

« *Nous ne nous gênâmes pas pour retenir nos larmes* » : les paradoxes de l'intime chez Casanova

Cyril FRANCÈS

« Jusqu'au plus intime de ce que j'ai pensé, je n'ai pas été moi »
Fernando PESSOA, *Le Livre de l'intranquillité*.

L'*Histoire de ma vie* de Casanova semble, au premier abord, parfaitement étrangère aux « révolutions de l'intime » de la fin du XVIII^e siècle. À bien des égards, l'œuvre s'écrit à rebours du double mouvement historique qui, d'une part, ramène le terme à son sens étymologique, celui d'un « espace de retrait au plus intérieur de soi¹ » et, d'autre part, fait de l'exposition de l'intimité le ressort de nouvelles pratiques scripturales et littéraires. Il suffit de s'arrêter sur le jugement que Casanova porte sur les *Confessions* de Rousseau – œuvre charnière de cette « promotion de l'intime » à laquelle elles donnent « une publicité spectaculaire en même temps que ses lettres de noblesse en littérature² » – pour mesurer ce qui sépare les Mémoires du Vénitien des enjeux éthiques et poétiques liés à l'émergence d'un nouveau

¹ Françoise Simonet-Tenant, « À la Recherche des prémisses d'une culture de l'intime », *Itinéraires. Littératures, textes, cultures*, n° 4, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Anne Coudreuse et F. Simonet-Tenant (dir.), 2009, p. 39-62. On peut également rappeler les remarques de Jean Beauverd sur l'évolution sémantique d'*intime* et d'*intimité*, à partir de la fin du XVIII^e siècle, qui rend « progressivement facultatifs tous les termes autres que la profondeur » (« Problématiques de l'intime », dans Pierre Reboul et Raphaël Molho (dir.), *Intime, Intimité, intimisme*, Sociétés des études romantiques, Lille, Université de Lille III/Paris, Éditions universitaires, 1976, p. 16).

² F. Simonet-Tenant, « À la Recherche des prémisses [...] », art. cité.

« territoire subjectif³ ». Les *Confessions* s'apparentent pour lui à une excessive dramatisation de peccadilles : « J'ai fait bien des sottises dans ma vie ; je le confesse avec autant de candeur que Rousseau, et j'y mets moins d'amour-propre que ce malheureux grand homme » (II, 1017⁴). La prise de distance avec Rousseau constitue à la fin du siècle un lieu commun de l'écriture autobiographique, et Casanova s'avère en réalité bien plus sensible à la singularité de la démarche rousseauiste que ne le suggère une telle citation. Néanmoins, elle témoigne d'un net refus de la logique introspective qui donne forme et sens aux *Confessions*, refus auquel la pauvreté du discours rétrospectif encadrant la narration de l'*Histoire de ma vie* n'offre aucun démenti.

Cette manière de se tenir à bonne distance d'un for intérieur dont l'écriture se satisfait le plus souvent de figurer les replis dans un langage parfaitement topique atteste-t-elle d'un « refus de l'intime » héritier des valeurs et des pratiques des mémorialistes de l'Ancien Régime⁵ ? Répondre à cette question nécessite de revenir brièvement sur la distinction entre l'intime et le privé. Certes, l'*Histoire* se démarque nettement des Mémoires traditionnels par l'importance qu'elle accorde à la dimension privée de l'existence, phénomène qui s'explique en grande partie par la nature libertine du texte. Ainsi, sur le plan narratif, la majorité des événements racontés se déroulent non seulement hors de la sphère publique mais lui sont même absolument hétérogènes puisque le récit érotique – en un sens large incluant les intrigues sentimentales – trouve sa valeur et ses significations en lui-même et non au titre de coulisse d'un théâtre historique plus vaste (sur ce point, l'*Histoire* fait siens les acquis du roman à la première personne). D'autre part, selon une perspective anthropologique, le libertinage casanovien doit également se comprendre comme la mise en œuvre d'un « souci de soi », au sens foucauldien de l'expression, dont le corps constitue le matériau premier :

Cultiver les plaisirs de mes sens fut dans toute ma vie ma principale affaire ; je n'en ai jamais eu de plus importante. Me sentant né pour le sexe différent du mien, je l'ai toujours aimé, et je m'en suis fait aimer tant que j'ai pu. J'ai aussi aimé la bonne table avec transport, et passionnément tous les objets faits pour exciter la curiosité. [...] Quel goût dépravé ! Quelle honte de se le reconnaître, et de ne pas en rougir ! Ce critique m'excite à rire. En grâce de mes gros goûts, je suis assez effronté pour me croire plus heureux

³ Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009, p. 117-146.

⁴ Toutes les références au texte de l'*Histoire de ma vie* renvoient à l'édition dirigée par Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.

⁵ Voir à ce sujet l'article de Jean Goldzink, « Voltaire. Le refus de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009, p. 65-74.

qu'un autre, d'abord que je me trouve convaincu que mes goûts me rendent susceptible de plus de plaisir. (I, 9)

L'économie des plaisirs ici décrite engage une pratique de soi prenant appui sur un usage et une connaissance du corps où s'engendre un processus réflexif de subjectivation – ce qu'indique notamment la multiplication des verbes pronominaux. Une telle appropriation de soi-même suppose une attention particulière à un ensemble de réalités physiologiques que les Mémoires, même les plus personnels, passent traditionnellement sous silence et explique la présence massive chez Casanova de récits de maladies, de descriptions de régimes alimentaires ou encore de peintures détaillées des pratiques sexuelles les plus variées.

Il serait cependant trompeur de voir dans cette privatisation du contenu narratif le signe d'un ancrage profond de l'*Histoire de ma vie* dans la « culture de l'intime » en cours d'élaboration lors de ses années de rédaction : mue par la dynamique d'une euphorique prise de possession de soi-même, l'écriture ne prétend pas au dévoilement transgressif d'une dimension cachée de l'expérience humaine ou d'une « intériorité superlative⁶ ». En ce sens, elle ne s'articule à aucun *pathos* au creux duquel se dessinerait, venue du fond de lui-même, la vérité du sujet. Au contraire, l'une des particularités les plus frappantes de l'autobiographie casanovienne tient à sa manière de se jouer du dispositif de l'aveu, de résister à la dialectique de l'élucidation et d'ignorer l'imaginaire des profondeurs. L'attention à l'intimité corporelle s'ordonne ainsi à une expérience de soi sans opacité, qui ne lui confère pas de valeur propre mais l'intègre à une stricte économie des plaisirs où se connaître revient à pleinement entrer en possession de son être sensible, certes au mépris de quelques convenances mais « dans l'indifférence à toute instance de culpabilisation morale⁷ » et sans que cela n'entraîne de vertige face à la « matérialité de l'identité⁸ » ainsi découverte.

La posture énonciative du mémorialiste prête aux mêmes réserves, se situant aux confins du public et du privé sans s'aventurer jusqu'à l'intime. La mise en récit des aventures libertines obéit à une logique discursive qui oscille entre celle de l'échange amical et celle de la conversation mondaine, partagée entre la nécessité d'intéresser le destinataire par l'instauration d'une complicité voyeuriste et le souci de ne pas outrepasser les bornes du savoir-vivre par lequel se reconnaît la « bonne compagnie » qui compose son horizon de réception.

⁶ B. Diaz et J.-L. Diaz, « Le siècle de l'intime », art. cité.

⁷ J. Goldzink, « Voltaire. Le refus de l'intime », art. cité.

⁸ Michel Braud, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, p. 80.

À l'intransigeante sincérité de la confession, l'*Histoire* substitue alors le « dévoilement stylisé⁹ » de la confiance, qui sait jouer des normes de la communication sociale, les détourner de leur fin sans les transgresser ouvertement. L'intime n'en est pas exclu mais il y est instrumentalisé ; le texte en fait le support d'une artificieuse entreprise de captation du destinataire qui ignore, ou peut-être conjure, l'épreuve d'une entrée en soi-même : « Si le lecteur est curieux, je lui dirai tout à l'oreille » (I, 277) écrit ainsi Casanova, en une formule où, dans le miroitement d'un secret et la sollicitation d'un désir, s'articulent la promesse d'une intimité et le spectacle de son escamotage.

Nous avons choisi, pour étudier la forme et les enjeux de cette parole à l'oreille, la séquence hollandaise de l'*Histoire de ma vie* parce qu'elle thématise la question de l'intime en en faisant un enjeu narratif majeur. Casanova se rend en Hollande missionné par Choiseul pour s'occuper de transactions financières occultes censées soulager les finances du royaume grâce à un afflux de liquidités. Il fait la connaissance à Amsterdam du banquier M.D.O. ainsi que de sa fille, la jeune Esther, et joue auprès d'eux un double personnage d'homme d'affaires et d'initié aux mystères de la cabale, ce qui lui permet de gagner progressivement la confiance du premier et l'amour de la seconde, sans que cette complicité ne lui rapporte autre chose que quelques baisers volés. Un an après ce premier séjour, il revient à Amsterdam pour y reprendre son rôle auprès de la famille et mener la séduction d'Esther à son terme. Il en est empêché par la fragilité de son statut social, qui finit par le rattraper : une succession de mésaventures dues à ses fréquentations interlopes le conduit à quitter le pays et à désabuser Esther sur son art de la divination, sans avoir pu obtenir d'elle les « douces jouissances » désirées. Toute la tension qui anime ce long récit repose sur l'ambiguïté d'une stratégie de conquête fondée sur l'ambition de nouer avec Esther « l'amitié la plus intime » (II, 234). En langage libertin, la formule évoque le commerce charnel¹⁰, sans que pour autant ne s'efface sa signification première renvoyant à la plénitude heureuse d'une relation fondée sur une mutuelle confiance. Dans ce battement sémantique naît le mouvement d'un récit qui fait conjointement de l'intimité un lieu dérobé où le désir s'accomplit et une fiction avec laquelle il se travestit. L'union physique est en effet pour Casanova l'abou-

⁹ Éric Grillo, « Soupçons sur la confiance » dans Dominique Popelard (dir.), *Les Voix risquées de la confiance*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 88.

¹⁰ Ainsi, par exemple, Casanova écrit-il après avoir passé la nuit avec sa servante Rosalie : « Nous nous levâmes à midi amis intimes » (II, 509). Cette connotation érotique est la seule originalité de l'usage du terme par le mémorialiste qui sinon l'emploie exclusivement dans son sens le plus classiquement relationnel.

tissement attendu, mais nécessairement tu, d'une transparence des cœurs qui s'appuie sur la vertu tout en attisant les sens. L'ensemble du récit se déploie alors entre trois pôles, celui de la « franchise qui enflamme » (II, 104), celui du partage des « grands secrets » (II, 210) qui unissent et enfin celui de la « honte » (II, 234) qui émerge des « fausses confidences » (II, 236). Situé à l'intersection de ces différentes modalités du dire, l'intime accueille, cristallise et magnifie les émois du transport amoureux autant qu'il dessine le chemin d'un retour à soi où affleurent les déchirements d'une conscience coupable : il s'inscrit par là au cœur de la relation construite avec le lecteur.

SECRETS ET BAGATELLES

Le récit de séduction repose dans l'*Histoire de ma vie* sur un nombre limité de structures narratives récurrentes, dont l'épisode hollandais reprend l'une des plus paradigmatiques. Elle débute par l'admission de Casanova dans un espace domestique en principe interdit, espace à l'intérieur duquel il entreprend la séduction de la fille de la maison en jouant sur l'aura que lui confère son statut social supposé. En l'occurrence, M. D. O. accueille le Vénitien chez lui au titre d'envoyé du roi de France mandaté pour traiter discrètement d'importantes affaires financières. Chacun y voit son intérêt : M. D. O. compte faire des bénéfices sur les effets dont Casanova est porteur et lui-même porte rapidement ses vues sur le véritable « trésor » détenu par le banquier, Esther, avec laquelle il s'efforce de créer une intimité, c'est-à-dire un espace symbolique clandestin dont la configuration alimente une dynamique d'expression du désir. Les « mœurs hollandaises » rendent toutefois l'entreprise particulièrement délicate : après le premier baiser offert à Casanova, la jeune fille lui déclare « qu'elle en ferait autant à la présence de son père lorsqu'il [lui] plairait » (II, 97), arrêtant net les velléités du séducteur d'en obtenir davantage. L'« honnête liberté » (II, 96) dont jouissent les Hollandaises repose sur le fait qu'aucun de leurs gestes ou de leurs affects n'échappe à sa publication sur la scène domestique. Le regard du père, qu'Esther paraît avoir intériorisé, assure l'interface entre l'intime et le privé : l'appréhension du premier se soumet aux valeurs morales et aux normes de conduite qui fondent le second.

Au creux de cette intimité sans mystère se modèle pourtant une subjectivité maîtresse d'elle-même, qui se soumet aux exigences de la vie familiale pour se garantir du danger d'être exposée à son désir. En témoigne ce dialogue autour du « secret de se procurer un doux sommeil » (II, 104), au fil duquel Casanova esquisse les modalités d'une communication intime se nourrissant des charmes de la double entente : « Essayez, Mademoiselle, à passer la nuit

en écoutant la longue histoire de quelqu'un qui vous intéresserait, mais de sa propre bouche. Vous vous endormirez avec plaisir dans la nuit suivante. » Esther oppose une fin de non-recevoir à ce partage charnel de la parole, lui préférant un mouvement de subjectivation solitaire qui s'appuie sur la médiation du livre et dans lequel le séducteur fait tout au plus office de pourvoyeur : « Ce quelqu'un n'existe pas. Je crois qu'il me faut des livres et le secours de quelqu'un qui s'y connaisse pour m'en trouver d'intéressant. » Le piquant de la réplique vient de ce qu'elle reconfigure la scène érotique sans l'effacer complètement : le commerce de livres, traditionnelle métaphore de l'entretien amoureux, neutralise l'offre initiale tout en manifestant la compréhension de ce qui s'y jouait. Si la « franchise » d'un tel refus « enflamme » Casanova, sans doute est-ce parce qu'elle implique de la part d'Esther la pleine conscience du contenu érotique latent de l'échange ainsi que la reconnaissance, à mots couverts, de son propre désir, les deux se formulant de surcroît sans fard sous les yeux du père qui en « ri[t] de tout son cœur » (II, 104).

Une telle révocation de l'intime prive le séducteur de son champ d'action, le secret, et l'oblige à se plier docilement aux occupations et aux divertissements quotidiens d'une jeune fille de la bourgeoisie hollandaise, avec l'espoir que « tant de soumission et de complaisance de [sa] part » (II, 105) parviennent à le faire aimer. Au détour de l'une de ces inoffensives activités journalières finit par se présenter l'opportunité d'affranchir la conscience intime de la jeune fille de la transparence à laquelle sont astreintes les conduites privées. La trouvant en train de « s'amus[er] à un problème d'arithmétique » (II, 113) [ill. ci-contre], il lui fait « pour rire deux carrés magiques » avant de « lui faire la cabale » : « Je lui dis de demander par écrit quelque chose qu'elle ne savait pas, et dont elle serait curieuse, l'assurant qu'en force de calcul elle recevrait une réponse satisfaisante. » (II, 114) L'utilisation de ce faux oracle numérique, dont l'aventurier use en général pour obtenir la faveur de crédules protecteurs, a pour conséquence immédiate de rendre à la parole de Casanova la puissance d'attraction qu'Esther lui refusait jusque-là. En articulant la création d'une illusion sur le geste d'un déchiffrement, la cabale rétablit au cœur de la relation entre les personnages la logique du secret nécessaire à la séduction. La suite du passage montre que cette logique repose moins sur la promesse du dévoilement d'un savoir caché qu'elle ne joue sur la « secrète téléologie du simulacre au creux de toute révélation ¹¹ », dans la mesure où la question de l'authenticité de cette révélation se dissipe dans le spectacle de l'enchantement qui la met au jour. La demande d'Esther, qui veut savoir

¹¹ Louis Marin, « Logiques du secret », dans *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 248.

pourquoi Casanova est revenu plus tôt de son séjour à Rotterdam, laisse d'abord entendre qu'elle envisage la cabale comme un simple jeu de communication cryptée, mais sa réaction après le déchiffrement de la réponse suggère un ravissement d'un autre ordre que celui du badinage amoureux : « Elle est étonnée de lire que ce qui m'a fait retourner à Amsterdam est l'amour. Toute hors d'elle-même elle me dit que c'était étonnant quand même la réponse serait un mensonge. » (II, 114) La cabale ne permet pas seulement au séducteur de « déguiser son amour en secret pour mieux le dévoiler¹² », ni même de se parer de la magnificence accordée à un être capable « de savoir ce qu'il y a au monde de plus secret » (II, 114), puisque la croyance d'Esther fait l'objet d'une réserve dans le récit, en revanche elle happe littéralement la jeune fille dans le charme d'une parole libérée des pesanteurs de la vérité mais enrichie du prestige et de la plasticité de l'énigme.

Le secret alors instauré désigne ainsi davantage une modalité de l'échange qu'un contenu dissimulé, « l'effet – négatif – d'un jeu de relations ou d'interactions¹³ » plutôt qu'« une chose ou un être mis à part ». Dans un premier temps, ce jeu inclut trois personnages entre lesquels il établit progressivement une dynamique actancielle perverse. Le secret semble d'abord paradoxalement neutralisé au moment même de sa mise en action



Casanova avec Esther, lithographie, vers 1850.

¹² Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003, p. 55.

¹³ Louis Marin, « Logiques du secret », *op. cit.*, p. 251.

puisque l'oracle autorise Esther à communiquer son existence à M. D. O., ajoutant que l'honnête fille « sera heureuse si elle n'aura jamais rien d'important dont elle se croie en devoir de faire un secret à son père » (II, 115). En impliquant ce dernier, Casanova ne cherche pas tant à établir une relation clandestine avec Esther qu'à obtenir le droit de poursuivre publiquement une entreprise de séduction inscrite dans une logique économique : grâce à diverses prédictions faisant gagner de grosses sommes au banquier, il obtient porte ouverte chez lui ainsi que des « baisers à foison » de la part de sa fille (II, 121) et une implicite promesse de mariage en échange du « grand secret¹⁴ ». Mais le dispositif évolue lors de la deuxième partie de l'épisode, sous l'effet de la sagacité d'Esther qui a découvert le fin mot du secret, c'est-à-dire son absence : « Je suis devenue comme vous la surprenante divinité qui répond », dit-elle au cabaliste, « car je suis sûr que c'est de votre esprit que vos réponses partent » (II, 210). Devant le déni de Casanova, elle le met au défi d'apporter la preuve de la divinité de l'oracle en lui faisant « révéler une chose qui ne pourrait être connue que d'elle seule » (II, 217). Le séducteur va alors modifier la structure relationnelle du secret pour donner l'illusion à Esther d'être son unique détentrice et feindre quant à lui de prendre la place du tiers exclu : après l'avoir prévenue que « l'oracle pourrait révéler quelque secret qu'après elle pourrait trouver désagréable qu'[il] l'[eût] appris » (II, 217), il se contente de tirer la pyramide de nombres et la lui laisse déchiffrer seule. L'oracle apprend à Esther la présence d'un grain de beauté « sur l'endroit le plus secret de [son] corps entièrement réservé à l'amour » (II, 217) – détail dont Casanova a inféré la présence à partir d'un signe identique sur le bas du menton de la jeune fille. Celle-ci lui en confirme l'existence quelques jours plus tard : « La réponse qu'il m'a donnée est exacte, et exacte à un point qu'elle est divine. Elle m'a dit une chose que personne ne pouvait savoir, puisque je l'ignorais moi-même. Vous ne sauriez croire quelle ait été ma surprise lorsque j'ai trouvé cette vérité. Vous possédez un trésor ; votre oracle est infallible. » (II, 222)

Ce second moment du récit accomplit ce que le premier amorçait, même s'il en renverse la logique dans un ultime artifice : la supercherie de Casanova façonne une fiction qui enracine cette fois la croyance dans la « vérité » d'un secret dont Esther devient la dépositaire et l'objet. Alors peut se mettre en œuvre ce que Jean Baudrillard appelle la « sphère enchantée de l'intime »,

¹⁴ Cette logique, qui fait de la cabale l'instrument d'une transaction sexuelle, est crûment explicitée par Esther lorsqu'elle explique à Casanova que son père croit qu'il l'a initiée : « Il me dit un jour qu'il me pardonne tout ce que j'ai pu vous sacrifier pour vous arracher ce grand secret. » (II, 210)

qui engage moins une exploration de la profondeur de l'être que sa métamorphose en « simulacre » au sein d'un « jeu de miroirs, de dédoublement et de complicité avec soi-même et avec quelqu'un ou quelque chose d'autre¹⁵ ». Le grain de beauté est à la fois l'opérateur et le symbole de ce processus où la vérité la plus intime du sujet lui est révélée dans une opération qui l'aliène à une fiction – celle de la magie oraculaire – mais qui la colore également d'une fascinante étrangeté. La cabale peut en ce sens s'interpréter comme un dispositif de réification de l'intime où celui-ci se constitue dans le geste même qui l'expose, l'altère et le magnifie. Esther, définitivement « hors d'elle-même », est alors tout entière subjuguée par la transformation de son corps en un mirage créé par le séducteur. Celui-ci, parallèlement metteur en scène, confident et spectateur du secret n'a plus qu'à en recueillir les effets. Toute sa science aura consisté à faire de ce grain de beauté le point de mire structurant de sa relation à la jeune fille, une relation qui ne repose pas seulement sur la connaissance mutuelle d'un « signifié caché » – l'insignifiance du détail, qu'Esther elle-même qualifie de « bagatelle », le prouve bien – mais sur l'intensité d'un trouble partagé qui noue entre les deux protagonistes une intimité tenant de l'initiation, du jeu et de la mise à nu.

En outre, cette scène symbolique où le désir prend forme dans sa confrontation aux vertiges du secret ne captive pas uniquement les corps ; elle intègre dans son fonctionnement les affects des personnages, eux aussi pris dans une dialectique du dévoilement et de la mise en spectacle. Le récit connaît en effet sa dernière péripétie majeure lorsque l'intimité du séducteur lui-même se trouve mise en jeu, au moment de la réception d'une lettre de sa fiancée parisienne, Manon Balleti, lui annonçant qu'elle rompt son engagement et se marie avec un autre. La lettre lui « déchir[e] l'âme » (II, 229) puis le plonge dans une mélancolie dont la description, largement détaillée, possède tous les atours de la sincérité. Le lecteur ne peut néanmoins s'empêcher de constater qu'elle arrive fort à propos sur le plan narratif. Prise de compassion devant autant de douleur, Esther multiplie les gestes complices de sollicitude et se passionne pour le malheur de Casanova au point de vouloir lire la correspondance des deux amants. Il la lui confie et la retrouve le lendemain matin, encore au lit,

toute riante se tenant sur son séant, et me montrant sur sa table de nuit toute ma correspondance qui lui avait fait passer une grande partie de la nuit. Elle me laissa baiser son teint de lis, et de roses défendant à mes mains de toucher

¹⁵ Jean Baudrillard, « La sphère enchantée de l'intime », *Autrement*, n° 81, juin 1986, p. 13. Sur ces questions, voir également du même auteur *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979.

son sein d'albâtre dont un tiers m'éblouissait ; mais n'empêchant cependant pas mes yeux d'en admirer la beauté (II, 233).

Le trajet du regard, allant des lettres étalées jusqu'au sein dévoilé, tous deux signes d'une intimité librement révélée, manifeste le lien harmonieux entre l'affectif et l'érotique, ici rehaussé par la délicate picturalité de la description. L'échange des caresses est solidaire de la transparence des cœurs :

Nous passâmes ensemble le reste de la journée dans ces propos de confiance qu'on se tient quand les premiers fondements de l'amitié la plus intime sont jetés entre deux personnes de différent sexe qui se croient nées l'une pour l'autre. (II, 234)

Le soupçon de la manipulation n'est pourtant pas levé car la scène réalise opportunément ce que prophétisait le premier dialogue sur le secret du « doux sommeil », faisant de la mutuelle confiance poétiquement exhibée l'aboutissement d'une stratégie, et donc une nouvelle chimère destinée à captiver la jeune fille. La figure de Manon lui a servi de miroir où projeter l'image de son propre désir. Prise au piège de « l'intérêt » ainsi éveillé, elle finit par livrer son « secret » à la bouche du séducteur, lors d'une ultime entrevue où l'offrande charnelle paraît dénouer les tensions à l'œuvre jusque-là :

La lecture de l'héroïde d'Éloïse et Abeilard nous mit en feu. Le propos étant tombé sur le secret que l'oracle lui avait révélé, et qui ne pouvait être connu que d'elle, elle permit à ma main de le chercher, et quand elle me vit en douter parce qu'il n'était pas palpable, elle se détermina à me le rendre visible. Il n'était pas plus grand qu'un grain de millet. Elle me permit de le lui baiser à perte d'haleine. (II, 236)

« Toucher », « voir » et « baiser » sont les trois verbes qui ordonnent le rapport de Casanova au corps d'Esther tout au long de la séquence : ils trouvent chacun leur pleine réalisation dans la révélation finale d'un secret à peine tangible, connu dès les commencements, devenu progressivement le fétiche et le leurre d'une intimité amoureuse tressée d'imaginaire. L'intime s'apparente à une fiction que le désir déploie devant lui, un surcroît qu'il se donne et qui lui fournit les moyens de sa réalisation en même temps que les ressources de sa transfiguration. En ce sens, les illusions dont le séducteur enveloppe l'âme et la chair d'Esther n'ont d'autre finalité que de lui révéler, comme une grâce, son « altérité la plus intime¹⁶ » : « ce qui n'appartenait qu'à [elle], et qui était ignorée [d'elle]-même » (II, 236), ainsi qu'elle le formule magnifiquement. Telle est du moins la leçon apparente d'un récit qui va jusqu'à sacrifier sa logique libertine initiale pour préserver

¹⁶ Nous empruntons la formule à Paul Audi, *De l'Érotique*, Paris, Galilée, 2018, p. 113.

la vertu – au double sens d'innocence et de force morale – d'une jeune fille qui prend possession de son désir sans lui céder. De fait, la mystification de Casanova porte en elle son propre empêchement, puisque dès le départ Esther conditionne l'union physique à l'impossible révélation du « grand secret » de la cabale. La relation de séduction ne progresse alors qu'à la condition de son échec : l'acte de chair en est le point aveugle et la virginité d'Esther n'est jamais en péril – ce que signale à sa manière l'évocation finale d'Abélard en double du séducteur.

LA CONFESSION MASQUÉE

Il semble pourtant que le mémorialiste ne soit pas dupe de cette perspective morale, comme l'indiquent plusieurs passages signalant que le secret dissimule une entreprise de domination – Casanova veut « absolument » conserver une « prépondérance » sur Esther (II, 211) – teintée de cruauté – ce que souligne la supplique d'Esther qui le conjure de ne pas la « tromper » car « [sa] bonne foi étant divine c'est un meurtre d'en abuser » (II, 226). Plus encore, la narration laisse poindre une forme de résipiscence lorsque la « sphère enchantée » se lézarde et trahit la bassesse des appétits qui l'animent. C'est notamment ce qui arrive lors de ce dialogue entre les deux amants à propos, toujours, du grain de beauté :

L'oracle m'a mis à part d'un grand secret ; mais cela n'empêche pas que je ne vous croie parfaitement belle partout. Il me sera facile, devenant votre mari de m'abstenir de vous toucher-là. – Vous croyez donc, me dit-elle en rougissant et d'un ton vif, qu'en y touchant vous vous apercevriez de quelque chose qui pourrait diminuer vos désirs ? À cette incartade qui me démasquait entièrement, je me suis senti saisi d'une honte de la plus cruelle espèce. Je lui ai demandé pardon, et par la force du sentiment j'ai versé des larmes sur ses belles mains. (II, 234)

La « honte » surgit au détour de l'aveu involontaire de la manipulation dont le grain de beauté est l'instrument : privé des mirages dont l'orne la séduction, soumis à un regard strictement sexuel, il devient une prosaïque imperfection où le désir s'abîme. Mais cette honte témoigne aussi de la présence d'une conscience coupable derrière l'envoûtement de la comédie, celle de la mystification mais sans doute également celle du récit qui en est fait au lecteur ; une voix intime affleure qui n'adhère pas entièrement aux faux-semblants dont la narration fait parade et qui l'éclaire d'une lumière pathétique inattendue :

Le sentiment s'emparant de la place de la friponnerie m'attendrit et m'arracha des larmes qu'Esther ne put interpréter qu'à ma faveur. Elles venaient de mes

remords. Je l'aimais, et malgré cela je la trompais; mais me reconnaissant coupable je ne pouvais que m'aimer moins et c'est ce qui la vengeait. (II, 218)

Le paradoxe vient de ce que le déchirement intérieur mis en scène chez le je-narré semble s'être résorbé dans la conscience d'un je-narrant insensible aux « remords » et qui, lorsqu'il revient sur le passé, endosse la responsabilité de ses choix sans paraître y investir beaucoup d'affects: « Quinze mois que j'ai passé sous les Plombs ne furent pas suffisants à guérir les maladies de mon esprit. *Destin* est une parole vide de sens; c'est nous qui le faisons malgré l'axiome des stoïciens: *Volentem ducit, nolentem trahit*. J'ai trop d'indulgence pour moi quand je me l'adapte. » (II, 125) La souffrance morale s'efface dans la maxime qui en objective la cause et avec elle la profondeur du désarroi qui se manifestait dans les larmes. Les émotions décrites dans l'énoncé paraissent ainsi sans écho dans l'énonciation, instaurant entre les deux un clivage qui peut conduire le lecteur à ne pas les prendre au sérieux et à n'y lire qu'une fioriture romanesque ou une ruse rhétorique.

Mais voir dans cette exhibition des sentiments le signe de leur impureté et la marque de leur reconstruction *a posteriori* par la parole littéraire revient à faire de celle-ci la réduplication des feintes à l'œuvre dans le récit et à lui interdire la possibilité d'une réflexivité authentique. Pourtant, si la narration de l'*Histoire de ma vie* « ne procède pas par le mouvement auto-affecté d'une reprise rétrospective du passé¹⁷ », elle laisse sourdre l'intime inquiétude d'un moi à l'identité incertaine. La question « qui suis-je ? » hante ainsi un épisode dont elle formule l'enjeu essentiel et souterrain. Elle apparaît dès le début, lors d'un bal où Esther ne sait que répondre à ses amis qui l'interrogent sur cet inconnu dont elle est accompagnée: « elle ne savait leur dire que mon nom » écrit le mémorialiste, un nom qui par la suite représente l'unique et fragile support de son identité sociale. Le même soir, l'aventurier rencontre en effet un homonyme avec qui il fait assaut de généalogies: le caractère burlesque du dialogue fait apparaître la fiction dont se soutient l'identité de Casanova en la présentant sous son jour exaltant, celui de la plasticité triomphante d'un moi dont le pouvoir de métamorphose est décuplé par sa prospérité du moment. Lors de son retour en Hollande un an plus tard, il est en revanche concurremment renvoyé à la douteuse origine de sa renommée et au néant de l'anonymat. Dans une auberge, un officier français fanfaron prétend, sans le reconnaître, avoir des affaires à régler avec lui: « Après avoir mangé la soupe, un des deux Français dit que

¹⁷ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016, p. 80.

le *fameux* Casanova devait être en Hollande. L'autre lui répond qu'il serait bien aise de le trouver pour l'obliger à une explication d'importance ». Casanova intervient alors pour signifier que c'est de lui qu'il s'agit avant d'être ironiquement démenti : « D'un ton insolent, il me dit que je me trompais si je croyais être le seul homme au monde qui s'appelait Casanova. » (II, 208) Sur la scène sociale, le nom de Casanova est donc un masque ne recouvrant aucun visage mais réfléchissant des signes indécis, réputation louche ou généalogie fantaisiste, au sein desquels l'identité se défait.

Cette vacuité identitaire s'étend jusqu'au plus intime du sujet, qui s'y confronte lorsqu'il s'interroge sur les motifs qui déterminent ses actes et sur les qualités qui constituent son moi. C'est exemplairement le cas lorsqu'il se retrouve avec Esther dans un carrosse, sans aucun chaperon : « Une pareille fille seule avec moi ! Je me trouvais muet. Je me demandais si je devais me souvenir que j'étais un grand libertin, ou si je devais l'oublier. » (II, 96) D'une certaine manière, cette question que le personnage formule à l'orée de son séjour en Hollande, le mémorialiste se la pose encore au moment de l'écriture. Lui aussi demeure « muet », au sens où il ne définit jamais la nature de ce qui a été vécu, laissant le texte osciller entre une cynique mécanique libertine et sa reprise dans le miroir enchanteur du récit amoureux. Le hiatus de l'une à l'autre n'est jamais comblé par l'élaboration d'un point de vue surplombant, il ne cesse au contraire de se creuser au fil d'une intrigue dont le dénouement ensevelit le moi sous ses mascarades. Pour preuve ce moment où Casanova révèle sa tromperie à Esther, qui ne le croit pas :

Elle me répondit à la fin de ma confession qu'étant sûre que je l'aimais, et trouvant évidemment fausse cette dernière confiance, elle était convaincue que si je ne lui enseignais pas à faire la cabale la raison en était que la chose n'était pas en mon pouvoir, et que partant elle ne me presserait plus de faire ce que je ne voulais ou ne pouvais pas faire. (II, 236)

L'aveu sincère est lui aussi pris pour une « fausse confiance » et le vrai ne se distingue plus du faux, frappant toute parole du sceau de l'inauthenticité. Au-delà de cet échec, le dialogue met également en lumière l'inconsistance d'un sujet que sa confession renvoie à ses momeries : ce qui lui est refusé, c'est la profondeur d'une intériorité et la possibilité même d'accomplir un acte moral.

Ce vacillement identitaire est d'autant plus puissant qu'il n'est pas uniquement le fruit des péripéties liées à la conquête d'Esther : par l'effet d'un montage narratif dont l'*Histoire de ma vie* est coutumière, il retentit des remords passés et s'intensifie par son inscription dans l'épaisseur d'une mémoire. Casanova retrouve ainsi à Amsterdam Lucie de Paséan, qu'il avait séduite dans sa prime jeunesse tout en respectant sa vertu, avant d'apprendre qu'elle avait

ensuite disparu avec le premier suborneur venu. Il se jugeait alors responsable de sa chute, faute d'avoir poussé le libertinage à son terme, puisqu'il avait allumé en elle des désirs dont avait profité un fripon. Les premières retrouvailles ont lieu dans un bordel, au cours « d'une orgie ténébreuse » où il rencontre une « pauvre diablesse », « laide et dégoûtante », qui s'avère « la tendre, la jolie, la naïve Lucie qu'[il] avait tant aimée » (II, 119), mais qui ne prête pas attention à lui. Elle l'identifie en revanche lors de son second séjour :

J'ai d'abord reconnu Lucie, que j'avais vue aussi dans un autre endroit pareil une année auparavant et qui ne m'avait pas reconnu. Je me suis en vain tourné d'un autre côté; elle m'approcha, me parla tristement, se rappela à ma mémoire, me disant qu'elle se réjouissait de me voir dans un état si florissant autant que je devais m'attrister de la voir telle que je la voyais. (II, 219)

Le passé revient comme un « funeste rêve » (II, 119) confronter Casanova à la corruption des êtres dont sont porteurs les faux-semblants envoûtants de la séduction : son geste de déni face au visage de Lucie, l'amère réjouissance de celle-ci devant l'apparence faussement brillante de son amour de jeunesse et la tristesse de sa voix émergeant du fond des souvenirs sont emblématiques de la logique rétrospective si particulière d'une narration qui se refuse à toute assomption morale des événements racontés et ne cesse de projeter l'image d'un moi « florissant », mais où pourtant résonne la poignante mélancolie qui accompagne le spectacle des masques arrachés par le temps. Dans le retentissement de la voix de Lucie émerge la part intime du texte, celle qui recueille les traces d'une intériorité affectée. Celle-ci ne se manifeste donc pas à travers la réflexivité du discours autobiographique, dont l'instance productrice se laisse le plus souvent absorber par le brillant de ce qu'elle se remémore, mais dans la perspective ouverte par des jeux de réfraction narratifs et le va-et-vient discret qu'ils instaurent entre l'énoncé et l'énonciation (la confession à Esther thématise ainsi la question de la réception de l'aveu alors que la rencontre avec Lucie signale la part de culpabilité qui habite la mémoire). Dans la superposition des différentes strates du récit et l'entrelacement de ses multiples configurations énonciatives se dessine la *figure* d'un dire intime qui subvertit la traditionnelle adéquation entre l'intimité, la sincérité et l'introspection pour se placer sous le signe du déguisement, de la dénégation et de l'étrangeté à soi, tout en rendant malgré cela sensible la profondeur des émotions remémorées.

La plainte de Lucie peut ainsi s'agréger à une constellation d'éléments fugaces, de détails, d'échos ou de syncopes, finissant par composer un paysage affectif que le fastueux théâtre narratif ne dissimule pas totalement. L'intime de l'*Histoire de ma vie*, ce qui n'appartient qu'à elle et que, peut-être, elle ignore, renver-

rait alors à l'ensemble des moments où l'extériorité avantageuse que forge l'écriture se heurte au foyer ardent d'une sensibilité à vif. Cet intense frottement qui donne sa singularité au texte se manifeste dans le travail de certains motifs, comme celui du rire qui baigne chaque page de la séquence. Esther s'y montre perpétuellement « riante », d'un rire qui est la musique de l'intimité amoureuse, l'indice des émois qu'elle suscite et dont l'innocente suavité résonne jusqu'au lecteur en l'*intéressant* au sort de l'adolescente – avec tout ce que le terme implique au XVIII^e siècle d'empathie et de charge émotionnelle. Mais à ce rire qui insuffle à l'épisode son allégresse, sa poésie et sa densité affective, s'oppose celui qui surgit lors de la rencontre avec Lucie : d'abord le « grand éclat de rire » (II, 220) de Casanova lorsque la maquerelle tente maladroitement d'enjoliver son histoire, puis celui qui accompagne la violence faite à deux prostituées : « Après les avoir mises en état de nature nous faisons d'elle, troquant souvent, tout ce que la brutalité suggère à ceux qui ne vont dans ces endroits-là que pour rire. » (II, 220) Ce rire féroce, qui sollicite une complicité cynique et endurcie, inhibe l'intime jusqu'à le calciner : il pétrifie la sensibilité et empêche le partage des émotions au profit d'un « troc » sordide. Aucun des deux rires n'est pourtant plus « vrai » que l'autre et ne peut se voir attribuer le privilège d'être le dernier mot du texte. Il faut au lecteur recevoir la contradiction sans la lever, comme devant le merveilleux lapsus qui ponctue le récit de la première séparation entre Casanova et Esther, « nous ne nous gênâmes pas pour retenir nos larmes », qui, en une formule, cristallise la quasi-totalité des tensions liées à l'intime dans les *Mémoires*, celui-ci étant à la fois emphatiquement exposé et pudiquement contenu, dramatiquement valorisé et subrepticement vidé de sa substance, au prix d'une insoluble, et probablement involontaire, contradiction.

L'effet déstabilisant que peut produire le récit tient à ce composé instable d'ostentation et de dénégation de l'émotion, de réflexivité biaisée et de vice revendiqué, qui peut s'interpréter aussi bien comme de la pudeur, de l'aveuglement ou du cynisme. Au fond, peut-être est-ce dans ces mouvements d'hésitation que se fonde une relation au lecteur qui prolonge la relation à soi et qui, par-delà les artifices et les violences du libertinage, ou plutôt à leurs moyens, « offre les conditions de l'expérience partageable de l'intime¹⁸ ». Ces conditions, le texte va même jusqu'à les formuler explicitement dans une autre trame du récit hollandais, celle des retrouvailles de Casanova avec son ancienne amante Thérèse Imer, qui lui confie son fils pour qu'il en assure l'éducation. L'aventurier, qui trouve l'enfant faux

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

et menteur, pose les fondements de leur compagnonnage à venir en faisant l'éloge de la vérité :

Il s'agit de déployer votre âme, de me dire tout ce qui se passe dans vous, et à l'entour de vous, et de me révéler même ce qui pourrait vous faire rougir. Je vous aiderai à rougir, mon cher fils, et en peu de temps vous ne vous trouverez plus dans le risque [...] je ne consentirai jamais à me voir traiter par vous de père à moins que je ne me voie aimé comme votre plus intime ami pourrait l'être ; et connaître cela sera mon affaire, car vous ne réussirez jamais à me cacher la moindre de vos pensées [...]. (II, 109)

Comment comprendre cette célébration de la transparence comme principe fondateur des rapports à autrui nichée au cœur d'une aventure amoureuse tissée de mensonges, de surcroît dans un passage qui possède d'évidentes implications méta-énonciatives ? Peut-être faut-il simplement prendre la leçon à la lettre : dans le tressage si complexe de la narration, Casanova « déploie son âme » et exhibe *authentiquement*, sans « cacher la moindre pensée », une intimité qu'il reconnaît au reste pour inconnaissable et un passé dont il se refuse à fixer l'hypothétique vérité, à l'image de cette « rougeur » dont on ne sait si la disparition promise viendra d'un amendement moral ou à l'inverse d'un durcissement de la sensibilité. La division qui était celle du sujet lors des événements, qui le renvoyait simultanément à sa honte et à son plaisir, s'accuse dans l'écriture. Elle y diffuse son équivocité et en fait dériver les significations, laissant ainsi le lecteur « curieux » face à une intimité confidentiellement dévoilée, donc en cela apte à l'émouvoir, mais qui pourtant se dérobe sans cesse dans un tremblement du sens la rendant insaisissable.