

Une lecture politique de l'informe au tournant des Lumières

Stéphanie Genand

Lorsqu'on observe la structure des récits de séduction publiés entre 1780 et 1800, c'est une impression de liberté qui s'impose. Les écrivains prennent de la distance avec les codes génériques, préférant une forme souple aux modèles fermés qui prévalaient jusque-là. Une plus grande hétérogénéité énonciative accompagne la représentation de personnages issus de catégories diverses, et qui introduisent dans les boudoirs leur univers mais aussi leur parole. Le monde clos du libertinage s'ouvre à de nouvelles figures, à d'autres rhétoriques, qui bouleversent les limites auparavant très strictes de cet univers et de sa représentation littéraire. Les codes qui régissent les récits de séduction, au tournant des Lumières, sont en effet indissociables d'une certaine image sociale: le libertinage est né, vers 1730, dans les cercles de l'aristocratie mondaine, et les règles qui définissent ces textes sont en relation étroite avec le milieu dont elles s'inspirent. Fermeture, élitisme, sélection, autant de critères qui infléchissent l'intrigue du récit comme son écriture: aucun intrus ne doit pénétrer la scène protégée de la mondanité. Cette intolérance se retrouve dans le modèle d'une littérature elle aussi hantée par la perte de la maîtrise. Cérébrale, dominée, elle se veut, jusqu'à la fin du siècle, le parfait miroir de ses protagonistes.

La situation se modifie à l'approche de la Révolution. L'aristocratie subit la concurrence de plus en plus marquée de nouvelles catégories. Le personnage bourgeois entre dans la sphère libertine, impose à la séduction ses valeurs, et trouve dans des auteurs lassés par la fermeture du métier d'écrivain les relais d'une démocratisation inédite. L'écriture mondaine perd alors de sa prépondérance, à l'image d'un groupe social qui se désa-

grège progressivement. La forme stricte, en termes d'énonciation mais aussi de lexicque, de rythme, de personnages, se dissout au profit d'un modèle plus libre. Resitués dans l'histoire du genre, les ouvrages qui sont alors publiés peuvent paraître « informes », c'est-à-dire en quête de souplesse, d'ouverture et d'hétérogénéité. L'heure n'est plus aux cadres stricts mais à l'abandon des règles.

Cet « informe » n'est donc pas une simple mode littéraire, ni la manifestation d'une subversion esthétique. Il est moins désordre gratuit que contestation d'une structure refusée au nom des valeurs et du milieu qu'elle cautionne. En signifiant son congé à l'aristocratie, ou en la confrontant à la nécessité de changer, les romans « informes » de la fin du siècle remplissent une mission à la fois esthétique et politique: la séduction rigide doit s'ouvrir à d'autres personnages, d'autres voix, d'autres langages.

L'ARISTOCRATIE, OU LE RÈGNE DE LA CLÔTURE

La plupart des chercheurs qui ont tenté de circonscrire le roman libertin l'ont assigné à la seule aristocratie. Robert Mauzi écrit dans *L'Idée de bonheur dans la littérature française au XVIII^e siècle*:

La bourgeoisie, classe intermédiaire, ne tolère aucune infiltration. On ne saurait mieux la définir que par l'impossibilité absolue de se définir liberrine. L'immobilité, la pesanteur de la morale bourgeoise, interdisent toute évasion vers un autre style de vie, et le bourgeois libertin est irrévocablement un bourgeois déchu¹.

Il n'y aurait donc de libertinage que dans le cadre de ce que la critique désigne comme « libertinage mondain » ou « libertinage galant ». Une telle définition repose sur une exclusion: ne seront libertins que les textes représentant des aristocrates oisifs, et qui mettront en scène des personnages issus de la noblesse. Le principe constitutif du genre libertin semble donc la clôture: une clôture sociale, rhétorique et structurelle.

Clôture sociale, dans la mesure où les figures populaires restent à la porte des boudoirs. Seuls les valets jouent un rôle d'adjuvants dans les conquêtes de leurs maîtres, sans qu'il soit jamais question de leurs

1. Robert Mauzi, *L'Idée de bonheur dans la littérature française au XVIII^e siècle*, 1960, rééd. Slatkine-Reprints, Genève-Paris, 1979, p. 33-34.

propres aventures. Lorsqu'ils apparaissent dans l'intrigue, c'est pour se voir signifier leur infériorité. Dans *La Philosophie dans le boudoir*², Dolmançé et M^{me} de Saint-Ange convoquent Augustin le jardinier pour l'éducation d'Eugénie, mais ne présentent que sa robustesse. Il est certes admis dans le boudoir, mais les sarcasmes qui accompagnent son arrivée montrent qu'il est méprisé socialement et intellectuellement :

Saint-Ange, *amenant Augustin* :
Voilà l'homme dont je vous ai parlé : allons, mes amis, amusons-nous : que serait la vie sans le plaisir... Approche, benêt... Oh ! Le sot ; croyez-vous qu'il y a six mois que je travaille à débourrer ce gros cochon, sans pouvoir en venir à bout³ ?



Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, 1795

Quand il prend la parole, ses mots sont retranscrits phonétiquement dans le parler caricatural des gens de la campagne. Augustin apparaît donc comme un intrus à tous les niveaux : il dispose d'organes sexuels hors normes, ne parle pas la langue de ses maîtres, et ne comprend pas leur

2. Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, 1795, rééd. Michel Delon in *Œuvres*, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1998.

3. *La Philosophie dans le boudoir*, *ibid.*, p. 83.

projet pédagogique. Esclave sexuel, il n'entre dans le boudoir que pour s'en voir aussitôt exclu.

Cette fermeture sociale se prolonge dans le refus de tout élément extérieur : il n'est jamais question de contingence matérielle dans les romans libertins. La disparition de l'argent reste la plus significative, puisque la monnaie représente ce qui circule, ce qui sort du boudoir, risque de tomber dans des mains inconnues et d'échapper à la maîtrise ; elle est la métaphore de la réalité extérieure qui menace le monde fermé de la séduction. Les rares tentatives d'inscrire le libertinage dans une réalité économique se soldent de fait par des échecs, à l'image de celle de Sade dans *l'Histoire de Juliette*⁴. Le sous-titre annonce le projet provocateur de l'auteur, montrer « les prospérités du vice » : alors que la France exsangue souffre de pénuries à la fin de la Révolution, Sade choisit de représenter des nobles dotés de fortunes inouïes. Ses « scélérats » sont d'autant plus redoutables que leur argent les met à l'abri de toute poursuite judiciaire : ils pourront accumuler, en toute impunité, les billets et les corps, selon le principe de surenchère qui caractérise la plupart des fictions sadiennes. Comme la plaie des victimes se cicatrise par magie pour que le bourreau puisse sévir à nouveau, comme l'énergie sexuelle se régénère pour permettre de nouvelles jouissances, la fortune de Saint-Fond reste toujours intacte. Pour lui et pour Juliette, c'est la démesure qui prévaut :

Le train de ma maison était énorme ; vous devez vous en douter, en voyant toutes les dépenses que j'étais obligée de faire pour mon amant : mais en laissant à part la multitude de choses exigées pour ses plaisirs, il me restait à moi un hôtel superbe à Paris, une terre délicieuse au-dessus de Sceaux, une petite maison des plus voluptueuses à la Barrière-Blanche, douze tribades, quatre femmes de chambre, une lectrice, deux veilleuses, trois équipages, dix chevaux, quatre valets choisis à la supériorité du membre, tout le reste des attributs d'une grande maison, et pour moi seule, plus de deux cents millions à manger par an, ma maison payée⁵.

L'Histoire de Juliette reste l'un des rares textes qui mentionnent la situation financière de ses protagonistes. Mais cette réalité disparaît aussitôt qu'évoquée : la fortune relève ici davantage du fantasme que de la précision documentaire. Sade fait entrer l'argent dans la séduction, mais pour

4. Sade, *Histoire de Juliette*, 1801, *op. cit.*

5. *Ibid.*, p. 543.

l'en chasser à force d'in vraisemblance. L'aristocratie doit rester en marge de la finance.

Elle refuse également cette réalité extérieure qu'est l'histoire. Au moment où le durcissement de la Révolution la transforme en ennemi politique, elle se replie sur elle-même et nie toute remise en question de son identité. Cette décision politique se traduit esthétiquement par la métaphore des « sociétés fermées » : les auteurs hostiles à 1789 inventent des stratégies de clôture qui permettent à leurs personnages d'ignorer les événements extérieurs. Au vase clos de la séduction, qui sélectionne les catégories sociales, s'ajoute l'autarcie des boudoirs, étanches à tout ce qui s'écarte du jeu érotique. Dans les romans de Nerciat, *Les Aphrodites*⁶ et *Le Diable au corps*⁷, le refus du monde intervient à deux niveaux : l'activité des personnages, focalisés sur leur jouissance, et la configuration des lieux. Le plaisir coupe en effet les clients du monde qui les environne. Comme le résume la Comtesse des *Aphrodites* : « Je passe ma vie à entendre d'insoutenables gens comparer, épiloguer, au lieu de jouir⁸. » Cette jouissance extrême oblige les personnages, qui ont « le diable au corps », à ne penser qu'à la satisfaction de leur désir :

Quant à moi, lorsque cela me prend (et c'est souvent, tu le sais) l'univers serait là, que je ne pourrais me contraindre ; il faut qu'on m'en donne jusqu'à ce que je dise *assez*. Il n'y a plus que les petits esprits qui puissent encore conserver des scrupules. Je suis sûre qu'avant peu d'années il sera d'usage que la femme demande la *passade* aussi librement qu'elle demande à présent une prise de tabac. Tout besoin commande, ma chère. Et quel besoin surtout commande aussi impérieusement que celui dont nous parlons ! Avec une faim canine, s'avise-t-on de jeûner ! Pourquoi ne se satisferait-on pas avec autant de complaisance quand il s'agit d'un désir dévorant, d'un plaisir enchanteur, qu'on partage encore avec l'être qui nous le procure⁹.

Ce repli autarcique est facilité par la séparation physique du boudoir, coupé de son environnement par plusieurs systèmes de protection :

6. Nerciat, *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*, 1793, rééd. 10/18, Paris, 1997.

7. Nerciat, *Le Diable au corps*, 1789, rééd. 10/18, Paris, 1997.

8. *Les Aphrodites*, op. cit., p. 66.

9. *Le Diable au corps*, op. cit., p. 26.

On va vous ouvrir la grille. Il est inutile de parler à l'autre portier : sourd, il ne vous entendrait pas ; muet, il ne pourrait vous répondre ¹⁰.

Nerciat souligne en note l'efficacité imparable de ce dispositif :

Cette combinaison de deux portiers, dont chacun est privé d'un seul sens fort nécessaire, fut imaginée par les anciens Aphrodites, et les vieux serviteurs ont été conservés. La plupart des choses qu'on voudrait tenir secrètes sont ébruitées par les valets, s'il y en a dans la confidence. Comment pourrait-il transpirer au-dehors que madame Une telle, monsieur un Tel sont venus, si, de deux personnes nécessaires à leur introduction, la première ne voit point, et si la seconde, fixée dans l'intérieur, ne peut recevoir ni faire aucun rapport ¹¹ ?

Ces mesures de sécurité jouent un rôle politique évident : à l'image des portiers qui gardent le secret du club, le texte doit se montrer aveugle et sourd devant l'histoire du temps. Si elle franchit les barrières du boudoir, elle risque de remettre en question les privilèges qui y règnent. Le projet d'une micro-société consacrée exclusivement au plaisir avait déjà été évoqué dans *Monrose ou le libertin par fatalité* ¹². Félicia, la narratrice, utilise pour la définir la métaphore significative de la « transfusion » :

Figurez-vous maintenant, cher Lecteur, des jours semés de tous les plaisirs que peuvent procurer la bonne chère, la promenade, la lecture, la musique, la chasse, la pêche, les bals, les concerts, le spectacle ; et brochant sur le tout, une cordiale union sans engouement, sans excessive familiarité hors du tête-à-tête, sans cet abandon abusif qui peut préparer bien des regrets et des peines. Figurez-vous des nuits toujours trop courtes que notre *transfusion* (je ne me départirai pas facilement de ce terme), alimentée de toutes les voluptés de la nature, de l'art et du caprice, rend magiques et impossibles à décrire ¹³.

Cette image, soulignée par l'italique et le commentaire, n'est pas choisie au hasard : les membres de cette société ont en effet le même sang, la même identité sociale, et partagent les mêmes valeurs. Avec l'histoire, c'est donc aussi le peuple et son *sang* qui reste à la porte des boudoirs, ce peuple que la Révolution a osé mettre sur le même plan que les élites de jadis. Dans les textes de Nerciat, le fantasme de la clôture s'inscrit dans

10. *Les Aphrodites, op. cit.*, p. 12.

11. *Ibid.*

12. Nerciat, *Monrose ou le libertin par fatalité*, 1792 [s. l.].

13. *Ibid.*, t. III, p. 107.

une propagande contre-révolutionnaire : plus que jamais, le libertinage doit se replier sur lui-même.

À cette clôture sociale répond une fermeture rhétorique. Les libertins, non contents de nier les réalités économiques de leur temps, en refusent aussi les signes linguistiques. Les mots susceptibles de donner un visage trop direct du désir ou du corps deviennent véritablement tabous : on leur préfère les périphrases, les métaphores, la « gaze » entrée dans le *Dictionnaire de l'Académie* en 1762. Cette atténuation n'est pas seulement une convention. Elle traduit un vrai projet politique : maintenir intacte la « pureté » supposée du microcosme mondain. Aucun corps populaire n'y pénètre de manière durable, il est donc impératif qu'aucun mot trivial ne brise l'homogénéité des conversations. Ce langage « gazé » impose aux auteurs de respecter plusieurs codes d'écriture : céder à la facilité de certaines scènes sera une trahison de la décence dont se réclament les élites. La narratrice de *Julie philosophe*¹⁴, pamphlet anonyme publié en 1791, souligne dans sa préface la différence qui sépare son récit de la production contemporaine. Elle ne parle pas directement d'œuvres littéraires, mais des manières de transcrire le plaisir à propos de courtisanes rencontrées en Hollande :

C'étaient presque toutes des créatures viles, sans délicatesse comme sans génie, et dont l'état était le moindre reproche qu'on pût leur faire. Leurs discours étaient sans sel comme sans raison, leurs propos bêtement licencieux, et grossièrement obscènes. *J'ai toujours cru qu'une idée libertine ne pouvait plaire qu'autant qu'elle était légèrement gazée par une expression ingénieuse et une tournure piquante.* Ces femmes ne connaissaient que le plaisir des sens, l'amour n'était chez elles qu'une passion secondaire subordonnée à l'intérêt. Enfin elles ignoraient ce que je ne craindrai point d'appeler la philosophie de la volupté¹⁵.

Cette formule résume l'esthétique du libertinage, ou l'idée qu'on s'en fait à la fin du siècle : l'érotisme doit être *gazé* par une langue allusive, quelles que soient les origines sociales de l'auteur puisque celles-ci subissent de profondes modifications au lendemain de la Révolution. Les récits de séduction supposent donc un style élitiste qui sélectionne ses mots

14. *Julie philosophe ou le bon patriote, histoire à peu près véritable d'une citoyenne active qui a été tour à tour agent et victime dans les dernières révolutions de Hollande, de Brabant et de France*, 1791, rééd. Tchou, 1968.

15. *Ibid.*, p. 85 (c'est nous qui soulignons).

autant que ses acteurs, et qui perdure sous le Consulat. *Zoloé et ses deux acolythes*¹⁶, pamphlet derrière lequel on a pu lire un portrait de Bonaparte et de Joséphine, se présente dans son titre complet comme une « histoire véritable du siècle dernier ». Ce retour en arrière historique se traduit aussi de manière stylistique. En plus de revenir aux décors et aux situations des romans libertins, le texte aspire à retrouver la langue voilée de la « bonne compagnie » :

Inutilement essaierai-je de dépeindre les ravissements ineffables, les sensations que de savantes manœuvres surent multiplier. Les oreilles chastes ne sauraient entendre ces détails obscènes, et ma plume se refuse à les tracer ! Que l'homme dont l'âme ne se réveille pas au plaisir que par des images licencieuses, m'en fasse un crime, je m'honorerai de son improbation. Il faut que le voile de la pudeur enveloppe les situations que l'amour invente pour varier et prolonger les jouissances ; c'est un devoir imposé à l'historien, il outrage les mœurs, lorsqu'il s'en écarte¹⁷.

Même après la Révolution, sous la plume de quelques auteurs nostalgiques, le modèle libertin continue à être perçu comme un ensemble de règles exclusives. Parmi celles-ci figure, en bonne part, une écriture sous le signe de l'implicite.

À cette clôture stylistique s'ajoute enfin une clôture énonciative : une seule parole ou une seule structure littéraire domine les récits de séduction. Il s'agit le plus souvent du roman-mémoires ou du roman épistolaire, qui regroupent la quasi-totalité des textes publiés dans ce domaine. Ces deux formes peuvent s'interpréter dans un sens politique : elles permettent de circonscrire la parole, de l'encadrer, de la maîtriser. Lorsque c'est un narrateur rétrospectif qui retrace sa vie, il décide seul du sens à donner aux événements et de la répartition de la parole ; aucune place n'est laissée à l'imprévu, une seule conscience contrôle le texte et décide de l'agencement comme de l'interprétation des faits. Dans les romans épistolaires, la question de l'altérité se pose de manière plus subtile : en choisissant la polyphonie et la multiplicité des protagonistes, l'auteur prend le risque de laisser pénétrer d'autres personnages que ceux de l'aristocratie, et avec eux d'autres univers, d'autres paroles. Mais à les

16. *Zoloé et ses deux acolythes, ou quelques décades de la vie de trois jolies femmes, Histoire véritable du siècle dernier, par un contemporain*, à Turin, et se trouve à Paris, chez tous les marchands de nouveautés, de l'imprimerie de l'auteur, Messidor, an VIII-1798.

17. *Ibid.*, p. 55.

observer de plus près, les lettres ne circulent que dans un sens et dans un milieu clos : jamais les catégories sociales moins élevées n'accèdent véritablement à l'écriture. Dans *Les Liaisons dangereuses*¹⁸, sur les cent soixante-quinze lettres que compte le roman, deux seulement impliquent le domestique de Valmont, Azolan : la lettre CI, écrite par le Vicomte à son chasseur, et la lettre CVII, qui en est la réponse. Dans la première, le valet est pris en considération comme destinataire, mais sans participer à l'échange épistolaire : Valmont ne lui écrit que pour lui reprocher la faute qu'il a commise en ne signalant pas le départ inopiné de Madame de Tourvel. Azolan entre donc dans le réseau des lettres, mais pour se voir signifier son infériorité et la soumission qu'il doit à son maître :

Il faut que vous soyez bien imbécile, vous qui êtes parti d'ici ce matin, de n'avoir pas su que Mme de Tourvel en partait aussi ; ou, si vous l'avez su, de ne pas être venu m'en avertir. À quoi sert-il donc que vous dépensiez mon argent à vous enivrer avec les valets ; que le temps que vous devriez employer à me servir, vous le passiez à faire l'agréable auprès des femmes de chambre, si je n'en suis pas mieux informé de ce qui se passe ? Voilà pourtant de vos négligences ! Mais je vous préviens que s'il vous en arrive une seule dans cette affaire-ci, ce sera la dernière que vous aurez à mon service¹⁹.

Tout s'inscrit ici dans un rapport de force : le ton choisi, l'absence de réponse attendue (preuve qu'Azolan n'est pas considéré comme un acteur de l'échange épistolaire) et la fonction imposée au chasseur : représenter son maître et n'exister que pour lui servir de regard et de mémoire. La lettre CVII, réponse à Valmont, montre que le domestique a intégré cette idée d'une identité de substitution :

Quant à ce que Monsieur me reproche souvent d'être sans argent, d'abord c'est que j'aime à me tenir proprement, comme Monsieur peut voir ; et puis, il faut bien soutenir l'honneur de l'habit que l'on porte²⁰.

Reflet du désir d'un autre, le domestique n'a pas de fonction propre. Son langage exacerbe la différence qui le sépare du monde des maîtres, dont il ne possède ni la culture ni les références :

18. Laclou, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, rééd. Laurent Versini, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1979.

19. *Ibid.*, p. 229.

20. *Ibid.*, p. 249.

Comme j'ai imaginé que Monsieur serait bien aise de savoir quels sont ces livres-là, et que M^{lle} Julie ne le savait pas, je me suis fait mener aujourd'hui dans la Bibliothèque, sous prétexte de la voir. Il n'y a de vide que pour deux livres : l'un est le second volume des *Pensées chrétiennes* ; et l'autre, le premier d'un Livre, qui a pour titre *Clarisse*. J'écris bien comme il y a : Monsieur saura peut-être ce que c'est ²¹.

Citer des livres équivaut à parler une langue étrangère, et Azolan n'est que la main chargée de noter ce que Valmont pourra seul interpréter. Le texte de Laclos offre ainsi un exemple frappant de l'exclusivité sociale et rhétorique du libertinage : une seule catégorie s'exprime, ce qui se traduit par une structure des plus homogènes. L'altérité, sous toutes ses formes, reste en marge du club fermé de la séduction.

UNE FORME OUVERTE POUR UN LIBERTINAGE PLUS SOUPLE

Une fois établies les valeurs politiques de cette clôture, qui traduit un certain conservatisme historique, il est difficile de ne pas imaginer ses transformations et les attaques dont elle fait progressivement l'objet. Alors que l'aristocratie recule au tournant des Lumières et voit plusieurs de ses prérogatives remises en cause, les textes changent eux aussi : la fermeture qui prévalait jusqu'ici cède la place à une structure plus ouverte, plus souple, et qui prend parfois de telles libertés qu'elle s'apparente à une absence de forme.

Cette ouverture s'observe dans l'hétérogénéité croissante des écrivains et de leurs personnages. Les protagonistes, comme les auteurs, appartiennent de plus en plus à des milieux populaires. Écrire un récit de séduction n'est plus l'apanage d'une élite, ce que signalent plusieurs préfaces revendicatives ou critiques face à ce déferlement de nouvelles plumes. Mais quelles que soient les réactions suscitées par ce courant, elles traduisent la montée en puissance de la bourgeoisie et du peuple dans la sphère jusqu'ici protégée de l'écriture. Un texte anonyme de

21. *Ibid.*, p. 248.

1784, *La Cauchoise, ou Mémoires d'une courtisane célèbre*²², se fait l'écho de cette nouvelle tendance :

Plusieurs d'entre vous s'élèvent de temps en temps, et avec justice, contre la démangeaison d'écrire et la multiplicité des livres. En effet, cette manie ne s'est jamais portée aux excès dont nous sommes journellement les témoins, et malheureusement les victimes. Il n'y a personne aujourd'hui, surtout parmi les jeunes gens, qui en veuille obtenir les honneurs typographiques. Ne faudrait-il pas au moins étudier auparavant sa langue, connaître la valeur et la signification des termes, apprendre à penser, à lier ses idées, et, ce qui est plus important et difficile encore, à former, à épurer, à perfectionner son goût²³ ?

Cette condamnation est d'autant plus surprenante qu'elle apparaît dans un texte anonyme, et présenté comme des mémoires de courtisane : il appartient donc à la même catégorie que ceux qu'il dénonce, ce qui peut sembler paradoxal, à moins qu'on ne lise dans cette préface le signe de la profonde démocratisation intervenue dans les vingt dernières années. Elle souligne en outre la nécessité d'adapter les romans à leur public, ce qui n'était pas jusqu'ici un critère déterminant de la création :

Si l'on fait des ouvrages pour des pays étrangers et pour les colonies, on en compose et l'on en distribue aussi pour les différentes classes de lecteurs. Les curés de campagne, les moines, les commis, les praticiens, les écoliers, les petits-bourgeois, les artisans, les ouvriers, les femmes de chambre, les gens d'antichambre, de cuisine, d'écurie, les portiers, toute la valetaille même, etc., veulent lire, soit pour s'amuser, soit pour former leur esprit. Il leur faut des livres à leur portée, et nous avons heureusement beaucoup d'auteurs dans le cas de n'employer que la dose d'esprit qui convient à tout ce monde-là : un roman que nous lirons avec plaisir les ennuieraient mortellement, ils n'entendraient rien à ces ouvrages ingénieux où le grand monde serait dépeint avec délicatesse²⁴.

Un lien s'établit, à la fin du siècle, entre la diversité de la production littéraire et celle du public. Cette hétérogénéité gagne aussi la sphère des personnages représentés : le monopole des marquis et des vicomtesse subit la concurrence de héros plus modestes, qu'il s'agisse de courtisanes ou de jeunes gens sans fortune. Même la figure de l'aristocrate subit des

22. *La Cauchoise, ou Mémoires d'une courtisane célèbre*, 1785, rééd. in *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, « L'Enfer de la BN », t. III, Fayard, Paris, 1985.

23. *Ibid.*, p. 385.

24. *Ibid.*, p. 387.

infléchissements considérables dans les années 1780-1790. Dès 1782, un roman anonyme intitulé *L'heureuse infidélité ou les mémoires du chevalier de Raucourt*²⁵ se choisit pour héros un noble désargenté, contraint de se trouver un état pour subvenir à ses besoins. La présentation des origines de Raucourt, dès l'*incipit* du roman, rompt avec une tradition littéraire de la mondanité: le libertin devait être issu des milieux les plus aisés, appartenir aux familles les plus influentes du royaume, ce qui se traduisait dans les textes par le *topos* de la haute naissance, dont *Les Égarements du cœur et de l'esprit* offrent la meilleure illustration:

J'entrai dans le monde à dix-sept ans, et avec tous les avantages qui peuvent y faire remarquer. Mon père m'avait laissé un grand nom, dont il avait lui-même augmenté l'éclat; et j'attendais avec ma mère des biens considérables²⁶.

Cadet de cette nombreuse famille, ma naissance ne fut pas célébrée avec pompe; elle détermina mon père à se retirer à la campagne, où, par économie, il tâcha d'augmenter ses revenus²⁷.

Curieuse noblesse que celle qui doit désormais trouver les moyens de survivre ailleurs que dans la fortune et les privilèges de la naissance. Cette vision sociale ambiguë est relayée par de fréquentes interventions du narrateur, qui critique les décisions financières de la Cour:

Les dépenses que la guerre entraîne avaient obligé le meilleur des rois d'exiger de nouvelles impositions de ses sujets; le Parlement de B***, organe de ces mêmes sujets, pour faire parvenir ses besoins jusqu'au trône, fit des remontrances sur la misère du peuple de son ressort: ces remontrances mettaient, sous le tableau le plus touchant, une multitude qui ne pouvait suffire aux impositions qu'on exigeait d'elle²⁸.

Il serait exagéré de faire de ce roman un réquisitoire contre les dysfonctionnements de l'Ancien Régime. Il offre cependant des nuances inédites, et des signes que l'aristocratie n'est pas forcément la même en 1782 qu'en 1732. Un autre texte paru la même année porte une atteinte supplémentaire à la représentation de la puissance nobiliaire: il s'agit des *Ressources*

25. *L'heureuse infidélité ou les mémoires du chevalier de Raucourt*, à Paris, chez Bastien, la veuve Duchesne, Durand, Mérigot, 1782.

26. Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, 1736, rééd. Jean Dagen, G. F., Paris, 1985, p. 69.

27. *L'heureuse infidélité*, *op. cit.*, p. 2.

28. *Ibid.*, p. 225.

de la vertu de Madame la Guesnerie²⁹. Ce texte retrace les aventures d'une femme contrainte de fuir la société parisienne suite à une calomnie. Comme Raucourt, elle se trouve dans l'obligation de subvenir à ses besoins, n'ayant pas de fortune de famille. Elle décide de fuir la France et se réfugie dans une ville tout entière consacrée au travail : Amsterdam. Mme d'Orneville consent dès son arrivée à cette activité qui heurte tous les principes de son milieu. La Hollande et sa capitale exercent en effet sur elle une influence décisive. Tout le monde ou presque tire son revenu du commerce et du travail dans ce pays, ce qui amène la jeune femme à réfléchir sur le bien-fondé d'une telle ressource :

Chassés de notre patrie, la terre ne produit plus rien pour nous. Ce n'est que du travail de nos mains que nous pouvons espérer une triste subsistance ; mais, loin d'en rougir, sachons l'ennoblir par notre courage, que la tendresse de nos sentiments en soit l'émulation, que chacun de nous croie faire vivre ce qu'il aime (...). Dominée, comme tant d'autres, par le préjugé de ma naissance, j'ai cru jusqu'à ce jour qu'il n'y avait point d'autre état pour la noblesse que celui du service ; mais le malheur est fait pour éclairer ; il m'apprend que la vertu peut ennoblir tout ce qui rend l'homme utile à lui-même et à ses semblables. Ici tout un peuple ne doit sa gloire et sa liberté qu'au commerce. Ce qui illustre une nation pourrait-il dégrader un particulier ? Le citoyen qui enrichit sa patrie ne peut le céder qu'à celui qui la défend³⁰.

Ce roman propose ainsi, par ce déplacement géographique, une représentation inédite de l'aristocratie : contrainte de renoncer à ses privilèges de classe dans un pays qui en ignore jusqu'à l'existence, elle découvre les « ressources » d'une activité jusqu'ici considérée comme le signe honteux d'une déchéance bourgeoise.

Cette hétérogénéité sociale jette aussi le trouble sur les frontières génériques des récits. À leur lecture au tournant des Lumières, c'est une impression de mélange qui s'impose. Puisque le public des lecteurs change, comme celui des protagonistes, les textes osent s'aventurer dans d'autres domaines littéraires. Le libertinage subsiste, mais sous une forme « mêlée ». Les romans repoussent les frontières du seul boudoir et du seul territoire français : l'unité de lieu, voire le huis-clos des intrigues

29. Charlotte-Marie Anne Charbonnière de la Guesnerie, *Les Ressources de la vertu, par l'auteur des mémoires de milady B****, à Amsterdam et se trouve à Paris chez Mérigot le jeune, 1782.

30. *Ibid.*, p. 170-172.

confinées dans une seule pièce ou un seul duo de personnages, cède la place à une diversité nouvelle. Aux yeux des lecteurs contemporains, cette diversité prend le visage de l'informe : les contours habituels des récits, jusqu'ici parfaitement maîtrisés, s'estompent sous de nouvelles esthétiques. Parmi celles-ci figure le roman gothique, récemment importé d'Angleterre après les premières traductions, vers 1790, des ouvrages d'Ann Radcliffe. Ils introduisent dans le parcours de la séduction des éléments inédits comme la violence, le macabre et la coercition des victimes. L'intrigue reste centrée sur la conquête amoureuse d'une jeune femme par un *roué*. Mais ce schéma narratif s'ouvre à de nouveaux épisodes et à d'autres tons, qui confèrent aux textes une variété inédite à la fin des Lumières. Lorsqu'il écrit en 1798 *Pauliska ou la perversité moderne*³¹, Révéroni Saint-Cyr ajoute à la séduction libertine des scènes de violence contre le corps de l'héroïne, Pauliska, et contre son pays. Un subtil jeu de métaphores se met en place au début du roman entre la Pologne, menacée de démembrement par l'envahisseur russe, et la jeune femme, attaquée dans ses propres organes par le baron d'Olnicz. Chaque corps, qu'il s'agisse d'un corps politique ou d'un corps physique, est atteint dans son intégrité et son identité. Le déplacement « informe » intervient ici à deux niveaux : géographique, puisque la séduction est transférée des boudoirs français aux forêts polonaises, et esthétique, puisque des scènes et des décors inédits accompagnent le projet de séduction. Pauliska, issue des plus hautes familles de son pays, est alors contrainte de renoncer à tous les cadres de sa vie, qu'il s'agisse de son village, de ses amis, voire de son identité travestie lors de sa fuite :

Les postes placés sur la frontière d'un pays difficile, l'agitation répandue dans les villages, tout nous faisait une loi d'être méconnus et d'accélérer notre fuite. Je pris des vêtements rustiques ; j'en donnai de pareils à mon fils. On plaça un panier rempli de mes hardes les plus nécessaires sur l'âne de la ferme, on mit mon fils dans l'autre. Pour moi, chaussée de gros souliers, une baguette à la main, j'allais m'acheminer derrière ce fardeau si cher, le cœur navré, et tournant déjà des yeux pleins de larmes sur un sol adoré où je laissais la fortune, l'espérance et l'amour, lorsque je descendis dans mon cœur³².

31. Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne*, 1798, rééd. Michel Delon, Desjonquères, Paris, 1991.

32. *Ibid.*, p. 34.

Cette situation fait écho à celle des émigrés français obligés de tout abandonner pour survivre au moment du durcissement de la Terreur. En 1798, le paysage politique et social a changé, et il n'est plus possible d'évoquer avec la même insouciance la noblesse et ses frasques. D'autres registres se mêlent alors au libertinage, qui s'assombrit.

*Les Amours du Chevalier de Faublas*³³ de Louvet de Couvray offrent sans doute l'illustration la plus frappante de cette « fin de siècle » partagée entre la représentation du plaisir et la menace de l'histoire. Ce long roman, publié entre 1787 et 1798 pour l'édition complète, incorpore sans cesse de nouveaux éléments à la séduction mondaine. Si tout commence, dans les premiers chapitres, par l'éveil amoureux d'un jeune aristocrate, les boudoirs de la capitale cèdent vite la place aux forêts polonaises et aux combats militaires. Le système des récits enchâssés introduit, avec le personnage de Lovzinski, la menace et la pesanteur. Faublas volait jusqu'ici de conquêtes en conquêtes, mais à la douceur des alcôves succèdent les poursuites désespérées pour le jeune homme à la recherche de son épouse enlevée. Parallèlement, le ton du texte se durcit en accentuant son tableau critique de l'Ancien Régime. À la sanction du libertinage s'ajoute la réflexion politique, et l'éloge de l'héroïsme à l'œuvre sur le sol polonais. Un tel mélange des genres, qui entraîne le lecteur, en quelques pages, d'une scène d'ottomane au spectacle d'une noyade ou aux luttes menées par les aristocrates de Bar, était inenvisageable au début du siècle. L'éclatement des frontières, génériques et géographiques, est chez Louvet le signe d'un libertinage protéiforme parce que problématique. Rien de ce qui le soutenait traditionnellement, classe sociale, système politique, structure littéraire, ne va plus de soi au tournant des Lumières.

L'informe gagne alors du terrain, et menace la cohésion même des récits. De plus en plus de romans se réclament d'un modèle ouvert, et qui intègre la crise des formes dans son identité. Ce modèle, comme l'a rappelé Pierre Frantz, c'est celui de la rhapsodie. Étymologiquement, ce terme désigne un travail de couture de plusieurs éléments disparates. Au sens figuré, la « rhapsodie » se définit comme une œuvre imparfaite, hétérogène et désordonnée. Le terme apparaît, au XVIII^e siècle, dans *Jacques le fataliste* pour

33. Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas*, 1798, rééd. Michel Delon, Folio, Gallimard, Paris, 1996.

caractériser la liberté de l'intrigue, qui multiplie les digressions dans le récit des amours de Jacques :

Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. [...] Quel est celui d'entre vous qui osât blâmer Voltaire d'avoir composé *La Pucelle*? Aucun. Vous avez donc deux balances pour les actions des hommes? Mais, dites-vous, *La Pucelle* de Voltaire est un chef d'œuvre. – Tant pis, puisqu'on n'en lira que davantage. – Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide *rhapsodie* de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. – Tant mieux, mon *Jacques* en sera moins lu³⁴.

Si moderne soit-il, le texte de Diderot n'en apparaît pas moins, lors de sa publication posthume, comme avant-gardiste, et il faut attendre encore quelques années, et le passage de la Révolution, pour voir se généraliser l'écriture rhapsodique. Avec Nerciati, elle reçoit ses lettres de noblesse. Le libertinage des clubs qu'il invente, ou celui de Félicia, son héroïne la plus célèbre, ne dissocie pas le plaisir d'une littérature libérée des règles :

Autrefois, un roman, de même qu'une histoire qu'il représente, était un jardin régulier, un parc, où se faisait remarquer une symétrique ordonnance : le goût a changé. Maintenant on se plaît dans des dédales tortueux, et l'on y fait grâce du désordre du tout, pourvu que chaque partie présente quelque chose d'agréable. Imaginez-vous, cher Lecteur, que cette *rhapsodie* est un jardin anglais. Pardonnez-moi la confusion que vous y rencontrerez, et soyez content pourvu que, chemin faisant, quelques détails du moins supportables, vous occupent³⁵.

Si la première édition de cette *rhapsodie* va mal à cause de son trop doux dénouement, nous prions l'ingénieux historien du chevalier de Faublas de nous en fabriquer un bien lugubre, bien déchirant, afin que, par des coups profondément douloureux, les lecteurs soient punis d'avoir ri au nez d'un grave traité de morale qui, pour n'effaroucher personne, avait cru devoir se masquer des chiffons de la frivolité³⁶.

En s'ouvrant à la multiplicité des conquêtes, le modèle libertin s'ouvre à de nouvelles catégories de personnages, de nouveaux narrateurs, qui

34. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1797, rééd. Laurent Versini in *Œuvres*, t. II, « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1994, p. 871 (c'est nous qui soulignons).

35. Nerciati, *Monrose ou le libertin par fatalité*, p. 142 (c'est nous qui soulignons).

36. *Ibid.*, t. IV, p. 199 (c'est nous qui soulignons).

revendiquent pour leurs textes, en lieu et place de la clôture, le plaisir et la spontanéité. L'informe n'est alors plus perçu comme la crise d'un genre à bout de souffle, mais comme la nécessaire redéfinition d'un monde des « belles-lettres » bouleversé par la Révolution. En 1796, lorsqu'il publie *L'Enfant du carnaval*³⁷, Pigault-Lebrun imagine le personnage d'un libraire conservateur, attaché à l'Ancien Régime, et qui dresse au héros le tableau d'une création littéraire figée :

Avez-vous du génie, faites de la comédie de caractère ; n'avez-vous que de la verve, faites de ces tragédies sans conséquence, comme on nous en donne tous les jours ; n'avez-vous que de l'esprit, faites de ces petites comédies à la mode, où des détails frais et piquants tiennent lieu d'intérêt et d'action ; n'avez-vous que de l'imagination, faites un roman ; ne savez-vous que limer un vers, faites un poème didactique ; n'avez-vous que des réminiscences, faites un opéra bouffon ; n'avez-vous rien du tout, faites un journal³⁸.

Ce système sclérosé était celui de la répartition traditionnelle des genres et des cadres rhétoriques. Au tournant des Lumières, une telle présentation apparaît forcément comme étouffante, voire ridicule. Dans un récit qui se présente lui-même, à lire son titre complet, comme rhapsodique, l'informe est plus qu'une originalité : une nécessité.

37. Pigault-Lebrun, *L'Enfant du carnaval, Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux rhapsodies du jour*, 1796, rééd. Roland Virolle, Desjonquères, Paris, 1989.

38. *Ibid.*, p. 175.