqu'il descendait de voiture pour marcher, son ami,

[...] âgé de plus de soixante ans, podagre, impotent, usé de plaisirs et de jouissances, travaillait [...] à corrompre une personne qui n'était plus ni belle ni jeune, qui appartenait à son ami, et cela par les moyens les plus bas, les plus honteux,

5. Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 270.

6. *Ibid.*

7. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (1782-1789), introduction, bibliographie, notes, relevé des variantes et index par Jacques Voisine, édition révisée et augmentée, Paris, Garnier, coll. «Classiques Garnier», 1980, p. 293.

8. *Ibid.*, p. 294.

9. *Ibid.*, p. 293.

10. *Ibid.*, p. 462. Les citations qui suivent sont tirées de cette page du « Livre huitième ».

jusqu'à lui présenter sa bourse, jusqu'à tenter de l'é mouvoir par la lecture d'un livre abominable, et par la vue des figures infâmes dont il était plein.

Le narrateur, qui croit rêver, tombe des nues devant « des tentatives et des manœuvres plus dignes d'un satyre et d'un bouc que d'un honnête homme auquel [il avait] confié [sa] compagne et [lui]-même ». Dès lors, affirme Rousseau, il ne pourra plus que se méfier de tout le monde, même de ses amis. Qu'il s'agisse du premier ou du deuxième épisode, la chaise de poste ou le carrosse bourgeois accueillent les transports amoureux, licites ou non. Ce qui se passe reste néanmoins indescriptible.

La correspondance de madame de Graffigny donne à lire un cas particulièrement parlant, dans son apparent silence, de cette esthétique de l'ellipse. Le samedi 21 février 1739, dans une lettre adressée à son principal correspondant, Devaux, elle écrit : « Il [Desmarest] m'a ramenée dans un fiacre par une pluie afreuse qui ne nous empecha pas de parler de toi en passant sur le Pont Neuf et de te souhaiter en tier¹¹. » Les plus récents éditeurs de madame de Graffigny expliquent, en note, le sens de l'expression « parler de toi » / « te souhaiter en tier » : « C'est là une expression codée utilisée par M^{me} de Graffigny lorsqu'elle veut dire qu'elle a eu des rapports sexuels avec Desmarest¹². » Comme Proust, l'épistolière ne raconte qu'au moyen d'un code ce qu'il est advenu dans le fiacre : sa connivence avec Desmarest suppose une complicité avec le destinataire de la lettre.

La *Vie privée du maréchal de Richelieu*, enfin, est un texte, peut-être apocryphe, d'abord publié en 1791. Le petit-neveu du célèbre cardinal donne corps lui aussi, au sens littéral du terme, à la circulation des désirs. À la suite d'une nuit d'amour avec la princesse de ***, il décrit son retour à Paris :

Il fut décidé par la maréchale, qui prononçait en souveraine, que la femme de chambre de la princesse irait dans ma voiture avec mon valet de chambre et que, pour être moins gênés, nous ne serions que nous deux dans la sienne. Cette disposition nous fournit un tête-à-tête qui nous fit également plaisir¹³.

11. Madame de Graffigny, *Correspondance de Madame de Graffigny*, tome I : 1716 - 17 juin 1739. *Lettres 1-144*, édition préparée par English Showalter et al., Oxford, Taylor Institution, The Voltaire Foundation, 1985, p. 332.

12. *Ibid.*, p. 333 n. 9.

13. *Vie privée du maréchal de Richelieu contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* (1791), édition préfacée et annotée par Benedetta Craveri, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1993, p. 165-166.

Ce passage, que l'on pourrait interpréter comme une chaste discussion entre deux amants si on le citait hors de son contexte, apparaît sous un autre jour quand on lit, à la page suivante, le récit d'un moment des amours du duc et de mademoiselle de Charolais : « Je ne me servais pas de ma voiture, j'en avais une de louage ; la princesse s'y plaçait à côté de moi et, tout en roulant dans Paris, cette mesquine voiture se changeait pour nous en autel de l'amour¹⁴. » On devine rétrospectivement la nature du « tête-à-tête » entre le duc et la princesse, et du « plaisir » qu'il leur fit. Mais justement : on ne fait que le deviner, comme on le devinait chez Gueullette, Rousseau ou madame de Graffigny. Pour le dire avec le vocabulaire de l'époque : les narrateurs ont soin de « gazer » les événements¹⁵.

De telles mises en récit, excluant l'exposition directe de l'événement, font appel à l'imagination des lecteurs. L'esthétique du tableau va plus loin, elle, dans la représentation, mais sans atteindre aux libertés que prend la littérature pornographique. Jean M. Goulemot a analysé dans *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* plusieurs exemples de cette esthétique à la fois théâtrale et picturale¹⁶. *Jacques le fataliste* de Diderot contient un tableau particulièrement intéressant en ce qu'il relève de la littérature hippomobile. À la suite du récit des brillantes exactions du père Hudson, Jacques interroge son maître sur son amour des tableaux, avant de lui en dessiner un, mettant en scène ce père.

Placez-vous — c'est Jacques qui parle — devant la Fontaine des Innocens ou proche la Porte Saint Denis, ce sont deux accessoirs qui enrichiront la composition. [...] Voyez au milieu de la rue un fiacre, la soupente cassée et renversé sur le côté. [...] Un Moine et deux filles en sont sortis. Le Moine s'enfuit à toutes jambes. Le Cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche de fiacre s'est mis à la poursuite du Moine et l'a saisi par sa jaquette. Le Moine fait tous ses efforts pour se

14. *Ibid.*, p. 167.

15. Voir encore une scène se déroulant dans la cage que porte un éléphant — scène racontée du point de vue de l'éléphant —, dans *l'Histoire véritable* de Montesquieu (Toulouse, Ombres, coll. « Petite bibliothèque Ombres », n° 18, 1993, p. 19).

16. Voir Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994 (deuxième édition revue, augmentée et corrigée), p. 159-164 : « Le tableau érotique ». Goulemot emprunte son titre au « Livre premier » des *Confessions* de Rousseau (*op. cit.*, p. 43). Voir aussi « Tableaux », dans Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 297, 1992, p. 286-290.

débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les côtés à force de rire ; l'autre fille qui s'est fait une bosse au front, est appuyée contre la portière et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée ; les polissons accourent et poussent des cris ; les marchands et les marchandes ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres¹⁷.

La dimension théâtrale de la scène est évidente : le décor est dressé, les spectateurs sont là et les rôles sont clairement répartis. De même, la construction, au sens pictural, est soignée : le maître en félicite d'ailleurs Jacques, lui disant qu'elle est « bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement », avant d'ajouter : « À notre retour à Paris porte ce sujet à Fragonard, et tu verras ce qu'il en saura faire¹⁸. » Ce qui s'est passé à l'intérieur du fiacre — même s'il ne faut guère d'imagination pour le comprendre, une des deux filles ayant la « gorge découverte » et le moine s'enfuyant — reste cependant inaccessible au lecteur-spectateur, auquel on n'offre qu'un moment saisi hors de la continuité de l'intrigue. Tandis que l'esthétique de l'ellipse se tient à une distance respectueuse, l'esthétique du tableau est moins économe, tout en restant, comme l'autre, à l'extérieur du lieu de l'amour (comme on dit le lieu du crime). Il est possible d'être voyeur ici, mais en n'étant pas admis auprès des personnages.

D'autres romanciers n'auront pas ces pudeurs. De Jacques Cazotte à Vivant Denon, de l'auteur anonyme de *L'Enfant du bordel* à Charles de La Morlière, de Crébillon fils à Fougere de Monbron, quelques-uns n'hésiteront pas en effet à inviter le lecteur dans leur fiacre, à lui faire à l'occasion partager leurs illicites plaisirs ; c'est ce que l'on appellera l'esthétique de l'« entiercement ». Au-delà du domaine de la littérature libertine, cette présence d'un tiers — soit un personnage réel (dans l'ordre de la fiction), soit le lecteur — s'inscrit dans une triangularité amoureuse qui obsède plusieurs auteurs des Lumières. S'il n'est certes pas possible de proposer une typologie exhaustive des dispositifs narratifs en ce domaine, on peut en retenir au moins deux.

Dans le premier cas, une écriture neutre est employée. Dans *Le Diable amoureux*, Jacques Cazotte ne craint pas les

17. Denis Diderot, *Jaques le fataliste et son maître* (1778-1780), édition critique par Simone Lecointre et Jean Le Galliot, Paris et Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », n° 230, 1976, p. 255-256.

18. *Ibid.*, p. 256.

descriptions fortes. C'est le cas lorsque Alvare, son héros, prononce le nom terrible de Béalzébuth :

À peine avais-je fini, une fenêtre s'ouvre à deux battants, vis-à-vis de moi, au haut de la voûte : un torrent de lumière plus éblouissante que celle du jour fond par cette ouverture : une tête de chameau horrible, autant par sa grosseur que par sa forme, se présente à la fenêtre ; surtout elle avait des oreilles démesurées¹⁹.

Reprenant aussitôt le contrôle de la situation, le jeune homme exige de ce diable incarné en mammifère qu'il change de forme : « À peine avais-je donné l'ordre, l'épouvantable chameau allonge le col de seize pieds de longueur, baisse la tête jusqu'au milieu du salon, et vomit un épagneul blanc à soies fines et brillantes, les oreilles traînantes jusqu'à terre²⁰. » On le voit, le romancier ne recule devant aucune extravagance. L'épagueul que vient de vomir le chameau n'est, comme ce chameau lui-même, qu'un des avatars du diable ; il prendra par la suite les traits de la séduisante Biondetta. En ce dernier avatar, le diable s'est fixé comme objectif de séduire Alvare. Il n'y parviendra qu'après de nombreuses tentatives et en étant forcé d'avoir recours à la tromperie.

Cet objectif aurait pu être atteint, et la relation consommée, dans une chaise de poste se dirigeant vers l'Espagne, n'eût été de la farouche résistance d'Alvare. Rejoint, près de Turin, par Biondetta qu'il a abandonnée à Venise, le jeune homme la fait monter dans sa voiture. Parce qu'elle a de la difficulté à respirer, il la dégage « de ceux de ses vêtements qui la gênent », mais le narrateur s'en tient là : « la soutenant entre mes bras, je continue ma route dans la situation que l'on peut imaginer²¹ ». Biondetta, elle, une fois installée dans une auberge proche, est plus prolix :

Je suis femme par mon choix, Alvare, mais je suis femme enfin, exposée à ressentir toutes les impressions ; je ne suis pas de marbre. [...] Pardonnez-moi d'avoir couru le risque de prendre toutes les imperfections de mon sexe, pour en réunir, si je pouvais, toutes les grâces, mais la folie est faite, et constituée comme je le suis à présent, mes sensations sont d'une vivacité dont rien n'approche, mon imagination est un volcan²².

19. Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772), postface et notes de Francine de Martinoir, Paris, Seuil, coll. « L'école des lettres », 1992, p. 17.

20. *Ibid.*, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 90.

22. *Ibid.*, p. 93-94.

Non seulement elle est plus prolixe, mais elle sait enflammer les sens de son compagnon. Voyageant plusieurs jours dans la chaise de poste d'Alvare, l'enjouée Biondetta fait feu de tout bois :

Tout ce badinage agréable était mêlé de caresses trop séduisantes pour que j'y pusse me refuser : je m'y livrais, mais avec réserve ; mon orgueil compromis servait de frein à la violence de mes désirs. Elle lisait trop bien dans mes yeux pour ne pas juger de mon désordre et chercher à l'augmenter. Je fus en péril, je dois en convenir. Une fois, entre autres, si une roue ne se fût brisée, je ne sais ce que le point d'honneur fût devenu. Cela me mit un peu plus sur mes gardes pour l'avenir²³.

Tandis que la soupente cassée de Diderot rendait possible l'écriture du tableau, la roue brisée de Cazotte protège le protagoniste. Rien de scabreux dans ces scènes, où se donne à lire explicitement la tentation, sans qu'il y ait passage à l'acte²⁴. L'imagination est appelée au travail, certes, celle du lecteur comme celle de Biondetta et celle, plus réservée, d'Alvare, mais la prose romanesque ne franchit pas les limites de la décence. On pourrait s'aimer dans ce fiacre ; on ne le fait pas — Biondetta manque le coche, en quelque sorte. Le romancier extravagant de l'ouverture et de la clôture du roman se fait discret en cette circonstance.

Dans *Point de lendemain* de Vivant Denon, la situation rappelle celle du *Diable amoureux* : le « mouvement de la voiture » qui les entraîne jette dans les bras l'un de l'autre le narrateur et M^{me} de T..., mais celle-ci se débarrasse « brusquement » du jeune homme, car elle a décidé qu'elle ne le séduira que plus tard²⁵. Il ne sait pas ce qui lui arrive pendant qu'elle se joue de lui à sa guise, et la scène du carrosse n'est que le prélude à la nuit d'amour qu'elle lui réserve. Les rôles sont inversés — c'est la femme qui repousse son futur amant —, mais la volonté romanesque est la même : la séduction amorcée dans la voiture sera menée à terme ailleurs et plus tard.

Dans le deuxième type d'« entiercement », le narrateur, non content d'inviter le lecteur dans son fiacre, ne lui épargnera guère de détails sur la relation charnelle dont ce fiacre est le cadre. *L'Enfant du bordel ou les Aventures de Chérubin*, qui paraît anonymement en 1800, n'a aucune des timidités de Cazotte ou de Denon. Lorsque le héros retrouve, après une

23. *Ibid.*, p. 96-97.

24. Ce passage à l'acte n'est pas non plus représenté dans le roman : deux lignes de points en occupent la place (*ibid.*, p. 123).

25. Vivant Denon, *Point de lendemain* (1812), préface de René Démoris, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1987, p. 34.

série de péripéties rocambolesques, sa Félicité — on doit aussi entendre ce terme littéralement —, celle-ci lui raconte ce qui lui est advenu durant leur séparation. Intitulé « Histoire de Félicité », cet intermède durant lequel la narration est confiée à la jeune femme, maintenant vicomtesse de Basseroche, s'ouvre par une scène de fiacre. Dans la voiture publique qui la mène à Paris, Félicité, alors âgée de douze ans, fait la connaissance d'un capucin. En présence de la mère de l'enfant et de voyageurs, mais à la faveur de l'obscurité, le frère Ange, ce « séraphique personnage²⁶ », profite d'un double entrebâillement vestimentaire pour initier la jeune fille aux mystères de l'anatomie. Le religieux, espérant d'autres plaisirs — « L'aimable frère Ange aurait bien voulu me prendre mon pucelage sur-le-champ ; mais une voiture publique est un endroit trop incommode pour une opération de cette nature » —, réussit à convaincre Félicité de fuir sa mère dès leur arrivée à Paris pour venir ensuite le rejoindre²⁷.

Malgré son double sous-titre — *Histoire indienne et Ouvrage sans vraisemblance* —, *Angola*, de Charles de la Morlière, ne cesse de laisser entendre qu'il est une peinture des mœurs parisiennes. Sous couvert d'exotisme, il relate une soirée à la Comédie, et la partie fine qui s'ensuit, dans son chapitre 14, « Chose inouïe. On la passera si on veut ». Le prince Angola et Aménis partagent une calèche au retour du spectacle, grâce aux bons soins d'Almaïr, qui déclare au prince :

Pour le présent, songez à vous, et mettez-vous dans la tête qu'il ne nous arrive pas aussi souvent que nous le voudrions d'être deux heures seuls avec une jolie femme dans un équipage ; que ce sont de ces occasions qu'il faut prendre aux cheveux : qu'un homme du monde ne peut guère se dispenser de faire *quelque proposition*, et que les trois quarts des femmes qui ont commencé par crier beaucoup contre cette hardiesse ont fini par s'y accoutumer : de telle sorte qu'un homme d'une certaine façon n'ose pas y manquer, sans s'exposer à passer pour un sot²⁸.

Dans la mesure où on lui intime l'ordre de passer aux actes puisque chacun le fait, le prince ne se fait pas prier pour exposer à l'amène Aménis, « avec transport », qu'il a des « intérêts

26. Anonyme, *L'Enfant du bordel ou Les Aventures de Chérubin* (1800), présenté par Michel Delon, Cadeilhan, Zulma, coll. « Dix-huit », 1992, p. 100.

27. *Ibid.*, p. 104. Dans la diligence qui l'amène à Soissons, auprès du frère Ange, Félicité est la proie des attaques d'une comédienne allemande, mademoiselle Claranson, auxquelles elle résiste (*ibid.*, p. 107).

28. Charles de La Morlière, *Angola. Histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance* (1749), édition établie et présentée par Jean-Paul Sermain, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1991, p. 124.

[...] pressants²⁹». Celle-ci ne lui résiste que brièvement, ses objections étant rejetées les unes après les autres par l'intempestif passager : « Rien n'est impossible à une ardeur comme la mienne, disait le prince en gagnant du terrain, et les situations les plus singulières ne servent, selon moi, qu'à aiguïser les plaisirs » ; suit une allusion aux « travaux d'Aménis » et à leurs « égarements³⁰ » communs, qui ne laisse aucun doute sur leur issue.

Aménis trouva les raisons du prince admirables : elle se serait fait un scrupule de lui marquer encore des doutes, après *la façon convaincante* avec laquelle il s'était attaché à les dissiper. Enfin ils arrivèrent, elle très contente des éclaircissements qu'elle avait reçus, et lui très satisfait de ne lui avoir pas trouvé une incrédulité insurmontable³¹.

Cet épisode d'*Angola est*, de tous ceux ici répertoriés, le plus explicite sur le caractère habituel de la pratique de la scène amoureuse mobile, avec un passage de *La Nuit et le moment* de Crébillon fils. Le roman de *La Morlière* date de 1746 ; le dialogue de Crébillon aurait été rédigé vers 1736 et publié à Londres en 1755.

Il s'agit d'un récit de Clitandre inséré dans son dialogue avec Cidalise et qui a pour personnages lui-même et Luscinde. Clitandre hésite d'abord à conter une telle histoire à Cidalise : « C'est une chose si simple, si ordinaire, que je doute qu'elle vaille la peine d'être contée. Figurez-vous que c'est une aventure de carrosse, de ces choses que l'on voit tous les jours, une misère enfin³². » Se pliant néanmoins aux exigences de son interlocutrice, Clitandre raconte une histoire de vengeance : Luscinde, brouillée avec Oronte, se fait raccompagner par le narrateur, qui l'exhorte à se venger de celui qui vient de lui faire un affront. Luscinde se rend rapidement compte que Clitandre veut la venger sur-le-champ, et dans son carrosse. C'est bientôt chose faite : « ce qu'il y a de sûr, c'est qu'avant que d'arriver chez elle, elle était vengée³³ ». Luscinde, revenue de ses émotions, s'en prend à Clitandre, à qui elle reproche

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 126.

31. *Ibid.*, p. 126-127.

32. Crébillon fils, *La Nuit et le moment* (1755) suivi de *Le Hasard du coin du feu* (1763), Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1983, p. 110. Un passage du *Diable au corps* de Nerciat montre également le caractère apparemment banal de cette activité : « elle eut la distraction de me déboutonner complètement ; je compris, en homme du monde, ce que cela voulait dire, et... je m'exécutoi » (Genève, 1786, vol. IV, p. 172).

33. Crébillon fils, *La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, *op. cit.*, p. 113.

son insolence, mais celui-ci n'a rien de plus pressé que de la poursuivre de ses transports, dans un petit cabinet cette fois-ci : « vous pensez bien que dans le carrosse mille choses avaient été négligées³⁴ ». Ce prélude n'a rien de la retenue de ceux de Cazotte ou de Denon.

Le narrateur du *Cosmopolite* de Fougeret de Monbron met en scène, et en parallèle, deux anecdotes ressemblant fort à celles de Cazotte, de Denon, de La Morlière et de Crébillon. L'une se déroule en Flandre, la seconde en Italie. Dans la première, le narrateur se trouve en compagnie de deux religieuses : l'une est un « tendron de dix-huit ou vingt ans, d'une figure charmante et douée de tous les appas dont les nonains sont d'ordinaire pourvues », l'autre « une vieille ratatinée presque aveugle qui grommelait ses agnus et roupillait alternativement³⁵ ». Téméraire, il profite du fait que « les cuirs des portières » ont été abaissés : « Je feignis d'avoir laissé tomber un gant ; et en faisant semblant de le chercher, j'aventurai une main sous la robe de cette aimable enfant³⁶. » La seconde anecdote a pour décor le bateau de poste de Ferrare à Venise — ces bateaux sont des « sortes de voitures », est-il précisé³⁷. Dans le « mélange bigarré de toute espèce de passagers » qui se trouve à bord, une aspirante comédienne « assez ragoûtante » fait naître la convoitise du narrateur³⁸. À la faveur de la nuit, il tente de la rejoindre.

Je m'étais agenouillé près de l'objet prétendu de mon ardeur. Alors ma main impatiente s'égara en tremblant sous la jupe. Miséricorde ! quelle jupe ! je m'en souviendrai éternellement. C'était le sale cotillon d'un des révérends pères capucins³⁹.

Grâce à son sens de la repartie, le narrateur se tire de cette situation délicate, mais on ne l'y reprendra plus. Dans ces deux scènes, dont la seconde est manifestement le pendant de la première, la témérité est inégalement récompensée, mais les gestes sont décrits ; le lecteur assiste aux ébats des personnages.

Pendant que le frère Ange et Félicité se livrent aux activités que l'on sait, que font les autres passagers ? Quand ils ne doivent pas descendre de voiture pour l'alléger, y laissant seuls les futurs amants, ils conversent dans le noir : « On causait dans

34. *Ibid.*, p. 119.

35. Anonyme [Fougeret de Monbron], *Le Cosmopolite ou le Citoïen du monde*, Aux dépens de l'auteur, 1758, p. 51. L'orthographe est modernisée.

36. *Ibid.*, p. 52.

37. *Ibid.*, p. 65.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*, p. 66.

la voiture avec assez de véhémence, de manière que l'attention des voyageurs, fixée par une conversation sans doute intéressante, nous laissait une liberté entière⁴⁰. » Les bruits de la conversation ne suffisent toutefois pas : à l'approche du plaisir de Félicité, marqué par « plusieurs soupirs énergiques », frère Ange est obligé de tousser « d'une voix de stentor⁴¹ ». Chez Fougeret de Monbron, la vieille religieuse est aveugle ou endormie, et les passagers du bateau assoupis ; dans les deux cas, le narrateur profite de l'obscurité. La Morlière, lui, ne représente que ses deux personnages, Angola et Aménis, mais un troisième, Almaïr, qui leur a procuré l'occasion qu'ils recherchaient, s'empresse de monter dans une autre calèche que la leur. Le cocher du Clitandre de Crébillon, finalement, est de mèche avec son maître :

[...] j'ai un cocher qui a un si prodigieux usage du monde, que je ne ramène jamais de femme la nuit, qu'il ne suppose que j'ai des choses fort intéressantes à lui dire, et qu'il ne prenne en conséquence l'allure qu'il croit que je lui commanderais, si je le mettais au fait de mes intentions⁴².

Complices ou aveugles, au propre comme au figuré, les tiers, dans ces narrations, sont toujours présents.

Quel sens conférer à ces priapées itinérantes ? Comment interpréter ces bonnes fortunes mobiles ? Y a-t-il une leçon à tirer de cette littérature qui roule carrosse ? L'occupation de ces « micro-espaces clandestins », suivant la terminologie d'Henri Lafon, ne sert-elle qu'à « faire sourire le lecteur⁴³ » ? L'apparente banalité de la chose, si l'on en croit La Morlière ou Crébillon, doit-elle empêcher de lire ces épisodes, de voir ce qu'ils peuvent révéler de l'écriture de l'amour au XVIII^e siècle ?

Avant de tenter d'énoncer quelque règle générale, il convient d'être attentif aux contraintes propres à chacun des

40. Anonyme, *L'Enfant du bordel*, *op. cit.*, p. 100.

41. *Ibid.*, p. 101.

42. Crébillon fils, *La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, *op. cit.*, p. 113. Dans sa « Préface » à *Histoire de Guillaume, cocher* (1787) de Caylus, Pierre Testud écrit : « Il semble bien que le cocher ait représenté au XVIII^e siècle un type social, celui du peuple dans son aspect le plus fruste » (Cadeilhan, Zulma, coll. « Dix-huit », 1993, p. 12), mais les textes réunis dans cet ouvrage ne relèvent pas de la littérature de fiacre au sens où on la conçoit ici. Le cocher y occupe pourtant une place privilégiée, qui aurait pu donner lieu à des récits de ce genre : « Les gens qui vont dans un fiacre, tout partout où ils veulent aller, ne prennent pas garde à lui ; ça fait qu'on ne se cache pas de certaines choses qu'on ne ferait pas devant le monde. » (*Ibid.*, p. 24.)

43. Henri Lafon, *op. cit.*, p. 265 et 262.

textes recensés, ainsi qu'à celles de leur genre, puisque celles-là expliquent, ne serait-ce que partiellement, des choix esthétiques. Au premier rang de ces contraintes, il faut évidemment mettre la censure : tout ne se raconte pas au XVIII^e siècle. Il est également des limites génériques qu'il est difficile, mais non inconcevable, de transgresser : même les tréteaux de la Foire, ceux où Gueulette pouvait peut-être espérer voir jouer ses parades, ne peuvent se permettre de montrer de l'intérieur ce « manège » que révélait le mouvement du fiacre arrêté. Les injonctions de la littérature pornographique influent aussi sur les dispositifs narratifs : ce circuit parallèle de diffusion de la littérature qu'est celui du livre clandestin impose aux auteurs ses règles discursives propres, notamment en matière de pratiques à exposer, de lieux à habiter, de mots à dire ou à taire. Les choix esthétiques de chacun, enfin, viennent surdéterminer les scènes représentées : l'esthétique du tableau occupe tout l'espace littéraire diderotien à compter des années 1750 et il n'est pas étonnant de la retrouver lorsque l'écrivain choisit de brosser une anecdote un peu leste ; de même, l'importance du moment, cette question si chère à Crébillon, trouve dans la littérature de fiacre un lieu narratif idoine, dans la mesure où c'est alors souvent l'occasion qui fait le larron⁴⁴. On le voit : les activités amoureuses mobiles doivent être comprises en fonction de leurs spécificités propres et de contraintes génériques et historiques. Cela dit, il paraît néanmoins que ces activités, telles que la fiction les livre, reposent le plus souvent sur une double isotopie, une isotopie *logos* et une isotopie *regard*⁴⁵.

Il y a, dans le corpus répertorié, des séductions muettes ; c'est le cas dans *L'Enfant du bordel*, chez Gueulette, chez Diderot, chez Vivant Denon et chez Fougeret de Monbron. Quelques-unes sont bavardes, mais sans que la parole y joue un rôle déterminant ; c'est le cas du duc de Richelieu et de son tête-à-tête. D'autres, en revanche, sont toutes tendues par

44. Le duc du *Hasard du coin du feu* définit le moment « 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 fils, *La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, op. cit., p. 195-196.)

45. Le mot *isotopie* est entendu au sens que lui donne le Groupe μ : « on dira qu'elle est la *propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination* » (Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Littérature », n° 216, 1990, p. 43).

une représentation en acte des pouvoirs du langage. Accentuant sa naïveté, Rousseau ne se laisse séduire que lentement, car il ne lui semble pas possible que le discours de sa compagne de voyage, madame de Larnage, corresponde, sinon à ses sentiments, du moins à ses intentions : « Elle parvint enfin à se faire entendre, et ce ne fut pas sans peine⁴⁶. » Biondetta, dans *Le Diable amoureux*, témoigne de dons argumentatifs certains : usant tantôt de l'aveu tantôt du badinage, elle en vient presque à convaincre Alvare de lui céder, la roue brisée repoussant son triomphe de quelques pages. La Morlière et surtout Crébillon, eux, font de la stratégie langagière de persuasion leur matière première. Le prince Angola fait « adroitement » tomber la conversation sur l'amour ; il s'insurge quand Aménis prétend que ses discours « ne doivent pas se prendre plus à la lettre que les trois quarts des choses qui se disent dans le monde⁴⁷ » ; il trouve par la suite « le moyen de la convaincre avec adresse de la vérité des choses dont il se plaignait⁴⁸ » ; sa future maîtresse cède devant de « si bonnes raisons » et se laisse aller « comme par distraction à quelque complaisance⁴⁹ » ; alors, et alors seulement, ils peuvent se taire :

Les soins importants dont ils étaient occupés prenaient tout leur temps et toute leur attention, de façon à leur laisser à peine le temps de se dire quelques paroles entrecoupées, par lesquelles ils se témoignaient combien ils étaient charmés mutuellement de leur complaisance⁵⁰.

Crébillon pousse la démarche persuasive plus loin. Posséder Luscinde dans son carrosse ne suffit pas à Clitandre. Il lui faut, après l'avoir « vengée » d'Oronte, la pousser à recommencer, puis la convaincre de se remettre avec Oronte, enfin la forcer à lui accorder de nouveau ses faveurs. Cette cyclothyrie rhétorique, qu'il considère d'une « grande beauté⁵¹ », n'est qu'un jeu pour le cynique Clitandre : son objectif est de faire sentir à Cidalise la force de sa persuasion, voire sa force physique. Proust, opposant le « simulacre rituel d'arrangement » à la métaphore qui lui a survécu — « faire catleya » —, indique bien que, dans le discours amoureux, le *discours*, souvent, l'emporte sur l'*amoureux*.

46. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 290.

47. Charles de La Morlière, *Angola*, *op. cit.*, p. 124.

48. *Ibid.*, p. 125.

49. *Ibid.*, p. 125 et 126.

50. *Ibid.*, p. 126.

51. Crébillon fils, *La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, *op. cit.*, p. 131.

À cette isotopie *logos*, il importe d'en ajouter une seconde, l'isotopie *regard*, aussi répandue que la première. En effet, les trois esthétiques que l'on a décrites ne sont pas mutuellement exclusives; mieux: un même phénomène les unit. Ce phénomène, c'est l'«entiercement»: on doit constater qu'il y a des tiers chez Gueullette comme chez Rousseau, chez Vivant Denon comme chez Diderot ou madame de Grafigny, et pas seulement chez Cazotte, l'auteur anonyme de *L'Enfant du bordel*, La Morlière, Crébillon ou Fougeret de Monbron. Tous ne sont pas également essentiels à la narration, il est vrai, mais tous y font sentir leur présence.

Cet «entiercement», les auteurs de fiction l'ont depuis longtemps utilisé, et ceux du XVIII^e siècle n'échappent pas à la règle. Le «narrateur-sopha», selon l'expression d'un des préfaciers de Crébillon fils, est ravi d'être «en tiers dans les choses que l'on croirait le plus cachées⁵²». Chez le Boyer d'Argens de *Thérèse philosophe*, on voit à se «mettre de tiers dans [les] plaisirs⁵³». Pour Charles Pinot-Duclos, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle*, il est bon d'«avoir [quelqu'un] en tiers⁵⁴». Le duc de Richelieu, partageant la même nuit le lit de deux amies, mais à la suite l'une de l'autre, se loue de ce «trio d'intimité» et de son «pacte fédératif⁵⁵». On pourrait multiplier les exemples.

Comment cette situation est-elle textualisée? Par l'isotopie *regard*, qui structure l'espace en délimitant un dedans et un dehors, un endroit d'où l'on voit et un d'où l'on ne peut voir: les glaces de bois fermées de Gueullette, les cuirs abaissés de Fougeret de Monbron, les «planches [...] haussées» de Nerciat⁵⁶ arrêtent les regards trop inquisiteurs. On la perçoit encore dans le constant recours à l'obscurité, de Crébillon fils

52. Crébillon fils, *Le Sopha. Conte moral* (1779), préface de Jean Sgard, Paris, Desjonquères, coll. «XVIII^e siècle», 1984, p. 23. L'expression «narrateur-sopha» est de Jean Sgard (*ibid.*, p. iii).

53. Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de M^{lle} Éradice* (1748), établissement du texte et lecture par Guillaume Pigeard de Gurbert, France, Belgique et Suisse, Actes Sud, Labor et l'AIRe, coll. «Babel», n° 37, 1992, p. 60.

54. Charles Pinot-Duclos, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* (1751), préface de Henri Coulet, Paris, Desjonquères, coll. «XVIII^e siècle», 1986, p. 136.

55. *Vie privée du maréchal de Richelieu, op. cit.*, p. 122.

56. Andréa de Nerciat, *Félicia ou Mes fredaines* (1775), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1993, p. 1246. Dans ce cas, l'obscurité protège non seulement les amants, mais l'un des deux amants plus que l'autre: «la crainte de prendre froid l'emportait sur le désir de voir les traits de mon nouvel amant à la faveur de la lumière des rues».

et Fougeret de Monbron à Vivant Denon⁵⁷. Elle est thématisée par telle précision de Louis-Sébastien Mercier sur l'utilité des fiacres :

Ces voitures hideuses, dont la marche obscure est si traînante, servent quelquefois d'asile à la jeune fille échappée un instant à la vigilance de ses argus, et qui, montant d'un pied agile et non aperçu, veut converser avec son amant sans être vue ni remarquée⁵⁸.

Elle s'incarne enfin dans des personnages : la vieille religieuse « presque aveugle » de Fougeret de Monbron est l'exemple par excellence de ce regard convoqué-révoqué qui assure à la littérature libertine son potentiel de scandale et, peut-être, sa spécificité. Ces personnages, qui pourraient voir mais ne voient pas, sont de nature diverse. Chez Rousseau, le jeune homme que fait revivre le narrateur vieilli est privé du regard — mais c'est pour mieux le confier au lecteur. Dans plusieurs œuvres, ce sera un des membres de la famille qui en sera dépourvu : le père chez Gueullette, la mère dans *L'Enfant du bordel*. Dans *Le Diable boiteux*, Alvare disait avec satisfaction que sa voiture était « heureusement » à deux places, ce qui lui permettait d'héberger Biondetta⁵⁹. C'était là un mauvais calcul : pour que les choses soient dites et vues, il en fallait au moins trois.

L'analyse de quelques épistoliers des Lumières a déjà permis de démontrer que la triangularité structure en profondeur, sur les plans thématique et rhétorique, plusieurs textes du XVIII^e siècle⁶⁰. Cette triangularité, omniprésente dans les

57. C'est par « une nuit la plus calme du monde, quoique fort obscure » que M. de Norsan, dans *Le Hasard du coin du feu* de Crébillon fils, s'attaque, mais sans succès, au carrosse de Clélie ; celle-ci l'oblige en effet à « discontinuer ses entreprises » (*La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, op. cit., p. 192). Pour d'autres « Effets de nuit », voir Henri Lafon, op. cit., p. 74-77.

58. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* (1782-1788), édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du Bicentenaire de la Révolution française », 1994, vol. 1, p. 132.

59. Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, op. cit., p. 90.

60. Voir Benoît Melançon, « Le tiers inclus. Triangularité de la lettre », dans *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*, préface de Roland Mortier, Montréal, Fides, 1996, p. 369-421, et Márta Dikman, « Triangle épistolaire — triangle amoureux. Les lettres de M^{lle} de Lespinasse au comte de Guibert », dans *Les Femmes de lettres. Écriture féminine ou spécificité générique ? Actes du colloque tenu à l'Université de Montréal le 15 avril 1994. Études réunies et présentées par Benoît Melançon et Pierre Popovic*, Montréal, Université de Montréal, Centre universitaire de lecture sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances, 1994, p. 61-74.

correspondances de Diderot et de Julie de Lespinasse, ne leur est pas spécifique, comme l'attestent des occurrences chez Voltaire poète et chez Rousseau romancier, épistolier et autobiographe. Cette triangularité n'est donc pas propre à l'écriture de la lettre. Mais s'agit-il d'une façon d'écrire l'amour particulière au Siècle des lumières ? À étudier la littérature de fiacre, on peut légitimement se poser la question. La perception visuelle de l'amour et le spectacle de la parole qui s'y donnent à lire ne sont-ils pas révélateurs d'une nécessité narrative générale que l'on pourrait résumer ainsi : pour cela (s'aimer), en littérature, il faut être au moins trois — des amoureux et un témoin, présent ou non dans le texte de manière explicite ? Que le regard de ce témoin soit licite ou non, qu'il soit l'effet d'une effraction ou d'une sollicitation, n'est-il pas indispensable à toute écriture de l'amour ? Bref : le lecteur de la littérature de fiacre n'est-il pas en droit de se demander si la devise de cette littérature ne pourrait pas être, pour pasticher Diderot dans une lettre à Sophie Volland : « Oh ! qu'on seroit bien trois sur ce banc de fiacre⁶¹ ! » ?

61. Le 3 août 1759, Diderot écrivait à Sophie Volland : « Je passe dans cet endroit des heures à lire, à méditer, à contempler la nature et à rêver à mon amie. Oh ! qu'on seroit bien trois sur ce banc de pierre ! » (Denis Diderot, *Correspondance*, éditée par Georges Roth, puis Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, vol. II, p. 194.)