



École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Entre clandestinité et libertinage,
le secret dans le roman français du XVIII^e siècle
(1737-1782)



THÈSE

Pour l'obtention du grade de
Docteur de l'Université de Reims
Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

Amandine LEFÈVRE

Le 20 janvier 2012

Sous la direction de Madame le Professeur Françoise GEVREY

Membres du jury :

Marc André BERNIER (Professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières) Canada.

Françoise GEVREY (Professeur à l'Université de Reims).

Jean-Louis HAQUETTE (Professeur à l'Université de Reims).

Régine JOMAND-BAUDRY (Professeur à l'Université Jean Moulin-Lyon 3).

Jean-Noël PASCAL (Professeur à l'Université de Toulouse-Le Mirail).

Illustration couverture : *Le Secret et la Prudence* (allégorie) appelée également *Symboles du Secret* [1737], peinture à l'huile sur toile de Jean Restout (1692-1768), conservée à l'Hôtel de Soubise à Paris. Dimensions : 117 × 148 cm.



École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Entre clandestinité et libertinage,
le secret dans le roman français du XVIII^e siècle
(1737-1782)

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
Docteur de l'Université de Reims
Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

Amandine LEFÈVRE

Le 20 janvier 2012

Sous la direction de Madame le Professeur Françoise GEVREY

Membres du jury :

Marc André BERNIER (Professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières) Canada.

Françoise GEVREY (Professeur à l'Université de Reims).

Jean-Louis HAQUETTE (Professeur à l'Université de Reims).

Régine JOMAND-BAUDRY (Professeur à l'Université Jean Moulin-Lyon 3).

Jean-Noël PASCAL (Professeur à l'Université de Toulouse-Le Mirail).

À la mémoire de mes grand-mères bien-aimées, femmes intelligentes, qui n'ont pourtant pas eu, comme moi, la chance de faire des études...

À la mémoire de Julie Boch qui a illuminé les études dix-huitiémistes de son savoir, de sa pertinence, et qui, malheureusement nous a quittés trop tôt.

À Mehdi & à tous ceux qui savent garder un secret...

Remerciements

Toutes mes pensées vont ici à mon Professeur Françoise Gevrey qui m'a transmis son goût et sa passion pour la littérature du XVIII^e siècle. Je tiens également à la remercier pour son aide précieuse et ses conseils avisés sans lesquels ce travail n'aurait pu voir le jour. Enfin, je lui suis redevable de m'avoir enseigné la rigueur, la persévérance, la perfectibilité et surtout la réserve requise par l'honnêteté intellectuelle comme étant les qualités essentielles pour mener à bien une thèse.

Merci à Jean-Louis Haquette pour sa disponibilité et son écoute ainsi qu'à toute l'équipe du CRIMEL, et plus particulièrement aux deux secrétaires qui s'y sont succédé Stéphanie Thuet et Ségolène Buffet pour leur soutien dans les tâches administratives et leur bonne humeur.

Merci à tous ceux qui m'ont lue ou qui me liront. Merci à ma mère, femme à l'esprit vivifiant, pour son éclairante lecture et pour le soutien inconditionnel apporté au fil des années.

Merci à Mehdi de m'avoir accompagnée de son amour et de sa délicatesse sur ce chemin escarpé, de croire en mon potentiel et de partager de façon enthousiaste mon goût pour la littérature.

Merci à Alexis et Elisa pour leur accueil parisien, leur œil averti, leurs bons conseils et leur amitié.

Merci à Marc, Barbara, Jérôme, Aurélien, Manue et tant d'autres pour leur soutien, leur gentillesse, leur patience et leur bonne humeur.

Merci aussi à Amandine, Julie et Laurent d'être toujours là, de me comprendre et d'avoir su me faire prendre conscience que, même si rien n'est évident, les efforts ne sont jamais vains et qu'ils permettent toujours d'avancer.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	9
Première partie : Le secret dans la diégèse	33
CHAPITRE I : Secret et narrations.....	35
1) Typologie du secret.....	38
a) Approche lexicale.....	38
b) Un thème à circonscrire	48
2) Les rapports entre le secret et les romans	55
a) Le secret au cœur de la nature humaine	55
b) Secret et vraisemblance.....	58
3) Les métamorphoses : du romanesque à l'intériorisation.....	62
a) Le cas Mouhy.....	62
b) Chevrier ou l'âge des brochures.....	71
c) Bastide, Vivant Denon et Laclos : du mystère au secret.....	74
CHAPITRE II : Les lieux du secret.....	85
1) Situations du secret	87
a) Les secrets auxquels on ne peut croire	87
b) Les secrets éventés	91
c) Les « vraies » intrigues	97
2) La plume et le masque	101
a) Image du masque et masque imagé.....	101
b) L'échange épistolaire : quand la plume sert le masque	106
c) Le masque ou la perte	112
3) L'esthétique du secret	118
a) Étude des lieux	118
b) « Être au secret » ou une esthétique de l'obscur	130
c) Les transitions	137
d) Les accessoires du secret.....	143
CHAPITRE III : Les figures du secret	153
1) Identités des protagonistes	154
a) Le secret des origines	154
b) L'aura des personnages.....	158
c) Le roman-mémoires et la confession : l'écriture du moi	161
2) Les figures « phares » du secret et leurs fonctions	167
a) L'espion qui fait mouche (étude de M. Bigand)	167
b) Une liaison dangereuse (le cas Brochure, figure du colporteur).....	172
c) Du libertin au roué, un changement de rapport au secret.....	175
3) Les figures périphériques	182
a) Les confidents	182

b) Les ignorants	186
c) Les victimes du secret	188

Deuxième partie : Le secret, un processus d'écriture et de lecture... 191

CHAPITRE I : Le lecteur face au secret : les enjeux de la lecture..... 193

1) Le secret, un mode de lecture	196
a) L'épistolarité polyphonique ou la confrontation de divers langages	196
b) Les fins problématiques	203
c) Signes et symboles : étude des clefs et des applications	206
2) La figure de l'auteur engage une figure du lecteur	216
a) Comment motiver la lecture au seuil des œuvres.....	216
b) Les métalepses	223
c) Un lecteur sous influence ? La place du lecteur.....	234
3) Les procédés troublant le lecteur	240
a) « La discrétion est la première des vertus »	240
b) Dialogue avec l'intime	244
c) Le sens caché ou le secret de la magie	248

CHAPITRE II : Les formulations du secret 257

1) L'utilisation du lexique	258
a) Récurrences des termes	258
b) Les mots dans la mise en scène du moi	262
c) L'interprétation des signes	266
2) Un espace codé	268
a) La rhétorique du caché	268
b) Le langage au service des initiations.....	274
c) Illusions et artifices	278
3) Le langage est-il un moyen d'exposer le secret ou de le garder ?	282
a) La part inconsciente du langage	282
b) Les mécanismes du langage	284
c) Rhétorique et persiflage	287

CHAPITRE III : Le langage comme action 293

1) Quand dire c'est faire.....	294
a) Secret et performatif : l'aveu.....	294
b) Vers la destruction du secret	299
c) Les mots priment-ils l'action ?.....	301
2) Le silence et les non-dits.....	305
a) La loi du silence	305
b) L'écriture entre les lignes.....	312
c) La curiosité.....	315

Troisième partie : Le secret ou l'écriture du paradoxe 319

CHAPITRE I : Simulation et dissimulation 321

1) Ambiguïté du langage	324
a) Dire pour mieux simuler	324

b) Le langage noue et dénoue les énigmes	330
c) Divulgation et intimité	334
2) Le verbe libertin ou l'art du double entendre.....	339
a) L'art et la manière	339
b) Machination et manipulation	344
c) La cryptographie	351
3) Les paradoxes du secret	355
a) Lumière sur le secret	355
b) Le paradoxe du menteur.....	360
CHAPITRE II : Une esthétique à la frontière du réel et de la fiction	367
1) Le spectacle du secret	368
a) Les liens entre le réel et la fiction	368
b) La mise en scène du visible	372
2) Aventurier des lettres et aventure.....	375
a) Écrivains curieux et curieux écrivains	375
b) Dans les secrets des sociétés	378
c) Du danger des liaisons	383
3) La philosophie dans le boudoir	387
a) Réflexions sur les mœurs	387
b) La part d'enseignement.....	392
c) La place du mensonge dans le fonctionnement du secret	397
CHAPITRE III : Le secret comme voie de la réflexion	405
1) Le pouvoir du secret.....	406
a) Secret et morale	406
b) Secret et pouvoir	411
2) Manifestations du désir	416
a) Désirs et manipulations : le libertinage ou l'érotisation du secret	416
b) Mensonge et séduction : une séduction du mensonge	423
3) Le secret de l'être.....	426
a) Être et paraître	426
b) Secret et vérité : confession intime	431
c) Le labyrinthe du dedans	434
Conclusion	441
Bibliographie	453
Annexes	485
Index nominum.....	499

Introduction

[...] je vous conjure de m'apprendre ce que j'ai envie de savoir.

– Vous m'en presseriez inutilement, répliqua-t-elle ; j'ai de la force pour taire ce que je crois ne pas devoir dire. L'aveu que je vous ai fait n'a pas été par faiblesse ; et il faut plus de courage pour avouer cette vérité que pour entreprendre de la cacher.¹

La Princesse de Clèves, « roman » au sens moderne du terme, est tout entier nimbé de secret². L'épisode de l'aveu³ entre les époux sous le regard de Nemours, l'être aimé, dans une scène à témoin caché⁴, est un moment essentiel qui répond en partie à la tentation du romanesque. Par l'écriture, s'élabore une analyse subtile de l'âme humaine et le dessein principal du roman n'est pas de raconter une histoire. Élément nodal du récit, la scène de l'aveu⁵ ne se présente aucunement comme une pause narrative loin des affaires de la Cour, mais comme la scène centrale (bien qu'apparaissant seulement dans la troisième partie) du récit où des doutes s'éclaircissent et des certitudes se déconstruisent. Le secret intervient lorsque la scène de l'aveu est racontée. La tension dramatique, palpable à chaque mot, fait la puissance de l'épisode qui joue habilement de la dialectique entre le *caché* et le *montré* ou

¹ La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, Comtesse de, *La Princesse de Clèves* [1678], présentation et notes par Philippe Sellier, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 1999, p. 163.

² Nous avons conscience de la différence de statut entre une œuvre comme *La Princesse de Clèves* (que Madame de La Fayette a certes reconnue tardivement, mais qui fait partie de romans publiés avec privilège), et nombre d'œuvres de notre corpus appartenant à la littérature clandestine qui ne revendiquent donc que rarement, pour diverses raisons, leurs origines. Il convient de noter également que la différence relève surtout de la morale (culture augustinienne dans *La Princesse de Clèves* d'une part et univers mondain et libertin dans les textes de notre corpus d'autre part) et que les textes appartiennent à des époques différentes. La morale change ; par exemple, la question du mariage n'est plus appréhendée selon le même point de vue et les mêmes valeurs.

³ Dès la parution de *La Princesse de Clèves*, cette scène fut violemment controversée car elle choquait la bienséance ; en effet, dans le roman de Madame de La Fayette, la vraisemblance diégétique se heurte à une invraisemblance empirique. De plus, l'invraisemblance tient également à la présence de Nemours. Comme l'écrit Camille Esmein dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 49 : « [...] le bien-fondé de l'aveu de la princesse à son mari est mis en question du point de vue de la moralité, de la vraisemblance et des bienséances [...] ». Voir aussi la note 3 p. 764 : « [...] l'aveu de la princesse suscita une vive polémique parmi les contemporains, et le *Mercurie galant* organisa un débat parmi ses lecteurs qui, en grande majorité, condamnèrent cet élément du récit pour son invraisemblance. »

⁴ Envisageant la scène à témoin caché, il est possible d'évoquer une forme de « théâtre dans le théâtre », une mise en abyme. Il s'agit d'une scène épiée où un témoin caché observe et écoute clandestinement la conversation d'autres personnages qui ignorent la présence de ce tiers.

⁵ Voir Hélène Merlin à propos de cette scène dans *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 333-349.

plus exactement du dévoilement partiel qui, au lieu d'atténuer le propos, confère davantage de valeur aux mots dont la princesse use pour se confesser. Les paroles de Madame de Clèves, bien qu'incomplètes, seront mortifères et le poids du secret, ainsi que celui de la révélation, emporteront son époux qui semblait dans un premier temps plutôt enclin à la sagesse. Les mots pourraient-ils donc porter le coup fatal ou serait-ce la démarche voilée et l'aveu partiel de cette femme, ô combien louable dans son honnêteté et sa retenue, qui causent la perte de l'époux et rendent la princesse responsable malgré elle de bien des malheurs ? C'est plutôt la passion dont les moralistes, à l'instar de La Rochefoucauld, proche de Madame de La Fayette, n'ont de cesse de se méfier. Dans ses *Réflexions diverses*, section V de *De la Confiance*, l'auteur des *Maximes* revient sur un thème qui est en corrélation avec l'aveu, la confiance, et il affirme :

La confiance plaît toujours à celui qui la reçoit : c'est un tribut que nous payons à son mérite ; c'est un dépôt que l'on commet à sa foi ; ce sont des gages qui lui donnent un droit sur nous, et une sorte de dépendance où nous nous assujettissons volontairement. Je ne prétends pas détruire par ce que je dis la confiance, si nécessaire entre les hommes, puisqu'elle est le lien de la société et de l'amitié : je prétends seulement y mettre des bornes, et la rendre honnête et fidèle. [...] On se confie le plus souvent par vanité, par envie de parler, par le désir de s'attirer la confiance des autres, et pour faire un échange de secrets.¹

Les moralistes pensent également que nous accordons notre confiance, car nous ne sommes pas capables de garder le secret. Au XVII^e siècle, le secret est lié à l'honnêteté et sa divulgation est d'ailleurs cruellement condamnée. Cette thématique s'inscrit directement dans la conception des relations sociales et dans la représentation que l'on se fait de l'honnête homme. Dans *La Princesse de Clèves*, qui a été considéré, à partir du XIX^e siècle, comme le premier roman psychologique français, les secrets avoués par les protagonistes dans un climat de confiance sont donc difficiles à garder et ils portent tous à conséquence. Selon la formule fréquente au théâtre, la scène à témoin caché montre Nemours enfreignant les codes établis par la société de l'époque et la bienséance qui lui est attachée car il surprend et écoute la femme aimée qui se livre à son mari. C'est d'ailleurs pour cette raison que cet épisode a tellement choqué les contemporains de Madame de La Fayette.

D'une manière plus générale, le secret, au-delà de ce qu'en fait la littérature, est à classer parmi les matières primordiales qui nourrissent certaines fables ou mythes fondateurs. Revêtant diverses formes, il est présent en toute chose, en tout lieu. En effet, si l'on remonte par exemple à la *Genèse*, il semble un thème originel, et entraînant avec lui le thème de la

¹ La Rochefoucauld, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, section V « De la Confiance », p. 511.

dissimulation. Quand Adam et Ève prennent conscience de leur nudité¹ et de ce qu'elle implique, ils se couvrent. Cette « perte » de l'innocence, avec pour conséquence le fait de cacher, est d'ores et déjà à prendre dans l'acceptation d'une conscience de la faute. Se voiler serait donc inhérent à la nature humaine, et la transparence demeurerait utopique et impossible même dans l'Eden, cette prise de conscience préparant la sortie du Paradis. Adam et Ève reçoivent en outre le châtement du curieux, après l'acte qui a conduit au dévoilement et au savoir, à cause de la malice du Serpent qui leur fait croquer le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Le Paradis contenait donc un secret qu'il était interdit de découvrir.

Le roman n'échappe pas à cette caractéristique fondamentale : le romancier se sert en effet de ce procédé du voile pour masquer certains éléments et en mettre, de ce fait, d'autres en avant. Comme le secret brise en quelque sorte la fluidité de la communication et des échanges en faisant écran, rien n'est plus immédiat ni simultané. Nous montrerons donc comment le roman a besoin de jouer de l'opposition entre ce qui est caché et ce qui est montré et nous essaierons d'expliquer pourquoi la fiction a recours au secret, car, sans secret, il n'est pas d'histoire. Le secret, sous toutes ses formes, constitue une matière romanesque indispensable, des romans d'aventures aux contes² jusqu'aux récits plus intimes à la première personne. Même si le thème est identique, il est protéiforme et s'adapte à la fiction en arborant le masque nécessaire. En effet, non seulement le secret stimule la lecture, mais il permet aussi des rebondissements et une virtuosité dans l'écriture. En outre, le libertinage et le nouveau statut de l'écrivain au XVIII^e siècle entraînent une évolution du secret illustrée par un corpus varié témoignant de la diversité inhérente au siècle des Lumières.

Le secret permet aux écrivains de s'intéresser à l'analyse psychologique des personnages et des sentiments profonds, mais il permet aussi, comme nous le verrons, de créer de façon parfois excessive des prétextes narratifs pour animer la fiction. Il est donc à appréhender selon différentes strates, différents degrés de lecture : du secret le plus superficiel ou topique au plus profond, à celui qui est enfoui au cœur d'un personnage ou du texte lui-même. C'est ainsi que le roman épistolaire de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, est tout à fait

¹ « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus, ils se couvrirent des feuilles de figuier et s'en firent des pagens », *Genèse* 3, 7.

² Béatrice Didier dans *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 96, rappelle que le conte, genre qui connaît une grande extension est en « contraste avec la nouvelle qui prétend être « véritable », il opère dans le domaine de la fantaisie, dans le rêve d'un ailleurs, qui prend surtout la forme du merveilleux et de l'exotisme. » Dans *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XX, 1753, *Mémoire sur les fabliaux*, p. 357, Caylus donne une définition du conte : « [...] le récit élégant d'une action inventée, petite, plus ou moins intriguée, quoique d'une certaine étendue, mais agréable ou plaisante, dont le but est d'instruire ou d'amuser. »

exemplaire, car il met en scène des histoires qui placent le lecteur au cœur du secret (qu'il soit amoureux ou politique) et le conduisent également à s'interroger sur des enjeux supérieurs à ceux de l'histoire même, pour aller vers un secret qui serait en quelque sorte l'expression de « nous-mêmes ». En découvrant le texte, le lecteur ne serait plus un objet manipulé par le narrateur et la narration, mais un sujet pensant et agissant, voire interagissant avec le livre.

État de la recherche : des secrets bien gardés¹

Si le secret affleure presque en chaque récit, il apparaît qu'il existe peu d'études synthétiques concernant sa présence dans le roman pour la période qui nous occupe. Cependant, citons l'article de Louis Marin², « Logiques du secret », qui s'intéresse au non-su, à ce qui est ignoré, mais également l'ouvrage de Pierre Brunel³ *L'Imaginaire du secret* qui est une enquête à travers la littérature et l'art où le secret est l'occasion d'analyses textuelles avant d'être un thème de réflexion. Citons aussi un travail important, la publication d'Aboubakr Chraïbi⁴ qui délimite les trois catégories de l'énigme, du mystère et du secret, élaborant ainsi certaines typologies du secret en prenant pour matière la tradition littéraire islamique.

Mais le motif du secret a été plus souvent étudié dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles à partir d'écrivains comme Balzac et Stendhal. Il nous a donc semblé judicieux de l'aborder dans la littérature d'Ancien Régime. Soulignons qu'Arielle Meyer s'est intéressée au « spectacle du secret » avec pour point de départ le dessein de montrer que dans la littérature, le secret, ressort dramatique efficace, engendre paradoxalement un spectacle et une mise en scène⁵. À partir de l'œuvre dramatique de Marivaux, elle décrit le modèle de fonctionnement du secret pour le mettre en lien avec la dimension spectaculaire. Elle constate ensuite de quelle manière ce modèle est transposé dans des ouvrages romanesques du XIX^e siècle : dans *Mademoiselle de Maupin*, dans *Les Diaboliques*, mais aussi dans *Armance* et *Les Rougon-Macquart*, autant de fictions bâties sur l'histoire d'un personnage et de son secret.

¹ Ce titre peut entrer en résonance avec l'ouvrage d'Hélène Puisieux, *Des Secrets mal gardés*, Saint-Amand, Édition du Félin, 1990.

² Louis Marin, « Logiques du secret », dans *Traverses* 30-31, Paris, Centre Georges Pompidou, mars 1984.

³ Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998.

⁴ Aboubakr Chraïbi, « Narrer le secret. Le calife, l'amoureux et... quelques autres », dans *Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 128, XXXII, novembre 2001.

⁵ Lorsqu'elle justifie le projet de ses recherches, Arielle Meyer écrit que : « si postuler un "spectacle du secret" semble être un pur paradoxe, l'assimilation du menteur à l'acteur est un *topos* courant qu'il serait inutile de revisiter avec bruit », *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003, p. 17.

Pour notre étude, nous examinerons des romans en montrant que la mécanique spectaculaire du théâtre¹ se retrouve dans la forme romanesque avec par exemple des coups de théâtre, des effets de dramatisation, et nous exposerons donc les mécanismes du secret dans la fiction. Nous voulons montrer que le secret inspire les écrivains des années 1740 qui livrent des histoires très romanesques, aux multiples péripéties et rebondissements où la règle de vraisemblance inscrite dans les poétiques du XVII^e siècle est assez souvent ignorée. Nous observerons qu'à la fin du XVIII^e siècle, le secret se retrouve au centre des préoccupations des écrivains comme matière romanesque, mais aussi comme lieu d'exploration de l'âme humaine, en prenant une forme intime et un sens plus figuré.

En effet, le thème du secret est soumis au cours du siècle à un changement de statut soit politique, soit social ou bien encore moral², mais aussi à un changement de ses fonctions narratives et de sa place dans la diégèse³ et, bien qu'il y ait des constantes, certains romanciers prennent néanmoins leur distance avec le genre. Parallèlement, le statut des écrivains⁴, pour la période qui nous intéresse, est sujet à bien des bouleversements. Comme le souligne Lise Sabourin dans *Le Statut littéraire de l'écrivain*⁵, il apparaît que Marivaux donne, dans *Le Spectateur français*, presque tous les éléments nécessaires à cette métamorphose de l'écrivain en marginal, et elle renvoie d'ailleurs au personnage de son deuxième périodique, *L'Indigent philosophe*, naturellement « babillard⁶ » et provocant dans ses « rapsodies » (ce terme est péjoratif et ne s'applique pas exclusivement aux « feuilles volantes ») qui ne trouveront peut-être pas d'imprimeur. Ces changements du statut de

¹ Dans *Sigila*, revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret, Paris, Gris-France, n° 20 (automne-hiver 2007) consacré au « Théâtre du secret », p. 11, Jean Duvignaud écrit, en guise de préface : « Théâtre... en grec, *theatron* – donné à voir. Révéler par une fiction quelque chose de caché, de secret, un mystère... ».

² Dans *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 30, Michel Delon écrit : « Le développement du journalisme, la législation sur les droits d'auteur et l'organisation moderne de l'édition font disparaître le vieil idéal de la République des Lettres et promeuvent le type nouveau de l'écrivain vivant de sa plume. Ce nouveau statut économique n'est pas sans rapport avec le nouveau statut moral de l'écrivain, avec ce que Paul Bénichou nomme "le sacre de l'écrivain" ».

³ La diégèse (du grec *diegesis* « récit ») est un terme repris à la tradition grecque et exploité par Gérard Genette en narratologie où il désigne l'aspect narratif du discours, il se rapproche alors des concepts d'histoire et de récit. Il désigne également d'une manière générale l'univers spatio-temporel du récit.

⁴ Sur cette question, se reporter à l'article d'Alain Viala sur « Le statut de l'écrivain à l'âge classique : notes et remarques » dans *Histoire de la France littéraire, Classicismes XVII^e - XVIII^e siècle*, vol. dirigé par Jean-Claude Darmon et Michel Delon, publié sous la direction de Michel Prigent, Paris, PUF, coll. Quadrige « Dicos Poche », 2006, t. II, p. 79-87.

⁵ *Le Statut littéraire de l'écrivain*, sous la direction de Lise Sabourin, *Travaux de littérature*, Genève, Droz, vol. XX, 2007.

⁶ Voir à ce sujet l'article de Françoise Gevrey « Les termes "bavard" et "babillard" dans le conte merveilleux », dans *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, direction Anne Defrance et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2007, p. 78-89.

l'écrivain nous amènent donc à ouvrir notre corpus avec des récits d'écrivains aventuriers des Lettres¹ des années 1735 qui se sont approchés de la clandestinité en déjouant la censure, puis, nous envisagerons des écrivains moins critiqués qui ne publient pas anonymement. À la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, un basculement se produit, en effet, les textes scientifiques qui étaient jusqu'alors signés ont tendance à devenir anonymes tandis que, dans le même temps, les textes littéraires connaissent un sort inverse.

Le secret est souvent abordé de façon épisodique voire sporadique. Peu de travaux sur le secret dans les romans du XVIII^e siècle sont recensés, mais soulignons que, proche de nos préoccupations, Jan Herman a étudié les préfaces comme lieu du secret et du « mensonge romanesque² ». Il s'est aussi posé la question de l'origine du roman qui entre en résonance avec celle de l'enfant, traçant un parallèle éclairant entre le manuscrit trouvé et l'enfant trouvé³. Au XX^e siècle, on connaît l'analyse et l'approche philosophiques de Pierre Boutang avec *Ontologie du secret* à laquelle nous nous référerons dans le corps de notre troisième partie qui abordera le secret ou l'écriture du paradoxe, même si cet auteur a recours à des cadres différents. Le XX^e siècle s'attache plus souvent au secret de la psychanalyse⁴, domaine qui porte ses recherches vers le non-dit et les secrets enfouis. D'une manière générale, partant du constat qu'il est peu d'études consacrées directement au secret dans la période qui nous occupe, nous nous appuyerons sur le travail d'Arielle Meyer dans *Le Spectacle du secret*.

¹ Sur la notion d'aventurier, voir Alexandre Stroeve, *Les Aventuriers des Lumières*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1997. Selon lui, Mouhy et Chevrier par « leurs démarches imprévisibles et leurs démêlés avec les autorités » sont des aventuriers des Lumières (p. 7).

² Jan Herman, *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven, Leuven University Press, 1989.

³ « Le thème de l'enfant trouvé, extrêmement fréquent dans les romans français et anglais du dix-huitième siècle, a été exporté à la préface. Ou plutôt, on constate que la préface de roman accueille de façon spectaculaire le thème de l'origine problématique dans sa texture narrative où il va rejoindre l'arsenal de *topoi* narratifs constituant l'ossature de la préface de roman à l'époque en question. Le discours apparaît souvent comme un enfant trouvé : sans origine avouée, il n'a aucune crédibilité, sans être reconnu par une instance susceptible de lui conférer de l'autorité, il est illégitime, indigne d'être accepté par le système. C'est en effet l'origine qui accreditée, c'est l'autorité qui légitime. Dans la préface du roman se nouent les deux volets de la métaphore parentale : enfant trouvé et manuscrit trouvé », dans *Le Récit génétique*, Oxford, Voltaire Foundation, p. 5. Prenant l'exemple de *La Vie de Marianne*, Jan Herman écrit dans *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, études réunies et présentées par Jan Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 1999, « Introduction : manuscrits trouvés à Saragosse », p. XXIV : « Avec Marivaux, le rapport entre manuscrit trouvé et enfant trouvé est devenu métaphorique : de même que Marianne est un manuscrit trouvé, de même le livre qui raconte son histoire est sans origine, sans ascendance, sans auteur. L'un des codes à transgresser concerne donc le roman même. Le code romanesque que le roman du XVIII^e siècle inscrit en son sein pour mieux le transgresser est celui de la paternité. »

⁴ La psychanalyse n'existant pas encore au XVIII^e siècle, les notions qui lui sont attachées n'apparaissent pas dans notre corpus, même si se dessinent déjà quelques thèmes qui lui seront familiers. Il convient de souligner qu'émerge, au XVIII^e siècle, la notion d'individu avec l'influence du courant sentimental.

De nombreuses études sur le sujet appartiennent à la psychanalyse ou à la philosophie. David McCallam a étudié le paradoxe du secret dans *Les Liaisons dangereuses*, nous nous reporterons parfois à son analyse¹. D'une manière plus générale, le libertinage et les lieux qui lui sont associés ont été analysés. La technique romanesque comme l'exploration des *topoi* au XVIII^e siècle par exemple ou bien encore l'étude de ce qui concerne la morale et l'histoire des idées sont également la matière de nombreuses publications. Il y a d'une part les poétiques dans le champ strictement littéraire qui nous sont précieuses et d'autre part les textes critiques qui ne sont plus strictement littéraires mais qui abordent des questions nous permettant certains recoupements.

Après cette exploration des précédentes études, nous pouvons constater qu'il y a donc matière à l'étude du secret qui semble un élément incontournable de toute fiction au siècle des Lumières. À travers une sensible évolution des formes au cours de notre période, le secret reste un thème prépondérant quelle que soit la forme dans laquelle il apparaît. C'est pourquoi il est utile d'observer l'histoire littéraire et le contexte historique qui prennent alors une place importante dans notre étude ; il n'est pas en effet concevable d'envisager certains livres en dehors de leur contexte d'écriture ou d'édition.

C'est ainsi que la littérature clandestine s'inscrit doublement dans les préoccupations de notre sujet puisque les thèmes qu'elle aborde sont souvent liés au caché, au libertinage, au politique, et qu'elle se diffuse discrètement. Le XVIII^e siècle est également, comme nous l'avons dit², le grand siècle de l'évolution du statut de l'écrivain, il est donc nécessaire de nous intéresser à la position sociale de ce dernier ainsi qu'à ses conditions de création : écrivain qui a ses entrées dans les salons, écrivain occasionnel, écrivain qui essaie de vivre de sa plume, écrivain prête-nom... Il faut également prendre en compte la réception des œuvres et les conditions de production du livre en se posant la question du privilège ou de la censure, et replacer le début de notre corpus dans l'histoire du roman. Il est une date charnière dans l'histoire littéraire, 1737, avec la proscription des romans et l'amplification d'une méfiance à l'égard de ce genre « souple », « On les [les romans] veut proscrire de la société comme ennemis de la vérité [...] »³.

¹ Voir David McCallam, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2008, chap. premier « C'est encore un secret » : le secret dans *Les Liaisons dangereuses* », p. 17-33.

² Voir *supra*, p. 13.

³ Lenglet-Dufresnoy, *De l'Usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères ; avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, Amsterdam, chez la Veuve Poilras, à la Vérité sans fard, 1734, vol. 1, p. 8. Voir Patrick Wald Lasowski, *Le Grand Dérèglement*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008, p. 94 : « En prenant la défense des œuvres romanesques dans son essai *De l'usage des romans* [1734], Nicolas Lenglet-Dufresnoy rencontre inévitablement la séduction des liaisons secrètes. "On se fait un plaisir d'accorder à une maîtresse, ce qu'on croit par devoir être obligé de

À cette époque, le roman subit une véritable prohibition ; en effet, le pouvoir tente d'interdire la production de romans, mais, malgré cette entrave, ils continuent à paraître en France, de manière clandestine (pour la plupart) ou grâce au système de permission tacite¹. Il faut de plus ajouter que le genre romanesque avait profité jusqu'alors d'une liberté que le classicisme lui avait un peu octroyée par mépris. Comme l'écrit Jean Sgard dans *Le Roman français à l'âge classique* :

La Régence [...] avait laissé entrer en France beaucoup d'ouvrages non conformistes, notamment libertins ; dans les années qui suivent, jusqu'en 1734, on verra paraître toutes sortes d'ouvrages audacieux, parmi lesquels le traité de Lenglet-Dufresnoy² et les romans de Crébillon et de Prévost, mais aussi d'autres œuvres qui, sans être des romans, témoignent de la même indépendance d'esprit : les *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* de Montesquieu, les *Lettres philosophiques* de Voltaire. Le parti jésuite, qui avait été évincé du pouvoir par le Régent et qui peut, à partir de 1726, se réclamer de l'appui du cardinal Fleury, premier ministre, participe à un retour de l'ordre moral, et à partir de 1735, tente de rétablir son magistère moral. Contre le libertin Lenglet, il lance le P. Bougeant, et obtient en 1736 sa rétractation : une apologie de l'histoire... La même année, le P. Porée prononce au collège Louis-le-Grand son réquisitoire contre les romans, et le conclut par un véritable appel au bras séculier. En juillet 1737, le chancelier D'Aguesseau lance un ordre de proscription des romans et des journaux. Le prétexte en est la multiplication des publications périodiques : revues, mais aussi romans à épisodes, publiés par volumes successifs ; il y a là un risque d'escroquerie dont on prétend défendre le public ; mais il s'agit aussi de resserrer le contrôle de la censure.³

Dans les années 1730, le statut des romans et celui de l'écrivain subissent de tels changements que tout est alors remis en question. C'est d'ailleurs sous l'influence grandissante des critiques que le roman évolue vers le « réalisme » car il doit, pour survivre, tenir compte des critiques et ne plus dépeindre des chimères. Mais, une fois le « vrai » convoqué dans les romans, on accuse ces derniers d'être corrompus car trop fidèles à la peinture de l'immoralité des hommes :

[...] les romans, quels qu'ils soient, et quoique nous ne puissions nous-mêmes nous défendre du plaisir que nous font certains écrits de ce genre, [...] gâteront toujours plus de têtes ou d'esprits, qu'ils n'en pourront jamais former [...].⁴

refuser à une épouse ; tant il y a de douceur, d'agrément et de séduction dans ce nom de maîtresse. [*De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères : avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, par M. le C. Gordon de Percel (pseudonyme de Lenglet-Dufresnoy), Amsterdam, 1734, p. 101]". Au seul nom de roman, comme au nom de maîtresse, Jacquin s'indigne – et se débat vainement contre la tentation. »

¹ Cette permission tacite est une autorisation pour un éditeur d'imprimer sans avoir obtenu l'approbation royale nommée le privilège.

² Nicolas Lenglet-Dufresnoy, *De l'Usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères ; avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, op. cit.

³ Jean Sgard, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2000, p. 107-108.

⁴ L'Abbé Aubert, *Les Affiches, Annonces et Avis divers dites Affiches de Paris*, feuille périodique, année 1772, p. 182-183, à propos de la 2^e édition des *Sacrifices de l'amour* de Dorat.

Comme les romans se multiplient¹ et ont beaucoup de succès auprès des lecteurs, certains s'inquiètent. C'est ainsi que le jésuite Guillaume-Hyacinthe Bougeant avec son récit allégorique et satirique *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), dénonce les nombreuses faiblesses de la production romanesque en s'attaquant surtout à l'abbé Prévost, et en ripostant ainsi au traité de Lenglet-Dufresnoy. Le père Bougeant, en détracteur du roman, écrit un petit pamphlet, peu original dans son argumentation, mais qui lance tout de même une grande polémique sur le roman, dénoncé comme dangereux car séduisant l'imagination. L'écrit du jésuite, qui se veut le plus romanesque² des romans en jouant de tous les stéréotypes et *topoi* romanesques, est dédié à Madame C** B**. Avant de permettre au lecteur de suivre le personnage dans ses pérégrinations à travers la Romancie, l'auteur affirme dans sa dédicace :

Gardez-moi donc le secret, je vous prie, comme je vous le garderai, et je vous promets de plus que si ce petit ouvrage répond à mes intentions en vous inspirant à vous et à ceux qui le liront, un juste dégoût de la lecture des romans, je vous pardonnerai de me l'avoir fait écrire.³

Charles Porée, qui fut d'ailleurs le professeur de Voltaire (qui n'aimait pas les romans), homme de lettres, éducateur, orateur et poète, condamne également le genre avec son *Discours sur les romans* (1736)⁴, et avec une autre diatribe acerbe contre le roman, un discours en latin intitulé *De libris qui vulgo dicuntur romanenses*. Jésuite comme le père Bougeant, il accuse le roman d'un certain nombre de crimes qu'il faut prendre au sérieux selon lui. La littérature romanesque aurait contribué à falsifier l'histoire, elle aurait de plus

¹ La condamnation du roman est motivée par la prolifération des romans depuis la fin du XVII^e siècle. En effet, comme il est justement noté dans la « Préface » au *Voyage du Prince Fan-Férédin dans la Romancie, contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales* [1735], édition par Jean Sgard et Géraldine Sheridan, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, coll. « Lire le dix-huitième siècle », 1992, p. 8 : « En 1734, le danger doit leur [les Jésuites] paraître plus évident encore : rappelons qu'entre 1730 et 1735, la production annuelle de romans est passée de 10 à 26, et que de 1730 à 1734, on a vu paraître l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *Le Philosophe anglais*, *La Vie de Marianne*, *Sethos*, *Le Paysan parvenu*, *Tanzai et Néadarné*, entre autres. Devant cette multiplication d'œuvres majeures, accueillies avec intérêt, largement commentées dans la presse, les Jésuites se sentirent obligés d'intervenir, et cela d'autant plus que dans certains de ces romans, ils étaient plus d'une fois pris à partie ».

² Pour la définition du *romanesque*, nous pouvons nous référer à l'édition du *Dictionnaire de Furetière* de 1690 : « Qui tient du roman, qui est extraordinaire, peu vraisemblable. Cette aventure est romanesque et incroyable. »

³ *Voyage du Prince Fan-Férédin dans la Romancie, contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales* [1735], édition par Jean Sgard et Géraldine Sheridan, *op. cit.*, p. 38.

⁴ Le père Charles Porée, *De Libris qui vulgo dicuntur romanenses*, Paris, Bordelet, 1736. Ce discours en latin fut prononcé le 25 février 1736 au collège Louis-le-Grand. Comme le remarque justement Georges May, dans *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Institut d'études françaises de Yale University », 1963, p. 77, cette intervention se veut virulente : « Dans l'esprit du père Porée, il ne s'agit donc de rien moins que de mettre le roman hors la loi, au ban de la République des Lettres et du royaume de France. Le texte latin de sa brûlante harangue fut rapidement imprimé, réimprimé, traduit, condensé et commenté, de manière aussi favorable qu'abondante dans les périodiques du temps. »

répandu de fausses connaissances géographiques et mis l'amour au premier plan¹ des préoccupations psychologiques. Il ajoute en outre qu'elle a conforté les croyances populaires aux démons et à la magie ; en un mot, la littérature romanesque a contribué à la corruption des mœurs. En dénonçant les « faiblesses » du roman, il se fonde lui aussi sur les œuvres de Prévost. Les attaques contre le roman, particulièrement violentes dans les années 1730 ne nuisent cependant pas à son succès croissant². Même le pouvoir qui le pourchasse ne l'empêche pas pour autant de prospérer. Laclos affirme d'ailleurs en 1784 dans son article du *Mercur de France* :

De tous les genres d'Ouvrages que produit la Littérature, il en est peu de moins estimés que celui des Romans ; mais il n'y en a aucun de plus généralement recherché et de plus avidement lu.³

C'est dans un climat d'abord divisé entre les tenants du roman et ses détracteurs, et, en prenant en compte une évolution sensible durant les cinquante ans que couvre notre corpus, que nous nous interrogerons sur les liens entretenus entre le genre romanesque, bénéficiant d'une grande liberté conférée par l'absence de règles qui lui permet de s'installer dans ce vide laissé par les autres genres, parce que les poétiques d'Aristote ou d'Horace n'en font pas mention – et le « *Sapere aude*⁴ » kantien qui définit souvent l'esprit des

¹ Le jésuite Bourdaloue écrit dans son sermon *Sur les divertissements du monde* : « Qu'est-ce, à le bien définir, que le roman ? Une histoire, disons mieux, une fable proposée sous la forme d'histoire, où l'amour est traité par art et par règles; où la passion dominante et le ressort de toutes les autres passions, c'est l'amour; où l'on affecte d'exprimer toutes les faiblesses, tous les transports, toutes les extravagances de l'amour; où l'on ne voit que maximes d'amour, que protestations d'amour, qu'artifices et ruses d'amour, où il n'y a point d'intérêt qui ne soit immolé à l'amour [...], tellement que l'amour est toute son occupation, toute sa vie, tout son objet, sa fin, sa béatitude, son Dieu. », dans *Œuvres*, Paris, Rigaud, 1726, t. II, p. 83-84 ; cité par Georges May, *Le Dilemme du roman, étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, op. cit., p. 28.

² Voir Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, op. cit. ; Françoise Weil, *L'Interdiction du roman et la librairie (1728-1750)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986 ; ainsi que Camille Esmein, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, op. cit. et *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

³ « *Cécilia ou Les Mémoires d'une héritière* » (compte rendu du roman de Miss Burney, *Cécilia or Memoirs of an Heiress*, Londres, 1782, traduction française en 1783), *Le Mercur de France* des 17 avril et 15 mai 1784, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 447. Malgré la mauvaise réputation dont jouit le roman, il gagne toujours plus de lecteurs.

⁴ « *Sapere aude ! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen !* », c'est-à-dire « Ose ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! » Par cette formule datée de septembre 1784 qui apparaît dans un court essai, Emmanuel Kant répond à la question « Qu'est-ce que les Lumières ? » (« Was ist Aufklärung ? ») posée en décembre 1783 par *Le Mensuel berlinois (Berlinische Monatschrift)*. Il définit les Lumières avant tout comme une émancipation de l'esprit : « Le mouvement des Lumières est la sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable, puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières. » Cette phrase est

Lumières¹. Le roman offre alors de plus le tableau des mœurs et de milieux proches des préoccupations des lecteurs de l'époque².

Problématiques

Notre corpus a été déterminé selon trois critères. Nous choisissons d'étudier des œuvres en partant d'une date charnière : 1737 qui est une année déterminante pour les romans. Avec leur proscription, décidée par le chancelier d'Aguesseau³, nous entrons alors dans l'« ère du soupçon⁴ ». Pressé de renforcer la censure, celui-ci cherche à interdire romans et journaux : « [...] à partir de 1738, et sans doute même de 1737, la publication des romans est soumise en France à un régime d'exception qui équivaut presque à l'interdiction pure et simple⁵ ». En effet, cet événement occasionne un type de publication avec de fausses adresses, sans nom d'auteur, ce qui génère du mystère (même s'il est souvent mis à jour par les lecteurs). De même que Robert Darnton propose d'étudier dans *Bohème littéraire et révolution*⁶ les archives plutôt que les traités philosophiques pour creuser du côté des fondements de l'histoire intellectuelle, nous nous proposons de relire des romans qui ne sont pas passés aux cribles de la critique moderne, mais qui constituent un terreau fondamental pour la littérature de la période étudiée.

Nous allons en effet nous intéresser à des auteurs qui n'étaient pas reconnus par les institutions (Mouhy, Chevrier ou bien encore La Morlière à qui nous ferons parfois référence),

citée par Nicolas Weill dans *L'Esprit des Lumières est-il perdu ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 206.

¹ Comme l'écrit Jean Dagen dans son introduction à *l'Anthologie de la littérature française, Le XVIII^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 31 : « Cela signifie qu'être un homme des Lumières, c'est accéder à cet âge de la majorité où l'on ose vouloir savoir, où l'on court le risque de prétendre à l'autonomie absolue de l'esprit, où l'on s'accorde la liberté de penser et où l'on fait de cette liberté la pierre de touche de l'organisation sociale et du régime politique. » Sur les Lumières et leurs représentations, on se reportera à la notice de Michel Delon dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 659-662.

² Alors qu'*a contrario* l'épopée propose des héros d'exception, éloignés des lecteurs. Ainsi, il apparaît comme évident que le roman peut suivre l'évolution de la société, répondant au plus près aux nouvelles attentes et à la sensibilité des lecteurs.

³ Voir Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, chapitre III, p. 75-105.

⁴ Régine Jomand-Baudry reprend cette occurrence et l'applique au conte : « Ce qui tend alors à se transformer, ce sont les relations auteur/lecteur : la confiance et la connivence laissent la place au doute et à la méfiance. Avec le conte merveilleux, le dix-huitième siècle a fait entrer la littérature dans l'ère du soupçon », *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, textes réunis et présentés par Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, Paris, Éditions Kimé, 2002, « Préface », p. 19.

⁵ Voir Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 78.

⁶ Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le Monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1983.

et qui ont eu des existences d'aventuriers. Les enjeux et les conditions de publication ne sont plus les mêmes quand le statut de l'écrivain change. Bien souvent, les auteurs choisis ne se donnent pas pour des romanciers, comme c'est le cas de Vivant Denon, et certaines attributions de textes ont été parfois douteuses. D'autres, à l'instar de Laclos, ont une double carrière. Nous sommes face à une certaine marginalité, mais aussi à une nouvelle façon d'appréhender l'objet littéraire. Enfin, les récits étudiés nous mènent, à travers une évolution sensible, du libertin au roué, avec pour aboutissement *Les Liaisons dangereuses* (*Point de lendemain* présente déjà des roués en la personne de Mme de T*** et du marquis).

Les œuvres souligneront une évolution de la morale, d'un libertinage pur et simple comme celui que l'on trouve dans *Angola* [1746] de La Morlière par exemple – grand succès de librairie du XVIII^e siècle – jusqu'à la rouerie des personnages de Laclos. Nous laissons les grands romanciers des années 1730 (Crébillon, Marivaux, Prévost) qui ont enrichi la production romanesque de leur époque et nous commençons notre étude après eux, même si certains de leurs ouvrages auraient correspondu à la période choisie (1737-1782) comme *Les Lettres de la Duchesse*, *Les Lettres athéniennes* ou bien encore *Cleveland*. Notre projet n'est pas d'étudier des auteurs académiciens¹ comme Marivaux ou qui vont devenir censeurs à l'image de Crébillon. En outre, grâce aux romanciers retenus, nous souhaitons montrer un changement de la fonction et de la perception du secret.

Il est primordial d'observer les différents rapports que les auteurs étudiés entretiennent avec l'écriture. En effet, tous les textes de notre corpus ont été écrits par des hommes qui ne se consacraient pas uniquement à la fiction. Mouhy, Chevrier et Bastide étaient également journalistes, espions, voire mouches de la police pour certains... Quant à Laclos, il fait une carrière militaire, deuxième fils d'un secrétaire à l'intendance de Picardie et d'Artois, d'une famille de noblesse de robe récente, il a été poussé par son père à s'engager dans l'armée. Vivant Denon n'a écrit quant à lui qu'une nouvelle et il est davantage graveur, dessinateur, diplomate, même si Philippe Sollers affirme qu'il est « un tissu de romans² ».

Il est donc intéressant de noter que nos auteurs ne sont pas uniquement des écrivains. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, le statut social de l'écrivain change sous l'Ancien Régime ; ils appartiennent tous socialement à des milieux différents et sont tous « en marge »

¹ Nous étudierons plutôt certains « écrivains obscurs » pour reprendre le terme de Werner Krauss dans son article « L'étude des écrivains obscurs du siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1963, vol. XXVI, p. 1019-1024.

² Philippe Sollers, *Le Cavalier du Louvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 15. Philippe Sollers mentionne et cite déjà *Point de lendemain* dans son roman autour de Watteau, *La Fête à Venise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

de la littérature. Les deux auteurs qui referment notre corpus, Vivant Denon et Laclos, sont moins exposés aux critiques. Cependant, pour Vivant Denon, on note l'attribution suspecte¹ de *Point de Lendemain* (dont le texte a longtemps pâti, mais qui ne fait aujourd'hui plus question). Cet écrit, assez marginal dans sa vie, est l'unique œuvre de sa production littéraire. Dans l'ensemble, il faut également souligner que les écrivains que nous avons choisi d'étudier critiquent souvent les auteurs et qu'ils ne se donnent aucunement pour tels ; c'est ainsi que Vivant Denon ne veut pas passer pour un auteur². Il est également fort probable qu'étant donné ses fonctions, il ait fait preuve d'une certaine réserve.

Il semble que le pouvoir et la littérature ne faisant pas bon ménage, Vivant Denon soit resté prudent quant à la paternité de son texte. Sans doute, parmi nos auteurs, Mouhy constitue-t-il une exception, lorsqu'il manifeste le souhait, dans certaines de ses préfaces, de gagner en dignité et d'être reconnu pour ses écrits. En effet, la fin du XVIII^e siècle offrant aux écrivains un statut qui se modifie, il émerge ainsi de nouvelles revendications et une nouvelle approche du rôle de l'écrivain grâce notamment aux avancées pour la reconnaissance de droits au profit des auteurs³.

¹ Ce texte est remarquable du point de vue de son attribution, comme le note Raymond Trousson dans sa préface au texte dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, p. 1294 : Dominique Vivant de Non « a bien failli n'être connu de la postérité que comme graveur et archéologue, puisque sa seule œuvre littéraire de valeur lui fut longtemps contestée. [...] C'est que sa nouvelle a une histoire peu commune. *Point de lendemain* parut anonymement, en juin 1777, dans les *Mélanges littéraires ou Journal des dames*, dirigé par Dorat, avec cette seule signature : "Par M.D.G.O.D.R" – initiales où l'on devait lire : M. de Non, gentilhomme ordinaire du roi. Le texte était précédé d'une note qui rendait peu vraisemblable que le conte fût de Dorat lui-même, et il reparut, en 1779, dans *L'Abeille littéraire*. L'hésitation cependant devient permise lorsque *Point de lendemain* reparait encore, cette fois dans des recueils d'œuvres de Dorat lui-même, en 1780 et en 1802. Une édition séparée et même remaniée par Vivant Denon, mais toujours non signée, parut en 1812. On devine les raisons de cet anonymat persistant. En 1777, Vivant Denon était au service du roi, en 1812 fonctionnaire impérial : sans doute ne tenait-il pas à attirer l'attention sur un récit libertin. On comprend dès lors l'incertitude des amateurs. En 1824, Barbier donne Vivant Denon pour l'auteur du texte publié en 1812, mais en 1828, Quérard l'attribue à la fois à Dorat et à Vivant Denon, et Balzac, en 1829, insère le récit dans Méditation XXIV de sa *Physiologie du mariage* (partie intitulée "Principes de stratégie") sans en connaître l'auteur, E. Gallien reviendra sur le problème en 1866 et en 1868 pour restituer l'œuvre à Vivant Denon, qui avait été à deux doigts de perdre son seul titre à la gloire littéraire. » Pour une explication plus détaillée sur la manière dont Balzac utilise le texte, voir *infra*, note 1 p. 28. Voir Balzac, *Physiologie du mariage*, texte présenté par Arlette Michel, établi et annoté par René Guise, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. XI, 1980, p. 1132-1144.

² C'est une attitude qu'avaient les classiques au XVII^e siècle. On retrouve une critique de l'auteur chez Pascal dans les *Pensées*, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1991, 554 « Style », p. 402-403 : « Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon et qui, en voyant un livre croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur [...] ». Au XVIII^e siècle, déjà chez Marivaux dans *Le Spectateur français*.

³ En 1777, Beaumarchais fonde la première société d'auteurs pour promouvoir la reconnaissance de droits au profit des auteurs. Dans la nuit du 4 août 1789, les révolutionnaires français abolissent l'ensemble des privilèges, puis les lois des 13 et 19 janvier 1791 et des 19 et 24 juillet 1793 accordent aux auteurs le droit exclusif d'autoriser la reproduction de leurs œuvres pour une durée de cinq ans *post mortem*. À l'issue de ce délai, l'œuvre entre dans le domaine public.

Constitution du corpus

Au cœur du corpus se trouvent deux écrivains aventuriers prolixes, souvent en marge, auteurs de libelles, de nouvelles à la main, d'articles de presse. Nous ferons une grande place à Mouhy d'une part et à Chevrier d'autre part. À cette occasion, nous mettrons en valeur les fonds patrimoniaux livresques du Grand Est, riches des ouvrages de nos auteurs ; c'est ainsi par exemple que la Médiathèque de Troyes possède une édition de *La Paysanne parvenue*¹ de Mouhy datant de 1739-1740, que la Médiathèque de Châlons-en-Champagne conserve une édition de *La Mouche*² du même auteur qui date de 1747 et un exemplaire du *Colporteur* de Chevrier³. Cette large diffusion des œuvres prouve que ces auteurs étaient très lus à l'époque et que leurs textes étaient même réédités, comme en témoigne *La Mouche* de Mouhy, roman réédité en 1777 avec des illustrations sous le titre *La Mouche, ou les Espiègleries et aventures galantes de Bigand. Nouvelle édition, revue et corrigée*. Cette belle édition corrigée par l'auteur lui-même est une réfection générale⁴ qui témoigne du fait que le texte est encore lu à la fin du siècle. Mouhy y a supprimé le *topos* du manuscrit trouvé (qui ne fait sans doute plus recette à l'époque de la réédition⁵) qui servait à l'histoire cadre. Les remaniements effectués nous apportent des éléments intéressants et notamment ce que dit Mouhy de l'état de son texte. La Bibliothèque de Dijon est également riche d'ouvrages⁶ du marquis de Fieux (rappelons ici que Mouhy était membre de l'Académie de Dijon et qu'il est donc normal qu'autant d'ouvrages aient été conservés). Il est intéressant de noter qu'à Nancy, Chevrier,

¹ *La Paysanne parvenue, ou les Mémoires de Madame la Marquise de L. V. par le Chevalier de Mouhy*, Amsterdam et Leipzig, Arskstée et Merkus, 1739-1740, consultable à la Médiathèque de Troyes, section Patrimoine, cote : Patrimoine ebe.6.1255

² *La Mouche ou les Aventures de M. Bigand*, édition critique par René Démoris et Florence Magnot-Ogilvy, Paris, Classiques Garnier, 2010. L'édition utilisée pour l'établissement du texte est celle de 1777, revue par l'auteur.

La Mouche ou les Aventures de M. Bigand, Paris, Poily, 1737, consultable à la Médiathèque Pompidou, section Livres patrimoine - Fonds ancien, cote : AF20054 – AF20055. C'est à partir de cette édition que nous avons d'abord étudié le texte.

³ *Le Colporteur, histoire morale et critique*, Londres, Jean Nourse, l'an de vérité [1761], consultable à la Médiathèque Pompidou, section Livres Patrimoine, cote GT4776.

⁴ Comme l'expliquent René Démoris et Florence Magnot-Ogilvy dans leur édition de *La Mouche ou les Aventures de M. Bigand*, éd. cit., p. 11 : « [...] Mouhy s'est livré à un considérable travail de réécriture, animé par un souci de correction, d'élégance, d'élimination des tournures maladroites, dues à une rédaction trop rapide, des répétitions et aussi d'effacement d'un langage familier ou populaire. »

⁵ Voir René Démoris, préface de *La Mouche*, éd. cit., p. 15 : « La facticité de ce récit est évidente : tout d'abord parce que de cette histoire l'auteur-éditeur-traducteur n'a rien pu savoir. Sa valeur fonctionnelle est nulle [...] ».

⁶ Voir annexes p. 487.

natif de la région, est fortement présent dans les rayons du fonds lorrain de la bibliothèque municipale¹.

Nous ouvrons notre corpus en évoquant *La Paysanne parvenue* de Mouhy (1735)², mais nous nous concentrerons surtout sur ses autres romans : *La Mouche* (1736 puis 1777), *Lamekis* (1735-1738), *Le Masque de fer* (1747), *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* (1739). Avec cet écrivain, nous envisageons des secrets très romanesques qui donnent lieu à des rebondissements, à des atmosphères particulières ; les univers souterrains de *Lamekis* entraînent le lecteur dans des aventures irréelles, qui le font voyager et rêver. Dans *La Mouche* cependant, l'analyse des passions et de la psychologie est plus poussée, l'écriture discontinue utilisée par Mouhy est non seulement le moyen de conduire l'action secrète (avec une parfaite superposition du fond et de la forme), mais également, pour le personnage de « mouche » qu'est Bigand, l'occasion de se comprendre lui-même un peu mieux ; être profondément paradoxal, il ne domine que partiellement ses fonctions de mouche.

Bastide livre, quant à lui, des histoires beaucoup lues qui sont dans le goût et l'esthétique de son époque, étant très en prise avec son temps, à l'instar du marquis de Fieux ; cette raison, ajoutée à la qualité de leur style, est sans doute responsable du fait que ces deux auteurs n'ont plus le succès qu'ils reçurent au XVIII^e siècle et sont aujourd'hui moins lus que Laclos³ par exemple. En effet, si l'auteur des *Liaisons dangereuses* séduit encore de très nombreux lecteurs – et non pas seulement un lectorat spécialiste – c'est que, certes, il agrmente comme les autres écrivains son roman de notations qui font référence au contexte de l'époque, mais aussi parce qu'il sait aller bien au-delà, et illustre de ce fait le propos de Diderot lorsque ce dernier affirme en 1746, dans les *Pensées philosophiques* : « L'homme d'esprit voit loin dans l'immensité des possibles⁴ ». Il apparaît réellement que Laclos a fait une œuvre totale avec un génie certain qui permet à son roman épistolaire d'intéresser les

¹ Voir annexes p. 487-489.

² Cette date constitue une charnière entre Marivaux et Mouhy. L'auteur de *La Vie de Marianne*, qui occupe une place importante dans la société des lettres – Mouhy n'a aucunement le même statut – deviendra académicien en 1742 grâce à sa fréquentation du salon de sa précieuse amie Claudine de Tencin.

³ Dès sa parution, l'ouvrage de Laclos connaît un vif succès et les rééditions en témoignent. D'ailleurs, comme l'écrit Georges Poisson dans *Choderlos de Laclos ou l'obstination*, Paris, Grasset, 1985, p. 140 : « Le bruit de l'ouvrage parvient jusqu'à la cour. Marie-Antoinette le fit acheter, et relire sans mention d'auteur ni de titre : piètre attitude pour une reine de France. Le scandale fut tel que Moufle d'Angerville prétend que la police arrêta la vente de l'ouvrage et interdit de le mentionner sur les catalogues, ce qui n'est pas exact. Il est vrai que le censeur royal, Coqueley de Chaussepierre, ne remplissait pas, à tort ou à raison, la tâche qui lui était imposée ».

⁴ Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, édition critique avec introduction, notes et bibliographie par Robert Niklaus, Genève, Droz, 1965, XXXII, p. 25. La citation complète est : « L'homme d'esprit voit loin dans l'immensité des possibles ; le sot ne voit guère de possible que ce qui est. C'est là peut-être ce qui rend l'un pusillanime, et l'autre téméraire. »

générations qui se suivent et de résister, même passé au crible, encore quelque peu à l'analyse.

François-Antoine Chevrier, cet autre écrivain aventurier des lettres, satiriste et pamphlétaire, polygraphe scandaleux, haï et méprisé, mort assez mystérieusement en 1762 d'une étrange indigestion, retiendra également notre intérêt. Originaire de Nancy, il est l'auteur du *Colporteur* (1762) que nous étudierons ainsi que *Bi-bi, conte traduit du chinois par un Français* (1745), *Le Quart d'heure d'une jolie femme* (1753), et les *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même* (1753). Les œuvres romanesques les plus connues de Chevrier sont aujourd'hui accessibles grâce à des éditions modernes¹, mais il reste des parts d'ombre et de mystère dans certains de ses écrits, à exploiter en réfléchissant au statut de textes pamphlétaires qui demandent encore à être déchiffrés. Il a lui aussi mené une existence à l'image de ses romans. Son *Colporteur*, amuseur de salon, qui perd les gens au gré des anecdotes, dénonce les faux-semblants « crie très haut ce qu'on se chuchotait à l'oreille² » : aucun secret ne résiste à son passage. L'idée de confronter et d'analyser en même temps les écrits de cet écrivain critique, qui rencontre des similitudes avec Mouhy quant à sa vie d'aventurier des lettres, semble séduisante. De plus, comme on n'a aucunement fait la part belle à ces deux romanciers, souvent dénigrés, méprisés ou relégués dans une littérature de second ordre, il semblera important de les rétablir en dégagant les attraits et intérêts que renferment leurs écrits. Il faut de plus noter la richesse documentaire de ces tableaux de mœurs, précieux témoignages socioculturels de l'époque.

Jean-François de Bastide s'ajoute au corpus, et les brèves œuvres que nous avons choisi d'étudier, *La Petite Maison* (1758), *L'Amant anonyme* (1763)³, sont une matière romanesque

¹ *Le Colporteur* [1761], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 739-884. *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même* [1753], présentation et notes de Michèle Bokobza-Kahan, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005. *Bi-bi*, dans *Contes, Voisenon et autres conteurs* comprenant des contes parodiques et licencieux (Cahusac, Fougere de Monbron, Senneterre, Voisenon, La Morlière, Bibiena, Chevrier, Bret, Mme Fagnan, Baret, et plusieurs contes anonymes), édition critique établie par Françoise Gevrey, *Bibliothèque des génies et des fées*, n° 18, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2007, p. 465-516.

² Formule que l'on doit à Raymond Trousson dans son introduction au *Colporteur*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 750.

³ Voir *La Petite Maison* [1758], édition établie et présentée par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 et *L'Amant anonyme et autres contes* [1763], édition établie et présentée par Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2002. Nous nous appuyons pour notre étude sur deux textes accessibles en édition moderne. Bastide n'est pas seulement l'auteur de *La Petite Maison*, il a également écrit des contes et des romans : *Les Confessions d'un fat par M. le chevalier de La B****, Paris, 1742 ; 1749 ; 1750 (roman dans la tradition de Crébillon fils et de Duclos qui retrace les aventures d'un libertin qui finit par se racheter). *Les Mémoires de la baronne de Saint-Clair*, La Haye, 1752 (cette œuvre est parfois attribuée à Chevrier) ; et du théâtre, nous pouvons citer : *Le Désenchantement inespéré*, comédie, s.l.n.d., 1749. *Le Berceau*, comédie publiée

encline aux situations de secret. Cédant aux goûts du temps, il est non seulement romancier, mais aussi critique, journaliste, compilateur et auteur dramatique. Le statut de Bastide le rattache aux deux auteurs évoqués précédemment, mais il est en relation avec Vivant Denon et Laclos par le traitement qu'il réserve au libertinage. Bastide servira ainsi de trait d'union entre Mouhy/Chevrier et Vivant Denon/Laclos. En ouvrant le corpus au libertinage des années 70-80, nous observerons ce que devient le secret dans deux œuvres de la fin du siècle : d'une part le conte¹ de Dominique Vivant Denon *Point de Lendemain*, œuvre brillante et courte de 1777 (remaniée en 1812) qui n'a cessé d'intéresser la critique, et, d'autre part, l'ouvrage de Pierre Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* (1782) roman épistolaire souvent considéré comme le point d'orgue du libertinage.

Le secret lié au libertinage n'est plus celui de l'aventure ; nous développerons l'importance du motif du secret qui a inspiré ces écrivains de la fin du siècle en prenant une forme plus intime et un sens plus figuré que chez Mouhy et Chevrier : nous essaierons de montrer que nous assistons à un changement de la place du secret dans les fonctions narratives. Nous observerons la transformation du thème du libertinage jusqu'à son crépuscule qui trouve son aboutissement dans le roman de Laclos. Il convient cependant ici de nous arrêter quelques instants sur le « conte » de Vivant Denon, *Point de lendemain*, bref récit libertin, bijou de construction narrative, qui paraît anonymement en juin 1777 dans les *Mélanges littéraires ou Journal des dames*, dirigé par Dorat qui insère une note grâce à laquelle le lecteur doit comprendre que le récit² n'est pas de lui. Il est important d'observer comment Vivant Denon modifie son texte lorsqu'il le reprend, livrant une version plus ambiguë et portée au secret où le jeune homme est désormais plus ingénu et naïf³.

par Marmontel, *Nouveau Choix de pièces tirées des Mercuries*, etc., 1758, t. XIII entre autres. Pour les œuvres diverses, Bastide a notamment écrit : *Choix des anciens Mercuries*, 1757-1758, t. I à XV. *Le Nouveau Spectateur*, 1758, 8 vol. ; repris sous le titre *Le Monde comme il est*, 1760, 2 vol., puis *Le Monde*, 1761, 2 vol.

¹ À l'époque, on parle d'un « conte », aujourd'hui, d'un point de vue générique, on l'appellerait plutôt « nouvelle ».

² « La narration de ce conte m'a paru piquante, spirituelle et originale. Le fonds d'ailleurs en est vrai, et il est bon, pour l'histoire des mœurs, de faire contraster quelquefois avec les femmes intéressantes dont ce siècle s'honore, celles qui s'y distinguent par l'aisance de leurs principes, la folie de leurs idées et la bizarrerie de leur caractère », dans *Mélanges littéraires ou Journal des dames*, 1777, t. II, p. 3.

³ Cette attribution douteuse a permis à Balzac de retravailler *Point de lendemain* et de le placer dans sa première édition de *Physiologie du mariage* (1829) ; en effet, loin de se contenter de le recopier, il le met en scène. Dans la « *Méditation XXIV* », l'auteur de *La Comédie Humaine*, après avoir disserté au cours d'un dîner chez le prince Lebrun, sur « les ruses intarissables des femmes » reproduit le texte de Vivant Denon, « en le défigurant et l'alourdissant par des corrections maladroites », selon Auguste Poulet-Malassis, dans sa note préliminaire à *Point de lendemain suivi de La Nuit merveilleuse*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps fabuleux », 1993, p. 14. Balzac disait tenir du chirurgien de Napoléon I^{er}, Dubois, les circonstances de l'édition originale de *Point de Lendemain* en 1812, celui-ci disait posséder un exemplaire numéroté 24 (bien que cette édition n'ait pas été numérotée). Dans la première édition de *la Physiologie du Mariage*, Balzac fait intervenir Vivant Denon,

Nous clorons notre corpus en 1782 avec le roman épistolaire de Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* qui offre à l'analyse des personnages énigmatiques. Cette œuvre se situe à l'apogée d'un genre qui s'est développé dès la fin du XVII^e siècle, s'est imposé avec les *Lettres persanes* de Montesquieu en 1721 puis est devenu un genre dominant avec *La Nouvelle Héloïse* quarante ans plus tard¹. Laclos, qui place d'ailleurs son ouvrage sous l'égide de la citation de Rousseau « J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres² », représente l'aboutissement du roman épistolaire et du libertinage ; son ouvrage sera le point d'orgue de notre étude. Dans le même temps que ce roman refermera le corpus étudié, il l'ouvrira vers d'autres questionnements qui marqueront l'évolution de notre concept et son infléchissement ; en effet, le libertinage arrivant à un point d'aboutissement avec l'ouvrage de Laclos, roman du moi et de la modernité, il modifie alors la perception du secret.

Le secret réunira donc les différentes œuvres choisies. Ajoutons qu'il fallait, pour que notre corpus fût dynamique et éclairant, non seulement des textes qui se ressemblaient mais aussi des récits qui fussent différents afin de montrer la progression d'un concept à l'intérieur de la fiction romanesque. Notre double objectif sera d'explorer les œuvres de romanciers encore assez méconnus et de travailler à la jonction de diverses disciplines (l'histoire des mentalités, l'histoire littéraire...) dans une volonté de transversalité. Au-delà d'une apparente hétérogénéité, ce qui relie toutes nos fictions est le développement de secrets qui se situent tantôt du côté de la clandestinité tantôt de celui du libertinage et parfois même au croisement

racontant cette histoire. Il met en scène le baron Vivant Denon (alors haut dignitaire de l'Empire), et lui fait raconter, à la fin d'un dîner donné pour quelques intimes du prince Lebrun l'aventure qui est le sujet de *Point de lendemain*. Nous sommes sur le chapitre des ruses féminines. L'aimable « vieillard » (Vivant Denon a alors 65 ans) soutient qu'il est impossible à un galant homme de résister au caprice d'une femme. Il est certain que le texte perd beaucoup de sa subtilité, tout y est plus explicite et moins flou. La tentative de réconciliation avec le mari est mentionnée dès le départ et tout de suite le jeune homme a conscience de son rôle et joue un « personnage » : « Je la vis si décidée que je pris mon parti. Je me mis à rire de mon personnage et nous devînmes très gais », dans *Physiologie du mariage*, Paris, Levavasseur, 1830, t. II, p. 180. À la fin, le jeune homme se joue clairement du marquis qui tente de le railler : « Il faut t'en croire, car je ne puis en juger. Mais sais-tu que tu connais cette femme-là comme si tu étais son mari ?... C'est à s'y tromper. Si je n'avais soupé hier avec le véritable... je te prendrais... » (p. 199-200) puis le marquis rétorque plus loin : « Oh je conviens que tu n'as pas ton second pour endormir une femme. ». Ce à quoi le jeune homme répond promptement : « Et un mari, et, au besoin, un amant, mon cher » (p. 202). Lorsque l'histoire s'achève, et que nous retournons au récit-cadre, nous lisons : « Plus d'une fois les dames, privées de leurs éventails, rougirent des aveux un peu trop sincères faits par l'aimable vieillard, dont l'élocution prestigieuse obtint grâce pour certains détails de ses amours éphémères, *détails que nous avons supprimés comme trop érotiques pour l'époque actuelle* (notre italique). Cependant, il est à croire que chaque dame le complimenta particulièrement ; car quelque temps après, il leur offrit à toutes ainsi qu'aux convives masculins, un exemplaire de son récit imprimé à vingt-cinq exemplaires par Pierre Didot. C'est sur l'exemplaire n°24 que l'auteur a pris les éléments de cette narration, qui a le mérite de présenter à la fois de hautes instructions aux maris, et, aux célibataires, la peinture des mœurs du siècle dernier » (p. 204).

¹ Voir Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

² Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, t. II, « Préface », p. 5.

des deux. Nous avons bien conscience de ne pas prendre en compte toute la production romanesque de l'époque ; notre propos n'est aucunement d'être exhaustive, mais d'ouvrir des pistes de réflexion quant à la transformation du secret et de ses motifs adjacents.

Le découpage temporel entre les œuvres de 1737 à 1782 s'explique à travers la thématique secrète de la clandestinité et du libertinage, mais aussi par la marginalité des écrivains, qui détenaient des secrets. Ils apparaissent comme des personnages sulfureux, qui avaient plusieurs métiers. Il est de plus intéressant d'observer que cette thématique se décline à travers diverses formes : en effet, nous étudions par exemple un conte¹ merveilleux et parodique de 1746, *Bi-bi*², qui joue de motifs romanesques déjà usés et ridiculise les secrets, les répandant aisément, et un autre conte daté de 1777³, *Point de lendemain* qui, tout en n'étant ni merveilleux ni parodique, fait du secret un élément plus ténu et subtil. À travers le siècle, la forme du conte n'accueille plus le secret de la même manière et la parodie devient plus sérieuse même si la légèreté reste présente, l'ironie se change en persiflage et *double entendre*. De même, le roman à la première personne évolue dans les textes choisis : des romans de Mouhy⁴ qui mettent en œuvre des aventures, de l'espionnage, des amours secrètes, aux *Liaisons dangereuses*, roman des « moi » qui offre un libertinage subtil, tout en raffinement. Une même forme recouvre des réalités différentes au fil du siècle, et on n'écrit plus en 1780 comme en 1730 car les problématiques ont changé.

Enjeux du projet

À partir d'un thème unificateur, l'étude se propose d'abord d'attirer l'attention sur des écrivains qui ont abordé des domaines très divers (roman, journalisme, pamphlet, théâtre) ; c'est d'ailleurs cette richesse formelle qui fait évoluer notre thème. Le secret change avec les différents genres et supports dans lesquels il apparaît. Avec l'œuvre de Mouhy, qui servira de point de départ, nous nous proposons d'étudier l'importance du secret et de ses corollaires dans la fiction de l'époque en montrant la récurrence de cette thématique qui se développe et se transforme ensuite dans d'autres romans du siècle. Le but est de souligner un resserrement

¹ Les contes revendiquent souvent le droit à une invention farfelue.

² *Bi-Bi* n'est pas repris en 1774 dans le recueil des *Œuvres complètes* de l'auteur.

³ Cette date, rappelons-le, est également celle de l'édition revue et corrigée de *La Mouche* de Mouhy. Chez Vivant Denon, le conte signifie l'utilisation d'une forme brève, il existe un certain flou quant à ce qui s'est passé entre les protagonistes une fois le matin venu. À travers le siècle, la forme du conte est très malléable en elle-même et on ne traite plus le secret de la même manière.

⁴ Dans le choix des romans de Mouhy, il n'y a pas d'épistolaire ou alors simplement de brèves missives ou des billets qui servent l'action.

et une progression vers le sens figuré du secret tel qu'il apparaît dans les romans de la fin du XVIII^e siècle, mais également de prouver, ce qui est paradoxal, que les plus grands secrets gardés par les œuvres ne se revendiquent pas en tant que tels et ne sont pas nommés ; ils sont ainsi voilés et jalousement gardés, à l'abri du « premier lecteur ».

Il est également important de souligner une transformation de l'activité de lecture qui, de même que l'écriture, change au cours du siècle : on ne lit pas en effet de la même façon un roman d'aventures et un roman libertin, et d'une manière générale, les pratiques et les attentes des lecteurs ont évolué au cours du siècle. Il s'agira pour notre étude, tout d'abord de distinguer deux aspects du secret : d'une part, son essence morale (le libertinage, le sentiment, le religieux...) et, d'autre part, le secret en tant qu'élément de la diégèse, en se posant la question centrale : pourquoi la fiction a-t-elle besoin du secret ?

Les romans-mémoires et le roman épistolaire qui occupent une grande place dans notre corpus favorisent la consignation des secrets et des confidences. Le thème choisi implique de nombreux motifs adjacents qui constituent autant de variations. C'est ainsi que la clandestinité est par exemple un thème qui a partie liée avec le secret ; les motifs de la discrétion et de l'indiscrétion sont eux aussi essentiels et donnent lieu à de nombreuses scènes qui nourrissent les fictions. Lorsqu'ils sont interdits, les romans ont d'autant plus de lecteurs ; et le secret qui réside dans l'interdiction entraîne une circulation sous le manteau et attise ainsi la curiosité du public. Dans notre corpus, le motif du masque apparaît au sens propre avec le roman *Le Masque de fer*¹. Mais, si ce titre laisse supposer que la place tenue par l'objet sera conséquente, elle ne l'est en réalité. Au sens figuré, le masque se retrouve dans le jeu social des roués de Laclos et ils en portent tour à tour divers, pour s'adonner à l'illusoire plaisir mondain des apparences.

Le dessein de notre analyse est aussi de découvrir et de faire connaître de nouveaux textes et des auteurs encore assez méconnus. Nous souhaitons partir des *minores* pour les faire redécouvrir, car nous considérons qu'ils éclairent ce que l'on tient pour des chefs-d'œuvre et qu'il ne faut pas les séparer des *majores*. Nous comprenons alors mieux par exemple l'intérêt du secret chez Laclos si nous voyons comment il a transformé ce thème. De toute façon, les chefs-d'œuvre n'ont réellement de sens que si nous lisons la production qui les environne. Nous essaierons de redécouvrir des auteurs en allant au-delà des nombreuses critiques

¹ À propos du titre, au début de sa préface au *Masque de fer*, Annie Rivara affirme : « [l]e titre est fait pour tromper et pour séduire. Il trompait le public de 1747, en laissant espérer quelque lumière sur le célèbre et irritant mystère du Prisonnier de la Bastille qui avait agité le demi-siècle précédent ; il le séduit si l'on en juge d'après les onze éditions du roman qui se succédèrent en Hollande et en France au cours du XVIII^e siècle, suivies encore de quatre au XIX^e siècle. Il trompe encore, car ce roman ne traite nullement de ce sujet historique, ou pseudo-historique policier, mais narre une histoire romanesque symbolique », Paris, Desjonquères, 1983, p. I.

concernant les romans déjà très étudiés, et de mettre en lumière d'autres qui ne sont pas encore réédités en donnant ainsi plus d'importance à des auteurs négligés. L'objectif sera donc de mettre en avant des auteurs moins connus du grand public mais également de proposer, par leur intermédiaire, une lecture nouvelle d'auteurs très connus. Nous essaierons en effet de montrer en quoi la lecture de ces récits marginaux éclaire et nourrit celle d'œuvres plus communément étudiées dans les classes.

La littérature s'inscrit dans un grand tout où volent en éclats les déterminations des *majores* et des *minores*¹, et ainsi chaque texte trouve sa place et révèle des indices sur le suivant. La logique n'est plus la même lorsqu'on comprend combien durant une période donnée, les œuvres s'enrichissent les unes les autres et se répondent à travers un dialogue qui dépasse les contours des ouvrages. Ce corpus est, par sa diversité, représentatif des contradictions, des mutations et des questionnements de la production littéraire du siècle. De plus, le fait d'étudier des ouvrages marginaux, très lus à leur époque, rend possible, par l'exploration du texte, l'entrée dans un univers secret, celui des livres relégués dans les arrière-boutiques car contraires aux bonnes mœurs... La clandestinité est un thème *intradiégétique* et *extradiégétique*. En effet, elle se trouve être non seulement le motif de certaines œuvres, mais aussi le mode de diffusion de ces dernières ; il existe comme un effet de mise en abyme du motif du secret qui prend alors une dimension supplémentaire. Au-delà des écrits de Chevrier ou de Mouhy, nombreuses sont également les œuvres de Bastide qui sont publiées sans nom d'auteur et dont l'attribution n'est pas toujours déterminée.

Nous observerons les procédés d'écriture attachés au thème du secret et nous montrerons qu'il est des secrets auxquels on croit et des secrets auxquels on ne peut croire ; nous soulignerons certains procédés romanesques et conventionnels qui permettent d'emblée, grâce à des marqueurs, d'identifier les *topoi* attachés au secret. Nous montrerons enfin qu'à la faveur d'un changement de statut politique ou social, il s'opère un changement des fonctions narratives du secret qui s'avère être un moteur narratif. Nous placerons les œuvres de notre corpus dans la logique d'une étude des modèles acceptés ou refusés. Ce sont les contours assez imprécis d'une notion telle que le secret qui lui permettent d'être envisagé sous divers angles. Ce qui est tenu caché est un excellent ressort romanesque car il donne à imaginer et exige du lecteur qu'il soit actif et non paresseux. Et à travers une « enquête » littéraire, peut-être y aurait-il quelques secrets d'auteurs à découvrir ? Notre démarche se développera selon

¹ Voir *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, sous la direction de Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2009, « Introduction » par Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, p. 9-23.

trois grands axes ; dans un premier temps, nous analyserons le secret dans la diégèse en montrant comment ce thème s'y déploie et les liens de dépendance entretenus avec la fiction.

Puis, dans un second temps, nous nous poserons la question du langage, autre vecteur du secret, qui fait le lien entre la fiction et le temps (réel) de l'écriture. Il est en effet un langage conscient, explicite et un autre langage plus implicite qui souvent se sert du non-dit. Enfin, nous poserons la question de l'écriture du paradoxe, avec le postulat selon lequel le secret est un thème qui existe même lorsqu'il est signalé dans la diégèse, ne perdant pas alors sa valeur en dépit de la modification de sa nature. C'est ainsi qu'il devient paradoxal, voire ambigu dans le fait même qu'il pose la question de la divulgation ; en effet, dire qu'on a un secret, c'est un peu l'entacher :

Le secret est à ce titre profondément ambigu, comme il est résolument paradoxal. Pour qu'il puisse en effet y avoir du secret qui reste secret, la possibilité du dévoilement doit être évitée. Mais le problème est que si le vrai secret se doit d'être complètement étouffé, il n'est plus perçu du tout comme un secret. Le secret entretient donc un rapport paradoxal à la connaissance. Il suppose une ignorance qu'il cultive, qu'il voile et dissimule, mais il n'est secret que parce qu'il est connu comme secret. La valeur du secret tient donc tout autant à sa capacité à maintenir une ignorance, qu'à cultiver la connaissance de celle-ci. C'est dire que le secret se tient toujours à l'interstice de la dissimulation et de la révélation.¹

Les secrets les plus enfouis ne sont pas ceux qui sont nommés en tant que tels, nous irons à la recherche de ces « énigmes » des textes, proposées de manière consciente ou non par les écrivains.

¹ Raphaël Picon, « Dieu et le secret », dans *Le Secret*, sous la direction de Jacques Guin, Van Dieren Éditeur, « Débats », 2007, p. 10.

Première partie
Le secret dans la diégèse

Tout est ici mystère et secret

Mouhy, *Lamekis*, livre III

CHAPITRE I

Secret et narrations

De tout temps les narrations ont eu recours aux formules séduisantes du secret. En effet, celui-ci permet de s'attacher le lecteur en le motivant, comme on donne envie au curieux de découvrir et de démêler un secret, les pages des livres étant autant de clefs qui ouvrent ou ferment des perspectives de réponse au gré des envies de l'auteur, conscientes ou inconscientes... La vérité se construit progressivement à travers les dits et les non-dits, à travers les pistes délivrées par l'auteur mais également par les lacunes du texte, l'omission ou le silence représentant une part tout aussi essentielle lorsque nous abordons un sujet tel que le secret. Le lecteur est, en quelque sorte, initié au *mystère* de l'œuvre, grâce à une lecture active. L'enquête est toujours fragmentaire et se développe souvent dans les interstices, dans la suggestion, dans l'entrebâillement d'une mousseline ou grâce à la cheville qui s'esquisse dans l'instant où l'objet convoité descend du carrosse.

Plus encore, le secret réside dans l'essence même du roman. C'est un principe qu'il convient, avant toutes choses, de distinguer du secret comme élément de la diégèse. La substance du secret est ce qui est caché, séparé, celé... Quant au secret comme élément du récit, il pose la question de savoir pourquoi la fiction en a besoin. Là où le théâtre et l'illusion montrent parfois pour cacher, à travers un « spectacle du secret », le roman doit recourir aux mots pour paradoxalement dissimuler en montrant tout de même quelque peu, afin d'ouvrir la voie à un questionnement assez ambivalent. Le secret est un thème fuyant et paradoxal. En effet, il n'existe que lorsqu'il est nommé et que son existence est partagée au moins par une autre personne ; cependant, dans le même temps qu'il se révèle, il perd son essence première, c'est le partage qui le rend concret et qui, dans le même temps, l'annule ou le transforme.

Depuis la fin du XVII^e siècle ainsi qu'au début du XVIII^e, se développe une réflexion importante sur le genre romanesque qui fait apparaître des avis divergents. Entre critiques et défenses, le roman¹ trouve peu à peu sa place à côté des grands genres, mais il demeure

¹ Dans l'*Encyclopédie*, c'est le chevalier de Jaucourt qui rédige l'entrée « Roman » ; voir à ce sujet l'article de Françoise Gevrey intitulé « La Redéfinition des genres littéraires dans l'*Encyclopédie* », dans *Les Frontières du savoir dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, sous la direction d'Éliane Martin-Haag, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Kairos, revue de philosophie*, n°18, 2001, p. 91-101.

néanmoins une défiance à son égard car il fait peur à ses détracteurs à cause de sa grande liberté. Depuis l'étude de référence de Georges May¹, il est établi que le roman – qui deviendra le genre littéraire dominant au XIX^e siècle – cherche une légitimation au siècle des Lumières. Accusé d'être un genre dépourvu de règles, parce que les poétiques d'Aristote et d'Horace n'en disent mot, on l'accuse parfois d'être inutile voire même dangereux par le risque qu'il courrait de corrompre la moralité et le bon goût. Rousseau souligne d'ailleurs en tête de sa préface de *La Nouvelle Héloïse* un aspect moral du roman avec une phrase devenue aujourd'hui célèbre : « Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus² ». Cette mise en exergue, sujette à bien des développements, ne cesse d'interpeller l'attention du lectorat. Mais le genre connaît tout de même à l'époque des défenseurs³ et certains, comme Pierre-Daniel Huet, souhaitent avant tout promouvoir une conception du roman et de la lecture romanesque dans une vision plurielle⁴.

La représentation des passions dans les romans choque les bonnes mœurs et la facture de ces œuvres est souvent qualifiée de médiocre. Notons que durant la seconde moitié du XVII^e siècle (le grand siècle de la théorisation sur la poétique des genres⁵), nombreuses sont les critiques que subissent les grands romans baroques comme ceux de Scudéry ; parmi les détracteurs du genre, il est possible de citer l'abbé d'Aubignac et surtout Nicolas Boileau qui se livre à un dénigrement du genre romanesque dans le *Dialogue des héros de roman*⁶. Le

¹ *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, op. cit.*

² Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, « Préface », p. 5.

³ Les défenseurs du roman se manifestent notamment dans des préfaces comme par exemple Pierre-Daniel Huet qui écrit dans *Lettre sur l'origine des romans* [1670] : « La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée ; et le vice châtié. [...] Ainsi le divertissement du Lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'une fin subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs [...] », dans *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*, dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, édition Camille Esmein, *op. cit.*, p. 442-443. Mouhy lui-même écrit : « L'auteur, semblable à un médecin habile, qui, sentant la nécessité de purger son malade, trompe l'aversion qu'il a pour le remède en le lui présentant sous une apparence et une superficie appétissante, enlumine, s'il est permis de se servir de cette expression, les endroits sombres de sa morale, afin d'y attacher les yeux de l'esprit, et par là faire les impressions qu'il s'est proposées », « Avertissement » de la troisième partie de *La Mouche, ou les Aventures de M. Bigand*, Paris, Louis Dupuis, 1736, t. II, p. 3-4. Georges May le cite dans *Le Dilemme du roman, op. cit.*, p. 107-108.

⁴ Voir l'introduction de Camille Esmein à propos de Huet dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque, op. cit.*, p. 357-425.

⁵ *Ibid.*, p. 9-50.

⁶ Voir Nicolas Boileau, *Dialogue des héros de roman*, dans *Œuvres complètes*, édition par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 441-489. En 1688 paraît une édition hollandaise du *Dialogue des Héros de roman* dans le tome II du *Recueil des pièces choisies ou bigarrures curieuses*. Commencée plus de vingt ans auparavant, cette pièce s'intitulait *Dialogue des morts*. Après remaniements, elle parut en 1713 à titre posthume dans l'édition de Esprit Billiot des *Œuvres complètes* de Boileau. Dans une édition postérieure datée de 1716 une note de l'éditeur rapporte que le dialogue a été composé à la fin de l'année

roman est pourtant défendu par des gens de lettres qui tentent de le réhabiliter ; c'est ainsi que Pierre-Daniel Huet, qui a collaboré avec Madame de La Fayette, publie son *Traité sur l'origine des romans* en 1670 en préface à *Zayde* de Madame de La Fayette ; il y établit une définition du genre en ces termes :

[...] ce qu'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle.¹

L'amour, on le comprend aisément en lisant cette définition, est un des thèmes fondamentaux du roman ; ce sujet entraîne dans son sillage des motifs liés au secret que certains auteurs exploitent parfois jusqu'à l'épuisement du sens ; en effet, des écrivains comme le Chevalier de Mouhy ont recours aux vocables « secret » et « mystère » sans aucune parcimonie. Chaque page révélant une occurrence, le sens finit alors par s'émousser. Mais le secret traité dans les fictions n'est pas uniquement amoureux.

En dépit d'une période de proscription, le roman demeure le genre dont le succès s'affirme à mesure que le siècle avance, jusqu'à gagner une légitimité. Des petits livres relativement peu coûteux (longtemps méprisés aussi pour leur aspect) gagnent de nouveaux lecteurs dans les milieux bourgeois de la société, parmi les jeunes gens à Paris et en province et surtout les femmes. On lit des ouvrages qu'on achète ou emprunte dans les cabinets de lecture qui alors se multiplient. Certains livres circulent clandestinement en toute discrétion comme des secrets qu'on se transmet précautionneusement.

Souvent, le motif du secret semble quelque peu usé et n'apparaît plus clairement au moment où l'auteur l'évoque, impossible donc de parler de performatif. Il serait plus convenable de parler d'effet de mode, de procédé dont le lecteur n'est pas la dupe, ou alors la dupe consciente qui voit les poulies et les machines de l'arrière du théâtre – une image empruntée à Fontenelle dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* – et qui pourtant se plaît toujours autant devant l'illusion générée. En contrepartie, quand le sens premier du secret est un peu mis à mal, il se reconstruit alors différemment et les secrets gagnent en profondeur. S'il faut reconnaître que l'utilisation excessive des mots « secret » et « mystère »

1664 et en 1665. Dans ce *Dialogue des héros de roman*, Boileau s'attaque surtout aux inacceptables invraisemblances du roman à propos des situations, de la psychologie ou bien encore du style. Il vise surtout Mlle de Scudéry.

¹ Pierre-Daniel Huet, *Lettre sur l'origine des romans* [1670], édition Camille Esmein, *Poétique du roman*, op. cit., p. 359-535. Cette définition est citée p. 441-442. En 1800, Sade, dans son *Idée sur les Romans* écrit : « On appelle Roman l'ouvrage *fabuleux* composé d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes », *Les Crimes de l'amour*, édition Michel Delon, Paris, Folio, 1987, p. 27.

leur fait perdre de leur puissance évocatrice, le thème du secret retrouve pourtant fantaisie et importance au fil du siècle.

1) Typologie du secret

a) Approche lexicale

Le secret nous échappe par nature, par l'ignorance dans laquelle il a pour vocation de nous maintenir.¹

Le secret est une matière fuyante. *Secretus* (participe passé de *secernere*, « écarter »²) signifie « ce qui a été mis à l'écart, séparé », et par extension, évidemment, « caché ». Si l'on se réfère au *Dictionnaire de l'Académie*, est appelé secret ce « qui n'est connu que d'une ou de fort peu de personnes³ », il se dit aussi des personnes qui savent se taire et tenir une chose secrète. Le substantif secret signifie : « ce qu'il ne faut dire à personne ». Il convient de souligner que « secret » et « sacré » partagent une étymologie voisine. Tous deux font en effet entendre *sacer*, *sacra*, *sacrum* « sacré » qui signifie « retiré, mis à part ». Notons que pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, au début de la notice rédigée par le chevalier de Jaucourt, il est stipulé que le terme secret est du domaine de la morale. L'article affirme :

C'est toute chose que nous avons confiée à quelqu'un, ou qu'on nous a confiée dans l'intention de n'être pas révélée, soit directement, soit indirectement. Les Romains firent une divinité du secret sous le nom de Tacita ; les Pythagoriciens une vertu, et nous en faisons un devoir, dont l'observation constitue une branche importante de la probité. D'ailleurs, l'acquisition de cette qualité essentielle à un honnête homme, est le fondement d'une bonne conduite, et sans laquelle tous les talents sont inutiles. Si l'on ne doit pas dire imprudemment son *secret*, moins encore doit-on révéler celui d'autrui ; parce que c'est une perfidie, ou du moins une faute inexcusable. Il convient même d'étendre cette fidélité, jusque vis-à-vis de celui qui y manque à notre égard.⁴

Le secret du roman est donc à envisager sous l'angle de la morale, ceci au moins depuis *La Princesse de Clèves*, et parfois même sous celui de la casuistique en ce qui concerne la période étudiée. Les dictionnaires de Richelet (1680) et de Furetière (1690), quant à eux, donnent des définitions similaires ; l'adjectif secret signifie « qui est connu de peu ou

¹ À l'incipit de l'introduction du *Secret* de Yves-Henri Bonello, Paris, PUF, *Que sais-je ?*, 1998, p. 3.

² L'étymologie grecque *krei-*, *krinein* a le même sens.

³ Définition du *Dictionnaire de l'Académie* dans les éditions de 1740 et 1762.

⁴ Jaucourt, Louis, chevalier de, article « SECRET », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (Texte imprimé par une Société des gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot [...] et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert...), Stuttgart, F. Frommann Verlag, [Reproduction en fac-similé de la première édition de Neufchâtel, chez S. Faulche, 1765], 1967, vol. 14, p. 862-863.

point de personnes », le substantif désigne « une chose qu'on tient cachée sans la communiquer » et les exemples développés sont les mêmes que ceux invoqués dans l'*Encyclopédie*. Dans le Littré, la notice du mot « secret » témoigne de peu d'évolution et seuls les exemples sont parfois différents¹. Une étude lexicale récente, Arnaud Lévy se consacre à une « Évaluation du mot "secret" », il y affirme que le terme est polysémique et qu'il recouvre un champ très large. Dans cet article de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, l'auteur s'interroge sur ce motif en indiquant que :

Comme secret, on trouve aussi bien des éléments du psychisme (pensées, désirs, sentiments, desseins), des éléments de comportement (négociations, intrigues, recettes de fabrication), que des objets matériels (tiroirs, mécanismes de serrures, portes, escaliers, lieux). Tout semble pouvoir être un secret, même rien.

Puis il ajoute :

Mais le polymorphisme des secrets n'est qu'apparent, car tout se ramène en dernier lieu à un savoir. C'est le savoir de la chose, et non la chose elle-même, qui constitue le secret. Tout secret est un savoir et rien qu'un savoir.²

D'une manière générale, le secret brise en quelque sorte la fluidité de la communication³ en faisant écran, car tout n'est plus immédiat et transparent. En cachant et en segmentant, le secret retarde et fait attendre. Pour ce qui est de la distinction des concepts, nous nous référerons à ce qu'Arielle Meyer a développé dans *Le Spectacle du secret. A contrario* de la définition de l'*Encyclopédie* de Diderot qui place le secret du côté de la morale, nous reconnaissons quant à nous qu'il n'est pas de l'ordre de la vérité : il est au-delà et il n'est pas régi par les classiques schémas du bien et du mal. Le secret nécessite un

¹ « Secret : 1° Ce qui doit être tenu secret ; ce qui ne doit être dit à personne [...] Demi-secret, secret à moitié révélé, deviné ou surpris. [...] N'avoir point de secret pour quelqu'un, ne lui rien cacher. [...] Avoir le secret de quelqu'un, savoir son secret. [...] Avoir le secret d'une chose, en connaître le motif, la raison. [...] C'est le secret de Polichinelle, de la comédie, c'est su de tout le monde. [...] Être du secret, dans le secret, avoir part à quelque dessein caché. 2° Il s'est dit quelquefois des mystères religieux des anciens. 3° Il s'est dit pour confidence. 4° Lieu retiré, caché. [...] 5° Ce qu'il y a de caché dans certaines choses. [...] Le secret des consciences, des cœurs, ce qu'il y a de plus caché dans les consciences, dans les cœurs. [...] 6° Lieu séparé où on enferme un prisonnier, en ne lui laissant de communication qu'avec le geôlier. Le prisonnier est au secret. [...] 7° Silence, discrétion sur une chose confiée. [...] 8° Dans les arts, dans les sciences, moyen connu d'une seule personne ou de peu de personnes pour faire de certaines choses, pour produire de certains effets. [...] Dire son secret, faire connaître comment on s'y prend pour exécuter quelque chose. [...] 9° Fig. Moyen de parvenir à une chose, d'y réussir. [...] Le secret [au théâtre] est d'abord de plaire et de toucher, BOIL. *Art p.* III. [...] Par antiphrase, trouver le secret, arriver à un résultat qu'on ne cherche ni ne désire. Il a trouvé le secret de se ruiner. [...] 10° La partie la plus difficile et la plus essentielle d'un art, d'une science, etc. Les secrets de l'art d'écrire, de l'art de la guerre. Les secrets de la nature. [...] Le sens caché. 11° Il se dit de certains ressorts particuliers qui servent à différents usages. Le secret d'un mécanisme, d'une serrure. [...] 12° Cache pratiquée dans un coffre-fort, dans un secrétaire, dans un cabinet. [...] 16° En secret, *loc. adv.* En particulier, sans témoin, d'une manière secrète. [...] Fig. Dans le fond du cœur, en soi-même [...]. »

² Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot « secret », dans *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, automne 1976, n°14, p. 120.

³ Rappelons que « communication » signifie « rendre commun ».

cryptage, il est un « objet singulier, complexe, multiforme et fuyant¹ ». Il est possible d'affirmer que le secret concerne plutôt le destinataire, tandis que le mystère concernerait le destinataire. En effet, « si l'on possède bel et bien un secret, on est par contre *placé face* à un mystère ou à une énigme² ». Le distinguo apparaît plus clairement ; néanmoins, le corpus que nous étudierons ne livre ni n'emploie jamais aussi distinctement les concepts, c'est ce que nous soulignerons lors d'une analyse approfondie du lexique. Le mystère, d'une manière générale, dépasse l'entendement humain, on parlera ainsi du *mystère de la vie, de la mort* ou pour aborder une thématique plus libertine, *du mystère féminin*. Nous interrogerons également les notions de mensonge et de simulation. Une étude du lexique à travers les textes permettra de comprendre que, même si les dictionnaires témoignent souvent de peu de changement de sens au cours du siècle, le traitement narratif du « secret » qui semblait figé et circonstancié devient plus libre.

S'il est un thème qui rallie aisément tous les genres, toutes les époques, toutes les esthétiques, c'est bien le secret. Que les œuvres soient religieuses ou profanes, théâtrales ou romanesques, anciennes ou modernes, elles cèdent presque toutes à la tentation du motif du secret, cela s'expliquant par le fait qu'on ne peut pas facilement créer des aventures sans y placer des secrets et des mystères... Le secret répond aux exigences de la fiction, mais même s'il revêt parfaitement le masque du romanesque, son origine se situe dans la réalité. Cette considération nous amène naturellement à souligner que dans les sociétés primitives, le secret tenait une place importante lors des initiations. En effet, les rites initiatiques imposaient des épreuves préalables à la transmission du secret.

C'est ainsi que les « mystères » prenaient place dans la cité, les plus célèbres étant sans doute ceux associés à Éleusis³. Dans la religion grecque antique, les mystères d'Éleusis faisaient partie d'un culte de nature ésotérique, effectué dans le temple de Déméter ; ils ont été supprimés par l'empereur romain Théodose en 393. Les cérémonies d'initiation aux mystères se déroulaient en deux temps : les candidats étaient d'abord initiés aux petits mystères célébrés au printemps, puis six mois plus tard, aux grands mystères durant une dizaine de jours... D'une manière générale, participe au secret celui qui sait, qui a la clef, qui connaît les codes... et surtout, qui garde le secret. Les « *mystes* » sont les candidats dignes du secret et les initiés, toujours choisis, se reconnaissent entre eux. Les secrets concernant les mystères de la Grèce antique ont été bien gardés car très peu d'écrits témoignent de ces pratiques ; certaines

¹ René Alladaye, *Petite philosophie du secret*, Cahors, Éditions Milan, 2006, p. 11.

² Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, op. cit., p. 14.

³ Voir l'ouvrage de Paul Foucart *Les Mystères d'Eleusis*, Puiseux, Pardès, 1999.

pages réelles ou fictionnelles les évoquent cependant, mais n'entrent aucunement dans les détails.

Il est également possible d'évoquer les mystères pythagoriciens. Il faut jurer fidélité au secret et ne pas le divulguer aux profanes. Le maître Pythagore enseignait à une partie de son auditoire caché derrière un rideau¹ ; les disciples écoutaient, entendant le maître sans le voir. Les pythagoriciens répandaient la croyance en la métempsycose et l'idée que l'univers prendrait son essence à travers les nombres entiers, c'est-à-dire que le monde qui nous entoure devrait s'expliquer à l'aide des nombres entiers ou des fractions. Pythagore serait né aux environs de 580 av. J.-C. à Samos, une île de la mer Égée au Sud-est de la ville d'Athènes ; on établit sa mort vers 497 av. J.-C. La communauté se répartissait en quatre degrés initiatiques et hiérarchiques (les postulants, les néophytes, les acousmaticiens et enfin les mathématiciens) comme dans de nombreuses organisations initiatiques. Les femmes et les étrangers y étaient admis. Les profanes étaient « les gens du dehors », les gens du commun, auxquels rien n'était révélé. Seuls les mathématiciens accédaient à la connaissance intérieure, cachée, et étaient autorisés à voir Pythagore derrière son rideau. Ces pratiques nous font penser à l'initiation maçonnique qui se réclame d'ailleurs des anciens « mystères » de l'Antiquité².

D'ailleurs, les auteurs que nous étudions sont pour la plupart eux aussi des initiés... En effet, ils appartiennent presque tous de façon avérée à une loge maçonnique. Il faut convenir qu'au cours du XVIII^e siècle, la Franc-maçonnerie remporte un vif succès, le statut de l'écrivain est ainsi marqué et changé par cette société secrète et ses codes. On combat alors les préjugés, préconisant une morale indépendante de la religion. Les Maçons sont surnommés « Fils de la lumière », et en luttant contre les « ténèbres » dans leur quête de vérité, ils pratiquent le libre examen.

Par sa nature même, le secret fait le lien entre le réel et la fiction, dans un jeu de va-et-vient constant. La vie de certains des auteurs étudiés semble parfois offrir quelques sujets de fiction, c'est ainsi que nous parlerons d'aventuriers des lettres³ qui mènent des existences

¹ Voir Jamblique, *Vie de Pythagore*, introduction, traduction et notes par Luc Brisson et Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 41.

² Dès son apparition, la Maçonnerie a engendré deux courants : l'un mystique et l'autre rationaliste. Comme le rappelle Jean Moreau dans *Les Francs-Maçons*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2001, p. 26 : « Le premier [le courant mystique] prétend atteindre l'inconnaissable, le second [le courant rationaliste] s'interroge seulement sur l'inconnu. La tendance mystique cultive l'imagination, l'intuition, l'émotion tandis que la tendance rationaliste, privilégie la pensée, la logique, l'analyse, la méthode expérimentale qui exige la vérification. »

³ Cette occurrence fait écho à l'ouvrage d'Alexandre Stroeve, *Les Aventuriers des Lumières*, *op. cit.*

chargées de rebondissements, d'affrontements, d'emprisonnements, d'intrigues, ressorts de l'aventure, à l'image des histoires vécues par leurs protagonistes.

Le secret est tout d'abord un terme polysémique puisqu'il désigne à la fois le processus dynamique qui permet d'entrevoir et le résultat entrevu, ce qui est alors deviné. D'un côté, il relève des éléments du psychisme et du comportement, de l'autre, des objets matériels en eux-mêmes. Dans son étude, Arnaud Lévy souligne la parenté étymologique entre « secret » et « excrément ». L'origine du mot français secret ne date que du XVI^e siècle et en ancien français, le terme *segret* (ou *segrai* ou *segroi*) avait le même sens que de nos jours¹, cette forme est elle-même issue du latin « *secretum* », c'est-à-dire « lieu écarté, pensée ou fait qui ne doit être révélé ». « *Se* » est un préfixe de séparation et « *cretus* », le participe passé de « *cernere* » prier.

Il est un invariant : le secret, quelle que soit sa nature, se rattache toujours à un savoir, car ce que personne ne sait n'est pas secret. Pour le dire plus clairement encore, le secret n'est en fait que la connaissance de la « chose » et non la chose elle-même. Le secret existe à partir du moment où une personne au moins connaît son existence, il est caché, mais pas à tous. Il est à notre portée, contrairement au mystère, car c'est nous qui le « fabriquons ». Il entraîne dans son sillon une certaine relation à l'autre. Arielle Meyer souligne aussi cette polysémie intrinsèque au terme « secret » :

Car le terme est à ce point polysémique qu'il désigne à la fois ce que nous avons commencé à entrevoir comme un processus dynamique et le résultat de ce processus : qu'est-ce donc que cette entité « secret » produite par l'intention d'une conscience en acte ?²

Thème inépuisable de la littérature, des sciences humaines, de l'Histoire, de l'art, de la morale, de la politique, mais également de la vie quotidienne, le secret est un concept qui a besoin d'être défini avant d'être illustré ; il se présente dans notre corpus sous diverses formes. Des secrets d'alcôve aux secrets d'État, Furetière définit ainsi l'adjectif « secret » :

Qui est connu de peu ou point de personnes. *On ne peut pénétrer dans les desseins secrets de la Providence. La nature agit par des voies secrètes et inconnues. Dieu connaît nos plus secrètes pensées.* Se dit presque en ce sens de ce qu'on tient caché, qu'on ne veut pas découvrir pour quelques causes particulières. *Il entretient un commerce secret avec les étrangers, avec cette femme.*

¹ Il ajoute qu'au XIII^e siècle, dans le sud-ouest de la France, la *chambra segreta* ou les *segreta* désignaient les lieux d'aisance ; le terme conserve la même signification jusqu'au début du XVII^e siècle : « Ainsi, « secret » et « excrément » sont en parenté étymologique » par leur racine commune qui véhicule l'idée de séparation, de tri ; le préfixe *ex* d'excrément met l'accent sur le rejet, alors que le préfixe *se* de secret insiste sur la mise à part, avec une notion de conservation », dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, *op. cit.*, n°14, p. 118. Cette piste est certes intéressante, c'est pour cette raison que nous l'avons soulignée, mais nous ne nous en servons pas dans notre analyse, elle relève en effet plutôt d'une lecture psychanalytique.

² *Le Spectacle du secret*, *op. cit.*, p. 28.

On dit aussi qu'un homme est secret, quand il a de la discrétion, quand il ne découvre point ce qu'il faut taire, ce qu'on lui a commandé de cacher.

Secret est aussi une épithète particulière du lieu. Un lieu secret, c'est le privé, la garde-robe. Un escalier secret ou dérobé.

Secret est aussi dans le même sens substantif masculin : *le secret de la confession doit être inviolable*.¹

Comme cela se dessine très clairement dans ces définitions de Furetière, le secret n'est pas forcément le complice du mensonge avec lequel il est très fréquemment associé, voire confondu par leur occultation commune de la vérité. Le secret est en effet souvent plus proche de la dissimulation. Il est donc ce qui a été « mis à l'écart » et il est possible de dire qu'il sépare des autres celui qui le détient. D'ailleurs dans l'expression « être au secret² », nous retrouvons l'idée d'un lieu qui serait consacré à une séparation punitive, à une vie clôturée ; c'est ainsi que les amants malheureux du *Masque de fer* de Mouhy sont bannis, mis à l'écart, *au secret*³ ; et, pour ajouter à leur punition, ils sont également masqués.

Si l'on s'intéresse de plus près aux termes associés au secret, on constate que ce mot ne possède pas de verbe pour désigner l'action qui le produit, ce qui entre en contraste avec le mensonge qui lui trouve une extension sémantique dans le verbe qui lui est rattaché « mentir ». Le secret devient une énigme à déchiffrer et représente une sorte de défi. En retardant, il crée un habile jeu entre celui qui écrit et celui qui lit... Il est parfois essentiel de passer par le détour des signes pour accéder à la vérité du secret. De façon plus profonde, il est à envisager non plus seulement comme une forme topique, mais comme un thème dont la fiction a besoin, un motif séduisant qui retient l'attention du lecteur.

La curiosité⁴ est donc un élément nodal dans les romans de Mouhy, et si le secret affleure presque en chaque diégèse, c'est qu'il est un thème essentiel qui motive la lecture. Le secret suppose une relation à l'autre, un autre intéressé par le savoir dissimulé qu'il tente de percer. Le dévoilement d'un secret entraîne bien souvent une transgression. Fondamentalement, le secret, à la différence du mystère, est déchiffrable. Nous étudierons des secrets qui font irruption dans le champ du visible, même si certains secrets, ontologiques, demeurent mystérieux et résistent quelque peu à l'entendement.

¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye/Rotterdam, Arnout/Reinier Leers, 1690, vol. 3, p. 508

² Voir *infra*, p. 130-137.

³ Cette prison fait partie des lieux du secret que nous étudierons, voir *infra*, p. 131-132. Voir également à ce sujet Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman, XVII^e-XVIII^e siècles. Lectures plurielles et intertextuelles de Guzmán de Alfarache à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000.

⁴ L'étymologie latine de « curiosité » est « cura », le « soin, le souci » pour le substantif et « curiosus » pour l'adjectif qui signifie « désireux de savoir », « indiscret » selon le contexte.

Il faut convenir de la grande flexibilité et de l'adaptabilité d'un thème comme le secret, qui peut revêtir de nombreux aspects : qu'il se fasse politique ou amoureux, il a recours à des ficelles narratives très proches, voire identiques. Il prend alors de l'importance par sa dissimulation et par la motivation et les stratagèmes employés par les protagonistes pour le cacher. Le secret a toujours partie liée avec le pouvoir, il suppose en effet qu'une personne ou un groupe détienne un savoir ou une information, tandis que d'autres ont conscience de son existence mais en ignorent totalement la matière. Dans son essence, le secret ne prétend pas modifier la qualité des choses, il la cache.

Dans de nombreuses histoires, il est détenu comme une richesse ou une arme à monnayer. C'est ainsi que dans *Les Liaisons dangereuses*, Madame de Merteuil tient sa fidèle suivante Victoire, sa « sœur de lait », par un secret qui est nommé dans une lettre que la Marquise destine à Valmont, mais le secret mentionné n'est pas révélé. La maîtresse possède donc une arme supplémentaire contre sa servante ce qui lui accorde conséquemment son entier dévouement. Victoire connaît le « vrai » visage de la Merteuil mais ne peut la perdre, car elle se perdrait elle-même¹. Nous constatons combien Laclos souligne ici que nombreux sont les rapports biaisés entre les êtres et que pour maîtriser l'autre, il faut asseoir son pouvoir (selon le code libertin tant de fois invoqué sous la plume des *roués*). À cet effet, Madame de Merteuil explique son credo à Valmont dans la célèbre lettre LXXXI où elle dit employer son intelligence à découvrir le secret des autres afin d'avoir un moyen de pression et de domination.

Il convient donc d'analyser au plus près des extraits du corpus pour montrer l'utilisation que font les auteurs du terme « secret ». L'approche lexicale de chacun renseigne sur leurs intentions d'écriture et sur l'effet que l'écrivain souhaite produire sur son lecteur. Prenons deux ouvrages de notre corpus, le premier qui ouvre notre période d'étude *La Paysanne parvenue* (1735) et celui qui la referme *Les Liaisons dangereuses* (1782) ; nous montrerons ainsi la grande disparité dans l'emploi du terme qui cependant témoigne de peu de changement dans les éditions des dictionnaires au cours du siècle.

Le roman des aventures de la jeune Jeannette ne livre pas l'exemple le plus significatif de l'usage du terme « secret » dont Mouhy se sert pour créer du romanesque ; il est néanmoins de nombreux passages qui peuvent illustrer son goût pour ce mot qui intrigue le lecteur tout en le laissant souvent un peu dans le flou. Cette technique peut, d'une part, être bénéfique au roman, dans le sens où elle oblige le lecteur à attendre et le motive ; d'autre part,

¹ Voir *infra*, p. 415-416.

elle peut parfois le décevoir dans ses attentes. Avec Sainte-Agnès, son amie de couvent et d'infortune, Jeannette s'intéresse, sous l'influence d'une autre pensionnaire nommée de Renneville, à la signification secrète de leurs rêves qu'elles ne manquent pas de se raconter. Cette dernière va découvrir une façon de tirer des songes des visions pour l'avenir ; elle arrive donc un soir pour raconter sa découverte à ses deux camarades :

Un soir que nous rêvions tristement au coin de mon feu, Sainte-Agnès et moi, de Renneville entra dans ma chambre avec un air aussi satisfait que si elle nous eût apporté les meilleurs nouvelles : Pour le coup, s'écria-t-elle en nous embrassant, vous ne me traiterez plus de folle, j'ai un secret infallible, immanquable, pour savoir par un rêve tout ce qui nous arrivera à chacune de nous : mon Dieu, que j'en suis aise, continua-t-elle en frappant des mains et en sautant ; nous ne pûmes nous empêcher de rire du transport avec lequel elle s'exprimait : Ne badinez pas, ajouta-t-elle, quand vous saurez ce qu'il faut faire, je gage que vous serez ravies ; tenez, s'écria-t-elle, en tirant un livre de sa poche, voici de quoi il est question, cela est imprimé, jugez si l'on doit avoir aucun doute : j'ouvris le livre, il était intitulé : *Traité des songes, et leurs interprétations, avec les secrets dont on doit se servir pour les exciter*¹ : il y en avait de plusieurs sortes ; j'en rapporterai une dont nous fûmes obligées de nous servir par complaisance.

Il fallait être deux fois vingt-quatre heures sans souper, le troisième jour ne point dîner, le même soir prendre pour nourriture un gâteau d'une demi-livre de farine sans sel, et au lieu de beurre pour le pétrir, de la graisse d'une poule noire, et de l'eau de la pluie. La poule noire avait frappé de Renneville ; sur ce préjugé elle garantissait le secret infallible : il fallut absolument en faire l'essai ; nous prétextâmes chacune en différents jours, des indispositions pour nous dispenser du réfectoire. Sainte-Agnès fut la première qui accomplit le mystère ; elle avait fait, à ce qu'elle nous dit le lendemain, le rêve le plus positif : Voyez, s'écria de Renneville en m'adressant la parole, la force de ce secret !²

Initiées au secret, les jeunes pensionnaires s'y essaient avec « complaisance ». Le lecteur est complice des hésitations des protagonistes, hésitations néanmoins vite balayées par la réalisation et le résultat du rituel. Le secret est présent pour révéler des vérités en prédisant la destinée des protagonistes, habile manière d'introduire une prolepse, tout en y ajoutant une pointe de mystère inhérente au romanesque de Mouhy rempli de péripéties. Même si cet exemple n'illustre pas tous les usages que fait Mouhy du secret, il témoigne néanmoins d'un des aspects essentiels : le secret « infallible », celui de l'initiation au mystère. Ce type de secret se retrouve dans *Lamekis* comme nous le verrons.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, les allusions au secret ne sont pas surnaturelles, même si nous pouvons lire, comme l'a fait Françoise Gevrey, le roman de Laclos selon les codes du

¹ Les songes et leur interprétation intéressent beaucoup à l'époque de Mouhy, il semble cependant que ce titre soit une invention de l'auteur.

² *La Paysanne parvenue* [1735], édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Desjonquères, 2005, p. 157-158.

conte¹. Ces allusions peuvent être par exemple un secours rhétorique pour mimer les affres de la passion, comme lorsque le Vicomte de Valmont livre « le secret de son cœur » à la Présidente de Tourvel :

Cependant, qui fut jamais plus respectueux et plus soumis que moi ? Déjà, vous le voyez, je m'observe dans mon langage ; je ne me permets plus ces noms si doux, si chers à mon cœur, et qu'il ne cesse de vous donner en secret².

Valmont, en parlant de son cœur, use d'une personnification et presque d'une prétérition, convoquant la locution adverbiale courante que l'on retrouve par exemple chez Racine. Le discours du Vicomte est habile et construit dans l'unique dessein d'agir sur la Présidente. Même s'il semble, habileté de son auteur, uniquement mimer la voix du cœur, Valmont fait preuve d'une parfaite maîtrise de la rhétorique qui agira à merveille sur la femme tant convoitée. Il parvient même, comme nous l'étudierons dans la suite de notre analyse, à faire en sorte que la Présidente de Tourvel lui écrive en utilisant ses propres termes. Valmont, de tous les scripteurs, est le plus prolixe du roman puisqu'il écrit cinquante et une lettres sur cent soixante-quinze qui constituent le recueil ; il sait donc user de tous les styles avec brio, selon l'intention qu'il souhaite produire et le destinataire auquel il s'adresse. Valmont aime d'ailleurs se mettre en scène dans le temps de l'écriture, c'est ce que nous évoquerons lorsque nous analyserons ses *secrets* d'écriture.

Dans la lettre LXXXI³ adressée au Vicomte, lettre que la critique a souvent qualifiée de « lettre autobiographique », Madame de Merteuil livre à son destinataire certaines clefs du mystère féminin et surtout celle de son être le plus profond. Par cette lettre-mémoires, la Marquise consigne et met à nu ses stratégies dans ses relations aux autres. « Nouvelle Dalila », Madame de Merteuil se compare en effet à cette traîtresse païenne⁴, elle utilise le secret de ses congénères comme un pouvoir qu'elle détient sur ceux qui souhaitent que leur secret le reste :

Vous savez combien je me décide vite : c'est pour avoir observé que ce sont presque toujours les soins antérieurs qui livrent le secret des femmes. Quoi qu'on puisse faire, le ton n'est jamais le même, avant ou après le succès. Cette différence n'échappe point à l'observateur attentif et j'ai trouvé moins dangereux de me tromper dans le choix, que de le

¹ Voir Françoise Gevrey, « Le conte dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Les Liaisons dangereuses* ouvrage dirigé par Jean-Louis Tritter, Paris, Ellipses, 1998, p. 9-22.

² *Les Liaisons dangereuses*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., Lettre XCI, p. 202.

³ Voir *supra*, p. 44.

⁴ Dans l'Ancien Testament, *Livre des Juges*, chapitre 16, versets 4-21, « Samson trahi par Dalila ». Dalila a perdu Samson, qui était amoureux d'elle, elle emploie ses charmes pour lui soutirer son secret. Ici l'allusion à « la chevelure sous le ciseau », au-delà de l'épisode narré, fait aussi allusion symboliquement à un acte de castration.

laisser pénétrer. Je gagne encore par là d'ôter les vraisemblances, sur lesquelles seules on peut nous juger.

Ces précautions et celle de ne jamais écrire, de ne délivrer jamais aucune preuve de ma défaite, pouvaient paraître excessives, et ne m'ont jamais paru suffisantes. Descendue dans mon cœur, j'y ai étudié celui des autres. J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un secret qu'il lui importe qui ne soit point dévoilé : vérité que l'antiquité paraît avoir mieux connue que nous, et dont l'histoire de Samson pourrait n'être qu'un ingénieux emblème. Nouvelle Dalila, j'ai toujours, comme elle, employé ma puissance à surprendre ce secret important. Hé ! de combien de nos Samsons modernes, ne tiens-je pas la chevelure sous le ciseau !¹

L'évocation des secrets sert donc l'intrigue et permet de dessiner les contours des personnalités des divers protagonistes ; mais Laclos va plus loin, c'est ainsi que par la révélation de son credo et de ses méthodes pour « tenir » les autres, la Marquise de Merteuil prend encore davantage d'épaisseur. Loin de certains personnages mouhiens qui manquent de profondeur, elle acquiert une autonomie qui fait d'elle bien plus qu'une simple héroïne de roman, qu'un simple « être de papier ». Cela crée un effet-personnage² orientant le lecteur vers une identification aux deux roués³ qui ont de plus toutes les cartes en main pour comprendre le monde qui les entoure. Au fil de la lecture, les épistoliers ne cessent d'avoir recours à des termes qui appartiennent à une isotopie du secret, tels que « cacher », « confidence », « confiance ». Le secret n'apparaît plus de façon autonome, il entraîne avec lui des termes corollaires, autant de précautions oratoires pour préparer aux aveux, à la divulgation, à la confession au sens large du terme.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 175.

² Nous devons cette expression à Vincent Jouve. *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998, voir notamment p. 169-192. Dans *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Lettres », 2010 (3^e édition), p. 94-98, Vincent Jouve distingue également différents effets-personnages, il définit tout d'abord ce qu'est l'*effet-personnage* : « Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (suscitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nommera respectivement ces trois lectures : l'*effet-personnel*, l'*effet-personne* et l'*effet-prétexte*. ». Nous donnons ici la définition de l'*effet-personne* qui nous intéresse : « En tant que *personne*, le personnage est à étudier à travers les procédures qui suscitent l'illusion référentielle (donnant l'impression que le personnage est vivant) et la façon dont le texte programme l'investissement affectif du lecteur. Pour faire « vivre » son personnage, le narrateur dispose d'une série de procédés dont les plus connus sont : l'attribution d'un nom propre [...], l'évocation d'une vie intérieure [...], les structures de suspense [...], l'illusion d'autonomie [...]. L'investissement affectif du lecteur, sa relation aux différents personnages, dépendent d'un certain nombre de procédures textuelles qui forment ce que l'on peut appeler « le système de sympathie », p. 96-97.

³ Habileté narrative de Laclos qui contredit toutes les justifications qui feraient triompher la vertu sur le vice ; en effet, le lecteur s'identifie forcément aux roués car ils détiennent le savoir quand les autres se laissent toujours tromper. Le dernier mot va donc aux libertins malgré l'apparente contradiction finale, ils sont et restent les maîtres du jeu.

b) Un thème à circonscrire

L'existence des protagonistes des textes étudiés est constituée d'histoires secrètes qui s'enchaînent et provoquent souvent des effets incontrôlés, la fiction romanesque partageant ce thème inépuisable et modulable avec la vie réelle. Le roman met en scène le secret en attirant l'attention sur son essence pour nouer les intrigues et mettre en place la narration, la quête, les rapports entre les personnages. Nous avons, dans l'introduction, défini le secret comme une « matière fuyante », en effet, il est au-delà de la parole mais également au-delà de la vérité et, à mesure que ses motifs s'étoffent et se transforment au cours du XVIII^e siècle, il échappe bien souvent à toute phénoménologie.

Il fallait, pour cette étude, non seulement délimiter le champ du vocable « secret », mais aussi un corpus précis et une période donnée, ce qui pouvait sembler quelque peu arbitraire dans un premier temps. Le choix s'est très vite imposé d'ouvrir la période étudiée en 1735 avec un certain Chevalier de Mouhy, imitateur¹ des précieux mémoires de *La Vie de Marianne* de Marivaux qui recèlent leur lot de secrets et d'analyses. Nous avons choisi cet auteur cavalier car il emploie de façon récurrente des mots-clés de l'aventure et du romanesque, tels que « mystère » et « secret » que nous retrouvons très fréquemment dans tous ses romans où ils restent pourtant principalement les marqueurs linguistiques utilisés pour signifier les péripéties et rebondissements, comme le sésame obligatoire qui avalise et semble légitimer les aventures. Ces termes donnent des repères appartenant à la zone connue du lecteur qui ne se lasse pas d'essayer de percer le vrai mystère du texte. Chez Mouhy, les secrets se montent comme des imbroglios, sortes de concaténations d'actions qui se suivent et s'enchevêtrent. Il n'hésite pas, ça et là, à glisser, à travers deux intrigues, quelques notations métadiscursives comme il le prouve dans *Lamekis*. Dans le corps du texte ou en marge, il n'hésite pas à se jouer du lecteur et de ses attentes ; ainsi, dans le livre I, il écrit dans une note de bas de page, en parlant d'une trappe dans les catacombes :

¹ Béatrice Didier, dans *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 94, convie les lecteurs modernes à considérer la question de l'invention prudemment : « Il faut bien avoir présent à l'esprit qu'au XVIII^e siècle la question de l'originalité ne se pose pas dans les mêmes termes qu'à notre époque. Musiciens, peintres, écrivains n'ont aucun scrupule à employer des formules qui ont fait leurs preuves, et les romancières ne se sentent nullement gênées d'adopter des clichés fournis par leurs confrères. » D'ailleurs, Catherine Cusset confirme dans *Les Romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 62, qu'il est courant d'emprunter tout ou une partie d'un ouvrage dans une autre œuvre. « Le procédé est courant au XVIII^e siècle où la notion de plagiat n'existe pas encore, et Sade en use abondamment dans ses romans à la fin du siècle. »

Ici est une lacune de plusieurs pages dans le manuscrit. On aurait pu faire une description de ce lieu ; mais on a trop de respect pour l'antiquité : et la pièce, quelque bien rapportée qu'elle pût être, aurait toujours été remarquée.¹

Cette notation réaffirme la position de Mouhy comme un collecteur de textes et non un démiurge. L'écrit est alors appréhendé dans sa matérialité lorsqu'il évoque une lacune, ainsi il n'est toujours que fragmentaire ce qui va dans le sens du secret : au lecteur de compléter par son imagination les blancs du texte.

L'écriture de Mouhy révèle, dans toutes les œuvres étudiées, une véritable mécanique du romanesque où s'enchaînent histoires et anecdotes. Dans *La Mouche*, Bigand n'apparaît plus comme le seul personnage principal, Mouhy mêle à son histoire celle de Rametzy et des différents protagonistes rencontrés, ce qui crée divers niveaux diégétiques dans lesquels le lecteur peut parfois se perdre. Cependant, comme la division chapitrale avec le résumé en tête des sections condense les faits qui vont être consignés, la lecture est ainsi rendue plus commode.

Mouhy n'est pas et ne se donne pas comme un théoricien du roman, même si, dans certaines considérations, il dénigre parfois quelque peu le genre. En 1755, dans *Le Financier*, l'auteur de *La Mouche* n'attaque pas de front, mais livre une réponse aux offensives de l'abbé Jacquin, auteur des *Entretiens sur les Romans*², en menant une défense néanmoins mitigée en faveur du roman³. Il plaide plutôt en faveur de sa qualité d'écrivain, comme on le remarque notamment dans la préface de *Lamekis* :

Il me reste à répondre ici à l'inquiétude de plusieurs personnes, qui répandent qu'il n'est pas possible que je puisse achever tous les ouvrages qui paraissent sous mon nom, et qu'il serait plus naturel, et même plus convenable que je m'attachasse à les finir, qu'à donner de

¹ *Lamekis ou les Voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'île des Sylphides*, Paris, chez Louis Dupuis, 1735, t. I, p. 55.

² L'abbé Jacquin, *Entretiens sur les Romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des romans et de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur*, Paris, Duchesne, 1755. Armand-Pierre Jacquin, attaché à la cathédrale d'Amiens, chapelain du comte de Provence, historiographe du comte d'Artois, s'avère être un farouche adversaire du genre romanesque qu'il accuse de nombreux maux parmi lesquels la frivolité et le mensonge qui entraînent troubles et « transports ». Ses *Entretiens* poursuivent une longue querelle unissant jésuites et jansénistes pour un combat mené contre l'« hérésie imaginaire ». Sur la querelle du roman, voir Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, op. cit. ; Jacques Rustin, « Définition et explication du roman libertin au siècle des Lumières », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Klincksieck, XVI, 1978, p. 27-34.

³ Comme l'écrit Georges May dans *Le Dilemme du roman*, op. cit., p. 121 : « Dans la préface de 20 pages qu'il compose pour son roman *Le Financier*, publié la même année 1755 à Amsterdam, Mouhy défend assez faiblement et assez mollement le genre romanesque contre l'attaque de Jacquin. S'en tenant exclusivement au domaine moral, le romancier reconnaît implicitement que son adversaire n'a pas tort en théorie, mais que les dangers qu'il dénonce ne sont pas l'exclusivité des romans, puisqu'ils sont également présents dans toute la vie de société. Interdire les romans, ajoute Mouhy, qui songe sans doute aux conséquences de l'ordre du chancelier d'Aguesseau, n'est pas un remède à ces dangers, puisque la curiosité du public ne peut guère être qu'aiguisée davantage par une mesure de ce genre. »

nouvelles productions. Je réponds au public de ma vigilance et de mon exactitude à le satisfaire et du soin que je prendrai toujours de lui être agréable, ne trouvant rien de plus flatteur pour moi, que de pouvoir y parvenir.¹

Le Chevalier prône avant tout le plaisir de la lecture, seule vertu du roman² selon lui. Du reste, ce plaisir du texte sera réaffirmé malgré Mouhy dans sa nécrologie par Imbert dans *Le Mercure de France* daté de septembre 1784 :

Beaucoup de ses romans ont réussi dans le temps ; [ils] circulaient dans les maisons de la capitale ; il est vrai qu'ils n'arrivaient pas toujours jusqu'au salon. [...] Ces sortes d'ouvrages font moins d'honneur à leur auteur qu'ils ne *donnent de plaisir aux lecteurs*.³

Nous nous sommes vite rendu compte qu'une analyse exhaustive de toutes les occurrences ne servirait pas vraiment notre propos, aussi en présenterons-nous plutôt un choix qui montrera combien Mouhy se sert du ressort « secret » pour créer une dynamique et de l'aventure. Entrent dans notre analyse des secrets qui n'ont de secret que le nom car ils sont tout à fait entendus et topiques. Par exemple, dans son « Avertissement » aux *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, Mouhy utilise un thème récurrent dans la littérature du XVIII^e siècle : il nous donne à lire un texte qui n'aurait pas dû nous parvenir, il brise ainsi le secret de la confession entre le personnage et le papier, et celui entre le personnage et sa correspondante, car le secret aurait dû rester caché par la destruction du document qui l'accueillait. Mais pour aider son amie à se justifier, l'occasionnelle confidente décide d'un tout autre avenir pour le texte, en lui épargnant les flammes :

Les mémoires de mademoiselle de Moras avaient été écrits pour être supprimés, et pour ne voir jamais le jour : ils auraient eu infailliblement ce sort. Mlle de Moras, en les envoyant à son amie Mlle de... pensionnaire du Cherche-Midi, lui avait positivement recommandé de les lui renvoyer, afin de les jeter dans le feu. C'était son intention absolue ; mais Mlle de Moras était moins coupable qu'on ne le publiait dans le monde, qu'elle en tira une copie de sa propre main, afin de pouvoir prouver dans l'occasion, qui arrivait fréquemment, que son amie n'était point tombée dans ces égarements qu'on lui reprochait.⁴

Le texte, chez Mouhy a souvent vocation à être sauvé. Il en est également ainsi avec le roman *Le Masque de fer*, où le marquis de Fieux a recours à la métaphore très utilisée du trait

¹ *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 9.

² Voir Kris Peeters, « L'argumentaire des péri-textes de Mouhy » dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010, p. 39-50. Kris Peeters va même plus loin écrivant : « La préface n'est plus chez Mouhy, et il est loin d'être le seul, un espace éthique ni une défense du genre romanesque, c'est un pré-texte commercial et un espace publicitaire. La préface est quasi complètement vidée de son contenu originel. Et à l'originel se substitue l'original » (p. 49-50).

³ Voir *Mercury de France*, septembre 1784, p. 122-126, « Nécrologie du chevalier de Mouhy ». Notre italique.

⁴ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, texte établi, annoté et postfacé par René Démoris, Paris, Desjonquères, 2006. p. 9.

de l'épée qui est aussi celui de l'amour. Lors d'un tournoi, Émilie est certes blessée par Dom Pèdre qui alors ne connaît pas son identité, mais elle est encore plus touchée par l'amour, un mal secret qui ne la laisse en repos. Au début du roman, Dom Pèdre, qui semblait anormalement peu enclin aux choses de l'amour, ne peut résister à l'affection que lui porte la sœur du Roi d'Espagne. De la même façon, Keelmie, personnage féminin au destin tragique, lutte également contre cette idée de blessure amoureuse. Mouhy utilise un autre *topos*, celui de l'amour qui naît de la simple vision, lieu que Jean Rousset a étudié¹ :

Le jeune Cristanval était d'une figure aimable. Sa physionomie prévenait si fort en sa faveur, qu'il était impossible de le voir sans l'aimer. [...] elle [la Reine] se livrait à son admiration sans pressentir que le poison de l'amour le plus subtil est celui qui se présente par les yeux.²

Lorsqu'il met en scène les affres de l'amour dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, Mouhy utilise le motif du quiproquo amoureux. Le secret qui se construit autour de l'identité de l'homme aimé s'inscrit dans le traditionnel malentendu amoureux où l'être aimé pense qu'il ne l'est pas, et que c'est un autre qui lui est préféré. D'autres auteurs de notre corpus utilisent eux aussi à l'envi les secrets topiques. Ainsi, dans *Le Quart d'heure d'une jolie femme* de Chevrier, il y a trois histoires enchâssées toutes racontées par des hommes qui parlent de « maris dupés à la toilette ». Un abbé pour distraire quelques personnes de la bonne société, raconte l'histoire du marquis d'Irmel, un homme de 60 ans qui a épousé « la personne la plus aimable de Paris³ » qu'il confine dans un vieux château de la Brie. L'abbé fait les yeux doux à cette dame, mais il s'avère qu'elle le tient pour son confident, le reçoit dans son cabinet de toilette et lui demande son appui pour l'aider dans une entreprise amoureuse ; il commente alors :

J'avais éprouvé qu'il n'y a qu'un pas à faire du secret d'une femme à son cœur [...].⁴

Ce cliché qu'évoque l'abbé prend la forme d'une vérité générale et ne se vérifie pas dans la suite de son anecdote puisqu'il n'obtient pas les faveurs attendues. Chevrier pointe ici par l'entreprise de cette parole d'un de ses personnages, un cliché qui entoure les femmes.

Le lieu du secret est, chez un auteur tel que Mouhy, l'occasion de tisser des *topoi* ou lieux communs, qui, loin d'être pour le lecteur des lieux de déception, laissent entrevoir

¹ Jean Rousset a analysé la « scène de la première rencontre » avec sa structure stéréotypée dans *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.

² *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 204.

³ *Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les amusements de la toilette, ouvrage presque moral dédié à Messieurs les habitants des coins du roi et de la reine, par Mademoiselle de ******, Genève, Antoine Philibert [= Paris, François-Gabriel Mérigot], 1753, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

d'autres trésors bien cachés ouvrant le roman vers une réflexion plus poussée, parfois insoupçonnée lors d'une première lecture naïve. Le lieu commun est également l'occasion de révéler le comportement d'un auteur face à l'écriture, voilà comment, chez Mouhy, certaines préfaces affichent certes des *topoi*, mais en prenant de la distance, si bien que personne n'y croit plus. C'est ainsi que le marquis de Fieux raille sa propre mise en scène de créateur dans *La Mouche* lorsqu'il se dédouble dans son édition de 1777 revue et corrigée. Il discrédite la fiction « ridicule » de la première version et le mystère de l'origine du texte est rendu caduc.

L'utilisation des « faux secrets » en masque sans doute d'autres que les œuvres cachent jalousement au lecteur non averti. Ainsi, les secrets dans les romans deviendraient en second lieu les secrets du roman. L'enjeu principal des œuvres est de susciter l'intérêt du lecteur et pour ce faire, tous les moyens sont bons pour motiver la lecture (préfaces intrigantes, captation de bienveillance, ressorts romanesques bien huilés et quelque peu usés : personnages à clef, sens caché...). Parler de secret implique et le mot et l'idée : certains n'hésitent pas à recourir aux mots, comme Mouhy, au risque d'en affaiblir le sens ; d'autres préfèrent investir l'idée, c'est ainsi que dans *Point de Lendemain* (1777), Vivant Denon livre au lecteur une vaste mystification qui prend l'allure d'une douce rêverie. Dans cette « nouvelle », bijou de construction (avec une oscillation entre lenteur¹ et ellipse²), le secret est tacite et en révèle d'autres dans son sillon. L'ellipse est à lier au secret, en effet elle permet comme la lacune, le blanc ou l'inachèvement, de susciter l'intérêt et la curiosité du lecteur en se servant des structures de l'imaginaire et de la tendance de celui qui lit à combler le manque du texte par sa propre imagination.

En narratologie, l'ellipse s'étudie lorsqu'on compare le temps de l'histoire (qui se mesure en heures, en jours, en années, etc.) et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes, de pages). La vitesse permet d'étudier le rythme du roman avec ses ralentissements et ses accélérations, ainsi, l'ellipse entraîne une accélération maximale³. Lorsqu'un auteur

¹ Voir Milan Kundera, *La Lenteur*, dans *Œuvre*, édition définitive, biographie de l'œuvre par François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, t. II, p. 283-366. Kundera y rend un hommage à Vivant Denon et à ses protagonistes.

² Voir Bruno Trentini, *Une Esthétique de l'ellipse*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2007. Du même auteur, voir « L'ellipse de la méta-discursivité : une absence irréductible » dans *Figures de l'absence*, études réunies par Anke Grutschus, Peter Krilles et Ludwig Fesermeier, Berlin, 2010, p. 73-85. Voir aussi Pierre Sadoulet, « L'ellipse narrative : entre le raccourci et l'énigme », dans *Ellipse et effacement. Du Schème de phrase aux règles discursives*, sous la direction de Jean-Christophe Pitavy et Michèle Bigot, Saint-Étienne, Publications de Saint-Étienne, 2008, p. 129-138.

³ Comme l'écrit Vincent Jouve dans *Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 46 : « Elle [l'ellipse] correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous silence. La logique événementielle montre qu'il s'est produit quelque chose, mais le texte ne l'a pas mentionné. Le narrateur met donc infiniment moins de temps à raconter les faits qu'ils

souhaite donner à son œuvre une aura de mystère, il peut donc recourir à cette technique, ce procédé est parfois utilisé par Mouhy comme une poétique du fragment qui permet elle aussi de taire commodément certains éléments de l'histoire.

Le lecteur de *Point de lendemain* assiste à la rencontre entre un jeune homme, instrumentalisé puis acteur à la fin (car il n'est plus si passif) et une femme souveraine, Mme de T***. L'amant de cette dernière, qui, au lendemain de l'aventure raille le jeune homme, lui communique une information qui semble banale mais qui laisse entrevoir au héros et au lecteur le secret d'une nuit qui a finalement d'autres enjeux que ceux du début. Il y est question du *mystère* féminin de la jouissance et du secret de l'intimité d'une femme. Chez Vivant Denon, le secret est raffiné et délicat, il donne à la partition romanesque toute sa profondeur et sa résonance. Mme de T*** est la seule qui connaît le fin mot de l'histoire. Le secret ultime de l'aventure n'est même pas livré à l'entendement du lecteur et lui laisse entrevoir divers scénarii, selon sa convenance et son imagination. C'est une œuvre ouverte¹ qui laisse le lecteur songeur et sur sa faim. La poétique de l'œuvre ouverte, fondamentale dans l'étude des textes, permet de repenser le rapport du lecteur au roman, bannissant entre autres la passivité de ce dernier face à l'écrit. Le lecteur est d'ailleurs mis en valeur dans son activité de lecture et dans l'effort fourni. Ces préoccupations sont celles d'Umberto Eco, qui, au début de *L'Œuvre ouverte*, donne la définition suivante :

L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant.²

Cette ouverture du texte contribue à créer l'intérêt des œuvres et la motivation des lecteurs. Tout n'est finalement jamais révélé, et si les personnages voient souvent leurs secrets mis à mal, quelques textes résistent cependant à l'interprétation univoque.

Nous avons délibérément choisi de constituer notre corpus d'œuvres romanesques – exception faite de *Bi-bi* de Chevrier, annoncé comme un conte³. Les contes sont remplis de

n'en ont mis à se produire, puisqu'il n'écrit rien alors qu'il s'est passé quelque chose. L'ellipse obéit à la formule : TR = 0 ; TH = n. »

¹ Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.17 : « Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. » Cette question est liée au secret.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Le récit de Vivant Denon, *Point de lendemain* a été aussi, selon les époques, considéré comme tel.

secrets comme celui de la féerie¹. Ce récit utilise les procédés du genre, et, dans le même moment, pointe ses faiblesses et ses facilités. Il est vrai que le rapport du conte au secret est particulier ; en effet, la brièveté de l'histoire racontée ne met pas en œuvre les mêmes processus romanesques, et, sans nul doute, le conte se permet souvent plus de fantaisie comme c'est le cas dans *Bi-bi* ou bien encore dans *Angola* de La Morlière. Vivant Denon, quant à lui, livre un « conte² » d'un autre genre et resserre son texte pour obtenir davantage d'intensité. La fulgurance de la nuit « exposée », pourtant lue au XX^e siècle par Milan Kundera comme un éloge de « la lenteur », se condense paradoxalement dans le même temps qu'elle s'étire.

Dans notre étude, le roman, genre le plus étudié, a certaines caractéristiques comme sa longueur et sa complexité qui lui permettent d'échapper à toute tentative de simplification : il ne se laisse en effet pas enfermer ni réduire. Il est de plus intéressant d'observer le secret dans le roman qui, au XVIII^e siècle, est sans doute l'expression littéraire la plus novatrice de l'époque ; c'est un lieu d'« avant-garde » qui implique un public vaste et moins élitiste que par le passé. En outre le roman autorise aux écrivains une marge de manœuvre importante qui permet au secret de s'épanouir pleinement au fil des pages. Dans tous les romans de notre corpus, nous retrouvons un invariant : les secrets amoureux. Ils revêtent diverses formes : tantôt les amants cachent une liaison qui risque de provoquer le terrible courroux d'un tiers comme le couple Émilie / Dom Pèdre dans *Le Masque de fer* ; tantôt ils se cachent pour des raisons de bienséance (Madame de Régur et Durval).

C'est ainsi que dans le roman de Laclos, le Chevalier Danceny et Cécile doivent eux aussi dissimuler leur liaison et leur échange épistolaire à Madame de Volanges, de peur qu'elle n'interdise sa maison au professeur de musique de Cécile. Ce dernier secret a un statut un peu particulier, car lorsque la mère de Cécile découvre la correspondance que sa fille entretient avec Danceny, elle empêche la relation de perdurer, cependant comme elle voit sa fille dépérir (et qu'elle croit que cela est dû à l'interdiction qu'elle lui a infligée de fréquenter le Chevalier), elle songe un temps à donner sa fille en mariage à celui qu'elle aime et non plus à Gercourt, pour suivre les inclinations naturelles de la jeune fille. Madame de Volanges

¹ Le conte est d'abord marqué par sa brièveté. On doit la réhabilitation populaire du conte à Perrault dans la fameuse querelle des Anciens et des Modernes à la fin du XVII^e siècle. Au début du XVIII^e, la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland et la diffusion du recueil en Europe mettent la forme du conte à la mode grâce à la reprise de thèmes et de formes narratives d'apparence orientalisante. C'est ainsi que *Bi-bi*, reçoit le sous-titre générique « conte chinois », Chevrier se place ici non sans humour dans une certaine tradition exotique du conte.

² Selon les époques, *Point de lendemain* est considéré comme un conte ou une nouvelle. Les critères du conte retenus seraient tout d'abord une qualité formelle avec sa brièveté ainsi qu'un élément du fond, la nuit « irréelle » vécue par le jeune héros.

prend conseil auprès de la Marquise, cette dernière lui dit alors de tenir le discours de « l'autorité maternelle ». Mais, dans le même temps, Madame de Merteuil conseille à Cécile de répondre négativement à une proposition de mariage avec Danceny qui serait, l'affirme-t-elle (dans le but de tromper la jeune naïve), une ruse de Madame de Volanges. La mère de Cécile renonce finalement à ce projet sans que Cécile n'ait eu vent de la sincérité de son dessein, manipulées qu'elles sont toutes les deux par leur parente, Madame de Merteuil, qui a vu ses plans mis en danger. La liaison clandestine entre les deux jeunes gens aurait pu être autorisée, il n'en sera rien et le secret demeurera alors que tout aurait pu, sans la manipulation de la Marquise, sortir de l'ombre. De la même manière, si Valmont s'était avoué son amour pour la Présidente sans résistance, en laissant de côté son ego libertin et s'il n'avait scellé ce sentiment secret au plus profond de son être, il aurait sans doute empêché la Merteuil de tuer la Présidente par cette missive décisive : « Ce n'est pas ma faute ».

Dans la nouvelle de Vivant Denon, le secret amoureux est en fait relativement élaboré : Mme de T*** ravit un jeune homme pour jouer le rôle de son amant auprès de son mari, ainsi son véritable amant est « disculpé » au regard de l'époux. Cependant, ce qui est véritablement intrigant, ce n'est pas le stratagème élaboré, mais davantage la liberté que prend Mme de T*** de conduire cette nuit *sans lendemain* en maîtresse femme. Le secret amoureux réside dans les têtes plus que dans les cœurs... mais également dans les sens malgré la gaze initiale¹ jetée sur la crudité ou les désirs trop marqués. Vivant Denon le prouve dans son texte, il était un fin connaisseur en matière d'érotisme. Mme de T*** a sans doute secrètement découvert, grâce à cette nuit, beaucoup plus avec le jeune homme qu'elle n'escomptait. Ce secret de l'intimité résiste encore à la lecture, mais une interprétation toute en finesse ouvre des perspectives en décalant quelque peu les enjeux de l'œuvre.

2) Les rapports entre le secret et les romans

a) *Le secret au cœur de la nature humaine*

Le secret n'existe que dans le rapport aux autres, c'est un fait de la « sociabilisation ». Pour garantir l'imperméabilité du secret, il faut celer non seulement son contenu mais aussi son existence. À partir du moment où l'homme devient homme et qu'il passe par la

¹ Ce voile est propre à la deuxième version de *Point de lendemain*, en effet, la première version de 1777 était beaucoup plus directe et explicite. Le conte a donné lieu à une parodie pornographique *La Nuit merveilleuse*.

conscience de l'impossible transparence, il a des secrets en société. Les héros de roman sont des candidats parfaits au secret, sinon il n'y aurait pas d'histoires. Dans la fiction, lorsque des yeux ou des oreilles convoitent un secret, le processus de dissimulation se met bien souvent en marche et peut constituer la perturbation qui va entraîner les actions et les péripéties. Tantôt objet, tantôt quête, le secret est perpétuellement au cœur des préoccupations et des obsessions des personnages. Parfois, une mise en scène attire l'attention sur un secret de substitution qui permet de montrer pour mieux dissimuler ou pour attirer le regard sur un autre élément afin de protéger le véritable secret. Il serait ainsi possible de parler d'une théâtralisation du secret où sont mis en scène certains faux-semblants. En effet, pour préserver un secret, les personnages n'hésitent bien souvent pas à faire « comme si » ils n'avaient pas de secret ou à attirer l'attention des autres sur un secret « leurre ».

Depuis *La Princesse de Clèves*, considéré comme le premier roman « moderne » pour la pureté de sa composition et la profondeur de son analyse, le lecteur a sans doute pris conscience du caractère psychologique de certains romans et de leur aptitude à poser des questions d'ordre personnel, mais y est également posée la question du rapport à la mondanité et à la galanterie. En interrogeant les protagonistes, le secret questionne la *psyché*. La fiction peut donc s'établir comme le prolongement de préoccupations du quotidien, bien que certains romanciers comme c'est le cas de Madame de La Fayette aient néanmoins encore recours à des êtres d'exception qui placent le récit en modèle, en *exemplum* à suivre ou à ne pas suivre.

Étudier le secret, c'est analyser la transposition d'un phénomène réel dans la fiction littéraire. Le secret est une mise en scène du visible, donc, dans le cadre des textes littéraires, également du lisible. Il est au service du roman, comme la production littéraire de Mouhy en témoigne ; en effet, grâce à ce thème, ce dernier crée un romanesque « effervescent¹ », qui forme des intrigues à l'image de bulles qui remontent à la surface et se multiplient... Un des exemples les plus flamboyants est sans doute *Le Masque de fer*, roman où Mouhy exploite tous les aspects du thème du secret : des relations incestueuses aux identités masquées ou empruntées, tout est prétexte à créer de l'intrigue et du secret, autant de thèmes qui rattachent d'ailleurs ce roman au genre baroque et au genre noir.

Le langage idiomatique du secret s'articule autour des axes cacher-montrer, fermer-ouvrir, de manière imagée, comme si nous ne pouvions atteindre le secret que métaphoriquement. D'une manière générale, dans le roman, le fait de présenter un élément comme secret est souvent le prélude à son exposition, en attirant l'attention sur lui par une

¹ Cette formule que nous reprenons ici se rencontre dans l'ouvrage de Jean Fabre, *Idées sur le roman, de Madame de La Fayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 104, lorsqu'il évoque le roman noir.

mise en exergue. Évoquer le secret engendre en effet presque automatiquement l'indiscrétion. Mouhy le sait parfaitement et il manie avec habileté ces enjeux. C'est ainsi que, dans *Le Masque de fer*, le Roi d'Espagne traque sans relâche sa sœur qu'il aime d'un amour coupable pour découvrir son secret, à savoir la liaison qu'elle entretient avec Dom Pèdre. Le fait de convoiter un secret devient parfois une passion qui s'inscrit dans la suspicion et la démesure, une sorte de quête qui ne s'impose aucune limite tant qu'elle n'est pas contentée ; c'est ainsi que nous lisons :

Il arriva de cette manière, au point du jour, à un village où le capitaine des gardes descendit : là Alvarez quitta ses chevaux, sortit seul à pied et entra dans un château distant d'une portée de fusil par une porte secrète qu'il ouvrit : le Roi qui l'avait fait suivre subtilement par Menquès, jugea que c'était là le lieu où Dom Pèdre se cachait avec tant de précaution. « Il ne s'agit plus que de savoir à présent en quel endroit nous sommes et à qui appartient le château », s'écria-t-il ; mais après s'en être informé, quelle fut sa surprise extrême en apprenant qu'il appartenait à Émilie et que c'était là le lieu de sa retraite. En partant de la Cour, cette Princesse en avait supposé un autre, le Roi la croyait dans l'Aragon, c'était de cette province qu'il recevait ses lettres : il la retrouvait dans les climats de Barcelone. Pourquoi donc tant de soins à se cacher d'un frère qui l'avait toujours si tendrement aimée ; en fallait-il davantage pour donner lieu aux plus cruels soupçons ?¹

Ce secret de la liaison entre Dom Pèdre et Émilie révèle la vraie nature du Roi d'Espagne qui s'avère être empli de violence et d'un amour incestueux envers sa sœur. Le secret serait en quelque sorte ici le catalyseur de passions mais aussi d'actions puisqu'un seul secret conditionne toute la suite des événements apparaissant comme un fardeau lourd à porter et qui entraîne diverses conséquences, jusqu'à la mort des principaux protagonistes. Le Roi d'Espagne cache, parce qu'il a honte, mais également par peur, car sa transgression serait mal vue de la société à laquelle il appartient, l'inceste² étant un interdit fondamental répréhensible. Ce thème se retrouve dans *La Mouche* de Mouhy, symbolisé par le personnage de Lusinette, pourvu d'un lourd passé³ dû à celui de ses parents : un peintre de Florence épouse son modèle pauvre. Cette épouse qui est délaissée se trouve un amant, le mari légitime les surprend et tente de poignarder sa femme qui donne alors naissance avant de mourir à Lusinette. Cette dernière est le fruit d'un inceste ignoré car son père, l'amant de sa mère, s'avère être son oncle. Plus loin dans son histoire, elle est une deuxième fois marquée par un destin tragique

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 44-45.

² Ce thème de l'inceste est récurrent dans les romans du temps. Dans un autre roman, *La Mouche*, Mouhy montre la liaison de Chebella avec son frère et le mariage sur le point de se conclure entre Lusinette et son père. Dans *Poétique du secret, Paradoxes et maniérisme*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 24, Arnaud Tripet rappelle que : « L'importance d'Œdipe a été systématisée dans cette autre forme de l'ignorance volontaire, imposée, acceptée, qu'est le secret de famille. Dans un livre homonyme où il se penche sur une série de cas, Henri Vigouroux écrit : « Œdipe est la pierre angulaire du secret » et « le secret est toujours l'avatar d'une relation incestueuse ». Le cadre est ici définitivement psychanalytique. »

³ Elle en fait le récit à Bigand des chapitres XXVII à XXXII.

puisque l'homme que la duchesse, sa protectrice, lui propose pour époux n'est autre que son père naturel, qui est, dans le même temps rappelons-le, son oncle. LusINETTE concentre le romanesque, MOUHY n'épargnant aucune situation à cette enfant des ténèbres.

Le « caché » s'inscrit bien au cœur de la nature humaine, cette idée est du reste corroborée par la réflexion que développe Jan Herman dans *Le Récit génétique*. Le critique trace un ingénieux parallèle entre l'enfant trouvé et le manuscrit trouvé qui s'articule autour du secret des origines :

La métaphore parentale de l'enfant trouvé, ou abandonné, figurant le texte, constituera le sujet de cet ouvrage. Dans ce livre sera étudiée la façon dont le roman familial, qui a une longue histoire, accueille dans sa structure narrative une réflexion sur l'écriture romanesque posant, dans la diégèse même, et à travers la figure de l'enfant trouvé qui recherche ses origines, les problèmes fondamentaux qui ont nourri les querelles entre romanciers et critiques dont s'est entourée la vogue du roman-mémoires entre le troisième quart du XVIIe siècle et le début du XIXe siècle. Le paradigme du roman-mémoires est en effet inséparable d'une assez forte recrudescence de la structure familiale dans le roman et à ce titre il réactive, dans un nouveau contexte, les questions platoniciennes du rapport entre écriture et vérité, écriture et mémoire, mémoire et vérité.¹

Par son analyse, Jan Herman montre que dans la préface du roman se nouent les deux volets de la métaphore parentale : celle de l'enfant trouvé et celle du manuscrit trouvé. Ce rapprochement est éclairant pour certains de nos textes et permet de relire les allusions topiques sous un nouvel angle.

b) Secret et vraisemblance

Valmont, par un aphorisme délivré comme un credo, enseigne à Cécile que « ce sont [l]es petits détails qui donnent la vraisemblance, et la vraisemblance rend les mensonges sans conséquence, en ôtant le désir de les vérifier² ». Dans l'ensemble, il est possible de tracer deux types de narration dans les œuvres étudiées : la première catégorie comprend des romans « purement » romanesques qui n'ont que faire de la vraisemblance³ et relancent

¹ Jan Herman, *Le Récit génétique*, op. cit., p. 7. Nous soulignons.

² Le Vicomte de Valmont enseigne à Cécile certains préceptes de prudence et de tromperie dans *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXIV, p. 183.

³ « Vraisemblance : Exigence intellectuelle héritée d'Aristote, dictée par le désir de rendre crédible l'action dramatique aux yeux du public. Elle proscriit l'absurde et l'arbitraire. L'efficacité scénique de la vraisemblance est l'objet d'un grand débat chez les théoriciens du classicisme. C'est le vraisemblable, selon eux, qui doit fonder l'action, et non le vrai ou le possible qui, tantôt ne peuvent être représentés, tantôt seraient ridicules ou peu croyables. Il est possible, dit l'abbé d'Aubignac, dans *La pratique du théâtre*, qu'un homme meure foudroyé, mais il ne serait pas habile qu'un auteur dramatique se débarrassât par ce moyen d'un personnage qu'il a besoin

perpétuellement les rouages de l'action au détriment de l'illusion de réel, nous pensons notamment à bon nombre d'ouvrages de Mouhy, mais aussi à Chevrier et à son conte *Bi-bi* qui se moque même des enchaînements des contes et du pouvoir absolu du démiurge qui, paré de sa plume, fait ce qu'il veut avec son histoire et ses personnages. La seconde catégorie regroupe les romans qui ont pour parti pris de s'inscrire dans le réel et même de se confondre avec lui comme les mémoires par exemple, un genre qui est fortement représenté dans notre corpus. Cette tendance accordée à la vraisemblance n'empêche pas un auteur comme Mouhy dans *La Paysanne parvenue* de conduire son héroïne Jeannette à travers des histoires hautement romanesques.

S'interroger sur les liens entre le secret et la vraisemblance paraît ici tout à fait légitime car pour accréditer un secret, il convient de le rendre probable aux yeux de tous pour que le plus grand nombre le valide et que, comme l'affirme Valmont, on passe ainsi l'envie, aux personnes auxquelles on ment, de vérifier les dires avancés. Pour rester caché, le secret s'il veut se dissimuler, doit le faire sous le voile de la vraisemblance, car mieux vaut un mensonge réaliste qu'une vérité invraisemblable. La vraisemblance est une des grandes questions que soulève la production littéraire, de nombreux auteurs et théoriciens affirment souvent que ce qui est beau est ce qui est vraisemblable ; c'est une règle classique qui prend place au côté de celle de la bienséance et qui s'applique au roman après 1660.

Dans notre corpus, nous retrouvons des récits parfois troublants qui, malgré quelques invraisemblances distillées çà et là, parviennent tout de même à nous faire oublier le démiurge qui se cache derrière. Lorsque M. Brochure répand ses nouvelles et commérages chez la Marquise de Sarmé, il semble alors impossible d'oublier que c'est Chevrier qui tient la plume et délivre le fiel, mais la vraisemblance est de mise car le personnage du colporteur renvoie de toute façon à une réalité socio-culturelle de l'époque.

En revanche, lorsque la Marquise de Merteuil ou le Vicomte de Valmont prennent la plume, nous oublions presque instantanément que se cache derrière tous ces caractères, le génie Laclos¹ qui, tour à tour, adopte des styles différents, revêtant tel ou tel masque langagier. Le mot « vraisemblance » est un terme qui désigne ce qui revêt toutes les apparences de la vérité. C'est en quelque sorte une vérité « artistique » que nous appelons vraisemblance, c'est également l'idée qu'un groupe social se fait du réel à une époque

de faire disparaître », *Dictionnaire de critique littéraire*, par Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2002 (2^e édition revue et augmentée), p. 226. On se rappelle les exigences de la vraisemblance que prônent les textes théoriques et le débat qui s'instaure autour de *La Princesse de Clèves*.

¹ C'est bien évidemment le genre qui veut cela. Depuis *Les Lettres portugaises de Guilleragues*, il en est ainsi dans les romans épistolaires.

donnée. Une *histoire vraisemblable* est une histoire qui paraît *croyable* sans pour autant qu'elle soit vraie, c'est-à-dire qu'elle pourrait avoir lieu dans la réalité. Selon l'esthétique classique, la vraisemblance et la bienséance, indissociables, sont à la base de l'imitation de la nature. La vraisemblance n'est ni le réel, ni le possible, c'est plutôt ce qu'un public donné juge être vraisemblable par sa raison. Bien évidemment, une telle notion incertaine varie selon les époques, les mœurs et les sensibilités à l'instar de la notion de chef-d'œuvre, fluctuante selon les mêmes critères. Elle est caractéristique de la fiction ; la vraisemblance pour Aristote se distingue de l'exigence de vérité empirique ou factuelle à laquelle est soumis l'historien ou le chroniqueur, et, dans le chapitre IX de *La Poétique*, il affirme :

[...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre.¹

Si nous considérons que la vraisemblance se conçoit comme ce qui est *probable* dans l'ordre du réel, elle n'est donc pas la simple imitation d'une action réelle. Par ailleurs, elle est liée à l'exigence logique qui ordonne les événements selon un enchaînement précis. Le texte de l'historien, quant à lui, est tout à fait dépendant de la succession souvent accidentelle des faits. Car comme le rappelle le vers de Boileau : « Le Vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable² », ce paradoxe est déjà présent chez Aristote au chapitre XXIV : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction³ ». Il faut souligner l'importance considérable accordée par les arts poétiques du XVII^e siècle français à la vraisemblance. Mais, au XVIII^e siècle, la vraisemblance perd une bonne part de son autorité et semble devenir un mot de plus en plus vidé de sa signification. Or les attentes à l'égard de la fiction et le lexique qui les désigne vont peu à peu se modifier :

Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman.

Il nous semble de plus que l'Auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il

¹ Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1990, IX, 1451, p. 98.

² Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, chant III, v. 48, p. 170. Voir également Jean Donneau de Visé, « Préface » des *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* [1669], édition avec une préface de René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1979, I-III, [s. p] : « Le poète doit s'attacher à la vraisemblance et corriger la vérité qui n'est pas vraisemblable. L'historien au contraire ne doit rien écrire qui ne soit vrai ; et pourvu qu'il soit assuré de dire la vérité, il ne doit point avoir d'égard à la vraisemblance. »

³ *Poétique, op. cit.*, XXIV, 1460, p. 126.

publie. [...] Notre avis est donc que si les aventures rapportées dans cet Ouvrage ont un fond de vérité, elles n'ont pu arriver que dans d'autres lieux ou dans d'autres temps [...].¹

Dans *Les Liaisons dangereuses*, « L'Avertissement de l'éditeur » est tout entier voué à la question de la vraisemblance et il contredit vivement ce qui le suit dans le recueil en niant par avance ce qu'il va tenter d'établir dans la « Préface du rédacteur ». Celle-ci accrédite la thèse de lettres trouvées, remises dans l'ordre, certaines ayant été supprimées, les noms ayant été changés. Cette préface a pour dessein de rendre – du moins en apparence – *vraisemblable* cette correspondance :

Cet Ouvrage, ou plutôt ce Recueil, que le Public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre de Lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier, je n'ai demandé, pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui paraîtrait inutile ; et j'ai tâché de ne conserver en effet que les lettres qui m'ont paru nécessaires, soit à l'intelligence des événements, soit au développement des caractères.²

Tous les auteurs de notre corpus ne s'obligent pas à répondre à tous les critères de vraisemblance, certains en jouent ou parfois les tournent en dérision. À cette époque, c'est désormais le vrai³ qui concurrence le vraisemblable⁴ et devient même, au XVIII^e siècle, plus important que ce dernier. En effet, dire le vrai semble ce à quoi tend la philosophie des Lumières ; de fait, elle ne cesse de se poser le problème de la vérité. Cette volonté se retrouve manifestée dans la littérature par le souci de faire vrai. Pour y réussir, les auteurs n'hésitent évidemment pas à mystifier. Il s'agit, en dénonçant les masques et les hypocrisies, de faire vrai et de réduire le caractère inventé de la fiction, le roman en cela s'oppose radicalement au conte comme *Bi-bi*. L'invention satirique impose le vrai ; ainsi dans *Le Colporteur* de Chevrier, la véracité des propos est soulignée à la fin de l'« Avertissement » :

L'ouvrage que je soumetts à l'examen du public est écrit avec une vérité hardie que les auteurs devraient toujours employer, quand ils démasquent les sots et les méchants [...]. J'ai nommé beaucoup de monde dans *Le Colporteur*, et j'ai suivi en cela l'exemple des satiristes romains et français. Si je n'ai pas leurs talents, je les vaux au moins par mon attachement à la vérité [...]. C'est donc au public impartial à prononcer sur ce roman, qui l'est d'autant moins que tous les faits qu'il renferme sont exactement vrais. Qu'on le trouve bon ou mauvais, je

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Avertissement de l'éditeur », p. 3.

² *Ibid.*, « Préface du rédacteur », p. 5.

³ Comme l'écrit Georg Simmel dans *Secret et sociétés secrètes*, Strasbourg, Circé, coll. « Poche », 1996 p. 58 : « Le charme du « vrai », dans tous les sens, tient à ce qu'il est davantage que son apparence immédiate, qu'il partage avec la contrefaçon. À la différence de celle-ci, le vrai n'est donc pas quelque chose d'isolé, ses racines vont plus loin que ce qui est simplement visible, alors que le faux n'est rien d'autre que ce qu'il montre dans l'instant. Ainsi l'homme vrai est celui sur lequel on peut compter même lorsqu'on ne l'a pas sous les yeux. »

⁴ Comme on reprochait au roman de manquer de naturel et de vérité, des formes se développent pour contrecarrer ces critiques et pour sortir de cette impasse : c'est ainsi que la nouvelle dite historique, le roman-mémoires, mais aussi le roman par lettres prennent de l'essor.

sais à quoi m'en tenir ; et quoi que le lecteur puisse en penser, je n'aurai peut-être pas plus de foi à ses éloges qu'à sa critique.¹

Nous remarquons l'insistance apportée au souci de la vérité, vertu cardinale du satiriste. Quant au personnage de Brochure, en bon colporteur, il prétend n'avancer que des faits « exactement vrais ». Le secret et son dévoilement se transforment donc ici à travers l'évolution de la notion esthétique de vraisemblance ; ainsi, le secret se module et se modèle selon une progression qui s'inscrit au fil du temps, à travers les diverses formes et œuvres. Cette transformation du concept fait apparaître qu'il est polysémique et qu'il s'adapte selon les situations romanesques dans lesquelles il apparaît. Cette progression s'opère de la poétique et de l'esthétique (de la manière dont est représenté le secret ainsi que sa gestion) à la thématique qui décline le secret selon le type de narration. Ces métamorphoses conduisent le romanesque vers une intériorisation qui se précise au cours du XVIII^e siècle.

3) Les métamorphoses : du romanesque à l'intériorisation

a) *Le cas Mouhy*

Avant d'aborder le « cas Mouhy », il convient d'éclairer le mot de « romanesque² » sujet à bien des développements de la part des théoriciens³. Il a deux sens majeurs : un sens générique et un sens thématique. Ce terme prend tout son sens chez Mouhy et s'exemplifie au gré des épisodes. En effet, comme nous l'avons remarqué, il serait possible de parler de romanesque « effervescent⁴ » avec des péripéties qui s'enchaînent parfois arbitrairement ; mais si l'œuvre de Mouhy retient l'attention, c'est aussi grâce à l'habile maniement des

¹ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 754.

² Selon la définition qu'en donne Le Robert, le romanesque reste pour son premier sens associé à ce « qui offre les caractères traditionnels du roman (aventures, sentiments, etc.). Puis le deuxième axe parle de ce « qui a des idées, des sentiments dignes des romans » en renvoyant au sentimental, au romantique. Enfin, selon un troisième point, la définition stipule « propre au roman, genre littéraire », en parlant de création romanesque. Cependant, il convient de noter qu'un encadré souligne que « romanesque » a gardé la notion d'excès exprimée par le suffixe « -esque ».

³ Sur la question, voir notamment Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans *Le Romanesque*, sous la direction de Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302. « En français, la première occurrence de l'adjectif « romanesque » semble attestée au XVII^e siècle (1628 chez Sorel, au sens de « ce qui a trait au roman »). L'adjectif est dérivé du terme de « roman » qui lui-même a connu une longue histoire de dérive sémantique : le terme a d'abord désigné les langues romanes ; puis les récits en vers adaptés de l'Antiquité (le *Roman d'Alexandre*) ; en un troisième moment on l'a utilisé pour les récits en prose d'origine romane ou celtique (*Le Roman de Renart*, *Le Roman de Tristan*) ; le sens s'est ensuite élargi à toutes sortes de récits d'aventures merveilleuses ou incroyables ; enfin il s'est mis (entre le XVII^e et le XVIII^e siècle) à désigner le roman en tant que genre au sens actuel du terme, non sans s'être enrichi au passage des connotations liées au terme de « romance » [...] » (p. 291-292).

⁴ Voir *supra*, p. 56.

instances narratives. Dans *La Mouche* ou *Le Masque de fer*, le Chevalier constitue presque ce qui pourrait devenir le manifeste du romanesque, mais d'un romanesque plus début de siècle qui a encore partie liée avec l'esthétique baroque¹ préfigurant aussi les romans noirs qui seront écrits quelques décennies plus tard².

Ce siècle avait un an lorsque Charles de Fieux, chevalier de Mouhy est né à Metz³ à la fin du règne de Louis XIV. Auteur énigmatique, romancier très productif des années 1730, il a laissé à la postérité une œuvre diverse et abondante, encore peu exploitée⁴. Nouvelliste à la feuille, « espion de Paris » ou « mouchard », il a fourni rapidement des « gazetins » à la police, sortes de sondages d'opinion qui étaient des moyens d'information sur l'esprit du temps. On note une forte concentration de nouvellistes dans les années 1730-1740, les lieutenants de police utilisent en effet les bulletinistes non seulement pour leur information, mais aussi pour orienter l'opinion publique. Comme Chevrier, Mouhy est connu pour ses bulletins.

Romancier, informateur de Voltaire⁵, auteur de nombreux écrits journalistiques⁶, membre de l'Académie de Dijon, le chevalier de Mouhy a touché sans aucun doute à tous les domaines de l'activité intellectuelle au XVIII^e siècle. Son œuvre a exploité nombre de modèles, et elle a pu elle-même avoir été l'objet de reprises⁷. La connaissance de l'histoire littéraire permet de souligner l'interpénétration qui existe entre son œuvre et sa vie : celle-ci

¹ Au sujet des liens de Mouhy avec le baroque, Annie Rivara dans sa préface au *Masque de fer* affirme : « Mouhy y [dans *Le Masque de fer*] ranime celle [la tonalité] du roman baroque, où a tant puisé déjà le théâtre du siècle classique, et dont le goût de ses contemporains avait retrouvé le charme, fait de violences et de contrastes, malheureusement atténué par bien des longueurs. Il en utilise les thèmes politiques, guerriers, sentimentaux et les ressorts romanesques. », éd. cit., p. IX.

² Voir Jean Fabre, *Idées sur le roman, de Madame de La Fayette au Marquis de Sade*, op. cit.

³ Mouhy naît le 9 mai 1701, il meurt à Paris le 29 février 1784.

⁴ Cependant, nous nous reporterons aux éditions établies, préfacées et annotées d'Henri Coulet, de René Démoris et d'Annie Rivara, ainsi qu'à l'étude d'Annie Rivara *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations 1731-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991. Nous pouvons également consulter le travail de François Moureau dans *Répertoire des nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine. XVI^e – XVIII^e siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999. Voir également le travail d'Emmanuelle Sempère où elle traite du Lamekis de Mouhy dans *De la merveille à l'inquiétude. Le registre du fantastique dans la fiction narrative du XVIII^e siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2009, p. 497-525.

⁵ Il l'informe de ce qui se passe à Paris, soutient ses pièces de théâtre, suit ses procès et, à l'occasion, lui sert de prête-nom. Voltaire lui donne pendant quelques années une petite pension, tandis que Mouhy lui adresse une correspondance littéraire. Puis, ils se fâchent à cause de propos que Mouhy publie à son encontre dans *La Bigarrure, ouvrage périodique*.

⁶ Écrits collationnés par François Moureau dans « Pour un dictionnaire des nouvelles à la main », *Le Journalisme d'Ancien Régime*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, p. 21-25.

⁷ Il est possible par exemple de noter certaines reprises de Mouhy et de sa *Paysanne parvenue* dans l'œuvre de Marivaux *Le Paysan parvenu*. C'est ce que souligne Henri Coulet dans son édition établie et annotée ; souvent, en revanche, c'est Mouhy qui reprend ou copie Marivaux et se place ainsi comme un de ses plus grands imitateurs.

semble en effet parfois aussi romanesque que certaines de ses fictions. Plutôt méprisé de son temps, Mouhy, personnage assez déroutant et multiple, s'est efforcé de faire reconnaître sa dignité d'écrivain, il a cependant été l'objet de nombreuses critiques ; Palissot¹ entre autres, l'a malmené dans ses *Mémoires littéraires* où il affirme que le chevalier est « le plus fécond, mais le plus ennuyeux des romanciers ». Fécond, il l'a été puisqu'il est l'auteur de très nombreux textes qu'il s'agisse de romans, de pièces de théâtre, de nouvelles à la main ou d'écrits journalistiques...

On lui attribue une vingtaine de romans d'inspiration très diverse. Ces derniers sont souvent longs, diffus, encombrés de récits secondaires et de digressions qui noient parfois le récit principal. Il rédige vite et son style s'en ressent quelque peu, ce qui lui a valu d'être accusé de négligence dans l'écriture (il va sans dire que nous sommes loin de l'écriture précise, revue et corrigée d'un Vivant Denon ou bien encore d'un Laclos). Cependant, il a corrigé *La Mouche* en 1777 : cette édition revue et illustrée témoigne de l'intérêt de l'auteur pour son texte qui a été comme le confirme cette réédition un succès de librairie, qui est encore lu dans le dernier quart du siècle. Mais d'une manière générale, l'écriture de Mouhy (ou « Mouchy », comme certains éditeurs clandestins le nomment, faisant ainsi référence à d'autres occupations) n'est en fait qu'un emballage des intrigues, comme prises au fil de la plume², et des péripéties à tiroirs qui font parfois penser à celles du roman baroque.

Étant donné que son œuvre reste encore à exploiter, au-delà des récentes rééditions³, nous avons donc choisi de le placer en tête de cette étude, telle une source des motifs qui nous occupent. En observateur perspicace des mouvements de la société de son temps, Mouhy à travers ses romans offre une image de la société qu'il côtoie et le corpus retenu (*La Mouche*, *La Paysanne parvenue*, les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*) nous livre de précieux témoignages sur les mœurs contemporaines. Il récrit ou nomme les romans des autres, il « recycle » ainsi la production de son époque en une littérature à la mode qu'il serait possible de nommer littérature de vulgarisation. Mouhy s'attache donc à des thèmes qui remportent du

¹ Cité par Charles Monselet dans *Les Aveux d'un pamphlétaire*, section « Le chevalier de Mouhy », Paris, V. Lecou, 1854, p. 89.

² Il est d'ailleurs possible de souligner des erreurs commises par l'auteur qui se glissent dans les textes, négligences dues sans nul doute à la rapidité d'écriture ainsi qu'à la piètre qualité d'édition.

³ Les éditions récentes : *Le Masque de fer* [1750], édition d'Annie Rivara, Paris, Desjonquères, 1983 ; *La Paysanne parvenue* [1735], édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, *op. cit.* ; *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* [1769], texte établi, annoté et postfacé par René Démoris, *op. cit.* *La Mouche, ou les aventures de Monsieur Bigand, traduites de l'italien*, édition de René Démoris et Florence Magnot-Ogilvy, éd. cit.. Ces récentes rééditions témoignent du regain d'intérêt porté à Mouhy depuis quelques années. Notons que *La Mouche*, les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* ainsi que *Le Masque de fer* n'avaient plus été réédités depuis le XVIII^e siècle.

succès auprès du lectorat, parmi eux, les intrigues amoureuses et autres secrets de naissance, les secrets initiatiques et autres mystères...

Utilisant le fonds des intrigues à succès, Mouhy en reprend aussi la forme, et c'est ainsi qu'il adapte des œuvres longues et parfois disparates, modernise le grand roman en gardant une forme liée à ce genre et en utilisant les différents niveaux de récits. À l'époque, selon la mode, on réécrit et on raccourcit des grands romans du XVII^e siècle, en diminuant le nombre de volumes et en remettant les épisodes dans l'ordre. La réécriture se fait à la taille des romans de Mouhy car ce sont des sortes de résumés, à l'instar du roman de La Calprenède *Cassandre*¹ abrégé en 1752 par le marquis de Surgères qui tente de rendre « agréable » ce « roman ennuyeux² ». Avec ce souci de concision, l'auteur de *La Mouche* use d'ellipses, de prétérations, de sommaires et met son art de narrateur au service des intrigues et des rebondissements pour tenir en haleine le lectorat, se plaçant ainsi à la croisée des genres entre roman d'aventures, roman baroque, roman noir et roman d'initiation...

C'est peut-être pour cette raison que le XVIII^e siècle a beaucoup lu Mouhy, écrivain cependant un peu en marge ; le public a probablement été séduit par son écriture de récits « simplement romanesques », un romanesque que d'autres décrivent aussi comme « incontrôlé³ », ce qui peut constituer un attrait pour le public. De plus, Mouhy, par certaines conclusions de récits, ouvre en quelque sorte la voie à la division en chapitres – le chapitre étant une unité sérieuse que l'on retrouve chez des auteurs reconnus tels que Marivaux ou bien encore Prévost. Cette division fait attendre le lecteur et le tient en haleine ; les intrigues se tissent et les secrets ajournés permettent au romancier d'étendre les enjeux de son texte. Ainsi, les secrets, se faisant attendre, prennent plus d'ampleur aux yeux du lecteur. Il faut reconnaître à Mouhy une habileté à mêler les diverses esthétiques et influences et également à retenir l'attention de son lecteur. En dépit des attaques subies, Mouhy non découragé, évoque dans ses fictions son statut d'écrivain ainsi que son travail d'écriture à travers un métadiscours qu'il enrichit au fil de ses romans. Il s'inscrit dans une marginalité, mais c'est une liberté qu'il revendique. Cet écrivain « caméléon » semble être une figure d'auteur hardi et aventureux.

¹ La Rochefoucauld, Alexandre Nicolas marquis de Surgères, *Cassandre*, Paris, chez Paulus-du-Mesnil et chez la Veuve Pissot, 1752, (3 vol.). Des journées ont été organisées à la Sorbonne sur le marquis de Surgères par Dominique Quéro : une publication est à paraître.

² Voir notre article « La pointe et le masque : écritures du secret et secrets d'écriture dans *Le Masque de fer* », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, op. cit., p. 139-151.

³ Jacques Rustin, *Le Vice à la mode*, Paris, Ophrys, 1979, p. 67.

Rappelons que le statut de l'écrivain est en pleine mutation à l'époque¹, et Mouhy, plus que tout autre, semble défendre sa condition et comme l'écrit Annie Rivara :

Le chevalier de Mouhy commence à écrire à une époque où le statut social de l'écrivain et du romancier est en plein mouvement. Il veut vivre de sa plume et s'efforce de défendre, devant le public au moins, sa dignité sociale au moment où Voltaire plaide également pour faire reconnaître à l'écrivain une noblesse, un statut économique, une place qui ne soit pas celle de La Fontaine par rapport à Fouquet ou de La Bruyère par rapport aux Condé. L'idée qu'on puisse honorablement gagner sa vie en tant qu'écrivain choque encore, mais moins qu'au siècle précédent [...].²

Voltaire, à qui Mouhy a un temps servi de prête-nom, avait lui-même plaidé pour cette reconnaissance. Dès le début du siècle, les romanciers et les romans sont de plus en plus nombreux avec des ambitions de plus en plus larges, mais la dimension importante que prend la production romanesque dans la société renforce également la méfiance à l'égard du genre.

Il semble donc intéressant d'essayer de comprendre dans quelles conditions a écrit Mouhy. À l'époque, il est en effet difficile de faire carrière si l'on n'est pas déjà quelqu'un... et Mouhy souhaite plus que jamais être un écrivain *parvenu*. On sait peu de choses sur sa famille qui était assez pauvre. Le jeune Mouhy arrive à Paris sans le sou et en 1721 son protecteur meurt ; Mouhy semble être un Rastignac, mais il n'est pas dépourvu de relations. Il se marie avec une fille sans fortune dont il aura cinq enfants. Plusieurs fois emprisonné à l'Arsenal ou à la Bastille, le marquis de Fieux paraît peu regardant quant aux tâches à accomplir. Du 26 septembre 1720 au 21 février 1724, il est jeté en prison pour une affaire qui n'est connue que du duc d'Orléans. Pour l'anecdote, qui participe déjà à construire une image de l'écrivain, lors de son incarcération, le registre d'écrou³ stipule que Mouhy n'a qu'une flûte pour tout bagage et effet personnel, ce qui lui confère d'emblée une certaine légèreté et dimension poétique. On le découvre également davantage grâce à ce qu'il veut bien nous dire dans ses ouvrages ; c'est ainsi que dans *Les Mémoires du marquis de Fieux*, il dit ne pas aimer l'oisiveté, c'est probablement pour cette raison qu'il sera si fécond...

Mouhy est un écrivain qui n'hésite pas à fustiger parfois ses œuvres en raillant ses propres mises en scène. Mais il reste un littérateur qui veut un public et une publicité à tout prix. Il n'hésite pas à se servir de paroles empruntées, du *topos* du manuscrit trouvé⁴, et insère

¹ Voir Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989, p. 34-40.

² Annie Rivara, « Un écrivain caméléon, chevalier inexistant ou figure « d'auteur » hardie ? Lecture et création chez le Chevalier de Mouhy », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, op. cit., p. 7.

³ Annie Rivara est la première à avoir signalé ce séjour de Mouhy en prison grâce à Funck-Brentano, *Catalogue des prisonniers de la Bastille*, p. 195 : *États des entrées des prisonniers*, B. 12479, p. 5 et 12482, p. 140.

⁴ Certains auteurs vont encore plus loin en raillant le procédé qu'ils auraient pu utiliser. C'est ainsi que Moutonnet de Clairfonds, dans son « Avertissement » aux *Isles fortunées* [1778] écrit : « Si j'avais voulu suivre

souvent dans ses romans une dimension qui rend compte d'une circulation économique. Comme il n'est pas très connu, il essaie donc de se créer une image d'écrivain en signant ses œuvres de diverses façons : Mouchy (qui évoque immédiatement son emploi de « mouche »), le marquis de Fieux (qui met davantage en avant un titre). Un invariant subsiste néanmoins, quelle que soit la dénomination sous laquelle Mouhy signe son texte, il se donne toujours pour un romancier.

Dans ses préfaces, il n'hésite pas à faire de la publicité pour ses œuvres et à publier des catalogues ; cette pratique explique pourquoi, dans les années 1750, Fréron se plaint du catalogue toujours publié à la fin des ouvrages. Dans l'Avertissement au *Masque de fer*, Mouhy s'exprime avec une grande modestie (est-elle feinte ? sincère ? En tout cas, c'est l'occasion de mettre en avant certains de ses romans) :

[...] il me tomba sous la main une trentaine de brochures liées par petits paquets, dont les titres étaient écrits sur l'étiquette. C'étaient des Paysannes, des Lamekis, des Mentors, des Mémoires posthumes, une Chimène de Spinelli, un Marquis de Fieux. En un mot tous les ouvrages d'un auteur Cavalier qui écrit aussi vite qu'un autre est long à méditer. « Oh ! pour vous, messieurs les écrits, m'écriai-je, vous ne trouverez pas mauvais que je vous place à terre. Mon plancher est net, vous serez du moins aussi bien que dans la poussière des magasins où vous deviez languir. »¹

Parfois, certains textes cités par Mouhy dans ses catalogues n'ont jamais été imprimés, voire écrits. Tous les moyens sont bons pour vendre sur le marché la « marque » Mouhy, il s'agit toujours de se faire connaître et de faire son autopromotion dans ses propres ouvrages, car Mouhy est confronté, comme ses contemporains, à la proscription du roman. Il n'y a pas de discours épideictiques chez Mouhy, il veut simplement qu'on achète ses livres. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'il souligne l'aspect matériel du roman. La préface n'est plus chez lui un espace éthique, ni une défense du romanesque, c'est un espace dédié à la publicité où il se fait donc publiciste. Ses premières œuvres ne reçoivent pas toutes une autorisation, certaines de ses publications sont d'ailleurs clandestines², comme c'est le cas des *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* et des *Mille et une faveurs*. *La Paysanne parvenue* et *Le Masque de fer* sont, quant à

la coutume usitée depuis longtemps, j'aurais assuré avec hardiesse que cet ouvrage n'est que la traduction d'un manuscrit trouvé dans les ruines d'Herculanum », cet extrait est cité par Henri Lafon dans *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1997, note 1, p. 15.

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 15. Comme le souligne Annie Rivara à propos de Mouhy dans « Un écrivain caméléon, chevalier inexistant ou figure « d'auteur » hardie ? Lecture et création chez le Chevalier de Mouhy », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, op. cit., p. 10-11 : « Il est même prêt à condamner avec mépris ses œuvres, Marivaux et Crébillon, pour au contraire vanter un portrait ambigu sans dire que c'est lui-même, "un auteur cavalier qui écrit plus vite qu'un autre est long à méditer". Il y a quelque audace provocatrice naïve et en même temps véridique dans cette formule qui donne de lui-même ce portrait détourné. »

² Pour les romans de Mouhy publiés dans la clandestinité, Georges May évoque une « publication en exil » dans *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 97. On sait par exemple que les premières parties de *Lamekis* sont parisiennes, en revanche, les parties V à VIII ont paru à La Haye en 1738.

eux, publiés en Hollande. Le catalogue de ses œuvres romanesques est interdit en France de même que la septième partie de *La Paysanne*. En homme fécond et prolifique, il fonde un bureau de nouvelles à la main, nouvelles qui lui valent d'ailleurs d'être de nouveau emprisonné. Mouhy est également écroué pour *Les Mémoires d'Anne-Marie de Moras* du 15 février au 22 mars 1745.

Il est espion de Marville¹, « secrétaire » et homme de confiance de Belle-Isle², il semble être partout pour tout voir, à l'instar de son personnage Bigand dans *La Mouche*. Mouhy se soumet quelque peu au lecteur, grâce à un procédé connu avant lui, lorsqu'il dit qu'il donnera une suite aux *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* si on la lui demande. Dans *La Mouche*, il affirme d'ailleurs « Le public est notre juge », c'est pourquoi il flatte ses goûts et pas les plus nobles dans son désir d'être lu et de faire l'objet de nombreuses conversations. Favart, un de ses amis, le loue, Fréron aussi lorsqu'il ne sait pas qu'un écrit est de lui. En 1784, dans le *Mercur* sa nécrologie stipule que beaucoup de ses romans ont réussi dans le temps, mais qu'ils ne sont pas *parvenus* jusque dans les salons. En 1755, Mouhy renonce presque au roman, car il souhaite obtenir un meilleur statut, mais, dans le même temps, il fait, dans sa préface au *Financier*, un éloge du genre auquel il s'est attaché toute sa vie. Mouhy n'est pas qu'un romancier, il est aussi l'auteur de gazetins ; de 1749 à 1750 il écrit *La Bigarrure*, périodique qui annonce une parution hebdomadaire tous les jeudis³.

Autre activité du Chevalier, comme le rappelle Robert Darnton dans la Préface de *La Plume et le plomb*, Mouhy « rédige des bulletins pour la police, mais il les vend aussi à des abonnés ; et quand il cède à la tentation d'y ajouter trop de sel ou de les débiter hors du circuit permis, il se fait écrouer⁴ ». Mais, d'une manière générale, pour Mouhy, la littérature semble

¹ Claude Henry Feydeau de Marville (1705-1787) est le dernier seigneur et comte de Gien, marquis de Dampierre, chevalier, lieutenant général de police de Paris de 1740 à 1747. Ses attributions sont vastes : police, « bureau de la ville », finances, urbanisme, surveillance de la librairie, et elles entraînent souvent des conflits avec les autorités municipales. Pour davantage d'informations : voir Suzanne Pillorget « Claude-Henri Feydeau de Marville, lieutenant général de police à Paris », *BBF*, 1979, n° 5, p. 276-277 [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/>.

² Charles-Louis-Auguste Fouquet de Belle-Isle (1684-1761) officier et diplomate français, est le petit-fils du surintendant Fouquet, duc de Belle-Isle, duc de Gisors et pair de France en 1748, chevalier des ordres du roi et de la Toison d'or, prince de l'Empire, ministre d'État (1756), secrétaire d'État à la Guerre (1758) et maréchal de France.

³ *Dictionnaire des Journalistes : 1680-1789*, sous la direction de Jean Sgard, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, t. II, notice 597, p.735-737. Comme le souligne Jean Sgard, la périodicité et la parution à la feuille hebdomadaire sont quelque peu remises en question car il est tout à fait probable que ce journal ait été publié en tomes. Voir notre article à paraître, « La *Bigarrure* un journal à la page ? », dans *Matière et esprit du journal. Le discours de la forme dans la presse, de la Gazette à Internet*, sous la direction d'Adeline Wrona et d'Alexis Lévrier, colloque organisé les 11 et 12 mars 2010, à Troyes. Voir également à la notice 175 de Jean Sgard dans le *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, sous la direction de Jean Sgard, Paris, Universitas, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, 2 vol., t. I, p. 207-208.

⁴ François Moureau, *La Plume et le plomb*, Paris, PUPS, 2006, « Préface » de Robert Darnton, p. 9.

compensatrice et consolatrice, un refuge devant l'échec de l'ambition ; dans la préface au *Masque de fer*, il réaffirme ses liens étroits avec l'écriture littéraire : « Le goût que j'ai toujours eu pour la littérature ». Le roman permet en quelque sorte d'exorciser les échecs. Il y évoque toutes les questions qui agitent la société de son temps et ses propres angoisses.

Dans *La Mouche*, il ne livre pas un tableau unifié de la société mais un instantané, le regard du héros qui ouvre l'œil à toutes les portes entrebâillées. C'est pour cette raison qu'il est possible de parler d'un roman de la curiosité¹, d'une sorte de « Tableau de Paris » antérieur à ceux de Mercier. Par ce jeu du « voir sans être vu », la réalité n'est jamais donnée et n'est livrée que partiellement. La vision directe semble en effet impossible. Le roman aime jouer avec le frisson ambigu. Mouhy pratique également avec aisance l'art du mélange. Romancier désormais confirmé, le Chevalier exploite dans ses romans les modes successives et s'essaie à divers tons : du roman pseudo-mémoires aux aventures picaresques et policières en passant par le récit d'anticipation. Et c'est ainsi que le secret se retrouve au centre des préoccupations de Mouhy comme matière romanesque, il est l'occasion de créer de nombreux développements, mais il est aussi un lieu d'exploration de l'âme humaine qui permet de mieux cerner les protagonistes ou de leur construire une aura qui leur évite d'être catalogués comme des personnages « types » permettant au romancier de dessiner des contours plus profonds qui incitent le lecteur à s'identifier davantage à eux. Une lecture plus approfondie nourrit l'hypothèse de personnages à clef (mais la clef semble être perdue depuis longtemps), d'apparitions ça et là d'images de l'auteur, sortes de mises en scène qui laissent jaillir cette figure tel un protagoniste à part entière, et qui imposent des questionnements introspectifs...

Les romans de Mouhy ne se contentent en effet pas simplement d'aventures superficielles. Même si le secret fait naître dans son sillon rebondissements et intrigues, ce thème révèle diverses facettes à travers lesquelles l'auteur se pose en Janus du roman : grave et léger à la fois, abordant des sujets tantôt essentiels, tantôt futiles. Mais comme toujours chez Mouhy, l'esthétique de la bigarrure veut qu'il exploite une grammaire topique, et que, dans le même temps, il s'en moque. De même, il utilise des *topoi* qu'il détourne souvent et joue aussi de clichés, n'hésitant pas à placer certaines de ses œuvres dans un récit-cadre conventionnel et néanmoins original par certains aspects, comme c'est le cas dans *Le Masque de fer*, Mouhy mettant toujours en place une « mécanique » du romanesque. Nombreux sont les auteurs de préfaces qui affichent les *topoi*, mais n'y croient plus et le disent. Ainsi, le discours préfaciel connote plus qu'il ne dénote. Dans ses avertissements, Mouhy use donc de

¹ Voir la préface de René Démoris à *La Mouche ou les Aventures de M. Bigand*, éd. cit., « Du picaresque et de la curiosité », p. 16-23.

procédés topiques pour mettre à distance, ce qui permet de créer en quelque sorte une axiologie nouvelle. Il serait alors possible de parler de perversion des *topoi* préfaciels par l'usage de la parodie, du rôle conféré au public, de la transformation, de l'obligation de modestie... Mais cette remarque peut aussi s'appliquer plus globalement au romanesque de Mouhy qui va souvent aux confins de l'imagination, s'amusant de son pouvoir illimité de démiurge comme il le revendique par exemple dans *Lamekis*.

Les *topoi* sont très souvent utilisés comme matière romanesque dans le traitement des aventures par le narrateur mouhien, et, comme l'a justement noté Florence Magnot-Ogilvy¹, les récits insérés sont habituellement, en une époque où l'on hésite à assumer le grand romanesque hérité du roman héroïque, l'occasion de le déployer. L'écriture de l'auteur de *La Paysanne parvenue* se caractérise par un rapport à l'imitation, ce dernier exploitant pleinement une grammaire romanesque topique. Il a recours à un style du télescopage, où son écriture semble souvent précipitée, abritant certaines erreurs de logique, de chronologie, de géographie.

Il semble être un romancier « en série » qui se plaît à multiplier les romans à épisodes. Comme pour le journalisme, et à l'image du périodique *La Bigarrure*, sa pratique romanesque paraît fondée sur le délai, ce qui constituerait en quelque sorte le secret de son écriture et de son esthétique. Nulle envie d'ajourner, écrire devient une nécessité pour vivre et nourrir toute sa famille. Alors, il convient de mettre en marche son imagination et sa capacité à trouver des sujets. Adeptes du mélange des genres, Mouhy semble capter toutes les tendances et les modes pour les ajuster à son écriture ; c'est ainsi que dans *Le Masque de fer*, la facture du roman est assez baroque par son schéma narratif ou bien encore par la multiplication de ses intrigues ou sa structure de roman picaresque. Il aime insérer des anecdotes et permettre à des personnages annexes de raconter leurs histoires ; et comme les romans à clef sont au goût du public, il n'hésite pas à en écrire, mais dans le même temps, à s'en moquer. C'est donc un auteur assez ambigu de ce point de vue. Mais toujours son imagination construit des épisodes aussi inventifs qu'extravagants que déserte souvent la crédibilité.

Mouhy ressemble par certains aspects à Chevrier qui pourtant le raille comme tant d'autres dans ses écrits. C'est le cas par exemple à travers la possible allusion qui apparaît dans *Bi-bi*, lorsque l'auteur du *Colporteur* évoque le personnage Vardeclk et qu'il dresse ainsi son portrait :

¹ Voir *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires* (1720-1770), Leuven, éditions Peeters, coll. « La République des lettres », 2004.

Dans le vrai, Vardeck n'était qu'un sot et, sa bosse à part, c'était l'homme le plus bête du monde, mais le préjugé veut que les gens disgraciés de la nature aient du mérite, et toutes les sottises qu'ils débitent passent pour des maximes.¹

Cette caricature permet une transition nous conduisant naturellement vers cet autre aventurier des lettres qu'est François-Antoine Chevrier.

b) Chevrier ou l'âge des brochures

Ce polygraphe scandaleux, à la réputation de pamphlétaire mi-aventurier, mi-libertin, demeure dans la mémoire du plus grand nombre, avant tout comme celui qui a écrit *Le Colporteur*. Il fut haï et méprisé à l'instar de Mouhy ; Raymond Trousson, dans son Introduction au *Colporteur*, rappelle que Sabatier de Castres écrivait de ses livres qu'ils étaient « presque tous infectés de l'esprit de satire et du poison de la haine² ». Sa vie est encore mal connue ; nous savons que c'est un aventurier des lettres, mais la méconnaissance que nous avons de sa biographie l'entoure d'un halo de mystère qui crée autour de cette figure une aura propre à certains protagonistes de roman. Il a d'ailleurs été, selon toute vraisemblance, empoisonné, ce qui ajouterait encore un élément supplémentaire à son image d'écrivain si particulier. Il est né le 11 octobre 1721, à Nancy³, dans une famille de magistrats.

En 1720, son père, fermier du greffe de la ville et secrétaire de la cour, a été anobli. Très vite, François-Antoine Chevrier est remarqué pour son agressivité ; il suit des études à la faculté de droit de Pont-à-Mousson, prête serment en 1743, mais il apparaît peu assidu au barreau, préférant finalement la vocation d'homme de lettres à celle d'avocat. C'est pour cela qu'en 1745, il commence sa « carrière » en littérature avec le *Recueil de ces dames*, roman « moral et satirique », et il adjointra la même qualification dans le sous-titre du *Colporteur* en 1761. Bien avant l'écriture des ouvrages qui retiendront notre attention, Chevrier a une réputation d'indésirable et la police le tient à l'œil. D'ailleurs, en 1752, associé à un dénommé

¹ *Bi-bi*, dans *Contes*, comprenant des contes parodiques et licencieux (Cahusac, Fougeret de Monbron, Senneterre, Voisenon, La Morlière, Bibiena, Chevrier, Bret, Mme Fagnan, Baret, et plusieurs contes anonymes), *op. cit.*, p. 510.

² Antoine Sabatier, dit l'abbé Sabatier de Castres (1742-1817), *Les Trois Siècles de notre littérature ou Tableau de l'esprit de nos écrivains depuis François 1^{er} jusqu'en 1772*, Amsterdam, 1773, 3 vol., t. II, p. 192. Polémiste contre les philosophes, il défend une tradition classique.

³ Pour un résumé éclairant et synthétique sur Chevrier, lire la Préface au *Colporteur*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, par Raymond Trousson. Consulter également l'éclairante préface aux *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même, et publiés par M. de Chevrier* de Michèle Bokobza-Kahan. Pour une bibliographie exhaustive de l'auteur, nous nous reportons à l'édition citée ci-dessus. Il est également possible de consulter la notice de Françoise Weil dans le *Dictionnaire des journalistes*, *op. cit.*, t. I, p. 225-228.

Duthuillé qui est nouvelliste à la main, il imprime une gazette secrète le *Courrier de Paris* qui s'avère être spécialisée dans les ragots et scandales en tout genre.

Tout comme Mouhy qui est espion pour la police, Chevrier renseigne Morand, un espion du roi de Prusse, sur toutes les nouvelles parisiennes et celles de la cour. Au fur et à mesure qu'il publie ses ouvrages, il est éreinté par les critiques de Fréron. En 1753, date qui correspond à la publication des *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même, et publiés par M. de Chevrier*, Chevrier est déjà connu pour « son penchant naturel à dire du mal de tout le genre humain¹ », comme le souligne Michèle Bokobza-Kahan dans la préface de l'édition de cette œuvre. Il est détesté de nombre de communautés, parmi elles, la communauté religieuse auprès de laquelle il passe pour athée, anticlérical farouche et franc-maçon, car il défend des principes d'universalisme et fréquente les cercles maçonniques de La Haye.

L'auteur de *Bi-bi* écrit sur des milieux qu'il connaît bien et qui lui tiennent rigueur de ses indiscretions. Deux volumes de son *Histoire civile, militaire, politique et littéraire de Lorraine et de Bar* paraissent à Bruxelles en 1758 ; ces compilations contiennent de vives attaques contre les notables de Nancy et surtout contre le lieutenant de police Thibault. Le 21 janvier 1758, les choses tournent mal, puisque Chevrier est condamné par contumace aux galères et à la marque infamante sur l'épaule. Finalement, après avoir plaidé sa cause, il s'en sort en août 1759 avec uniquement une amende honorable. En 1761 et dix mois durant, il dirige *Le Gazetin de Bruxelles* et ne se fait pas, une fois de plus, beaucoup d'amis. Sa verve est dérangeante et polémique, car elle n'épargne personne² et tous ses écrits sont sujets à contestation de la part des personnes visées.

Retiré à La Haye, il lance un périodique *L'Observateur des spectacles*. Son *Colporteur* lui vaut d'être de nouveau surveillé par la police. Le 24 juin 1762 il succombe dans une auberge à une étrange indigestion ; enterré avec les canailles, il n'est pleuré de personne car il avait dit du mal de tous. Les circonstances de sa mort demeurent mystérieuses. Pour anecdote, Raymond Trousson rappelle que lorsque l'actrice Sophie Arnould a appris sa mort suspecte (il

¹ Extraits des archives de la Bastille, 20 août 1753, cité dans : Adolphe Van Bever, *Le Colporteur*, réimprimé sur l'édition publiée à Londres en 1762, avec une préface, des notes, des documents inédits et suivi d'un supplément par Adolphe Van Bever, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1904, p. 232.

² On sait que Chevrier appartient à la catégorie des misanthropes cyniques, il a d'ailleurs attaqué d'autres auteurs aventuriers et notamment Bastide dans le *Recueil de ces dames*, Bruxelles, aux dépens de la Compagnie, 1745, p. 106-108.

avait en effet peut-être été empoisonné), elle s'est écriée : « Juste ciel, il aura sucé sa plume¹ ».

Chevrier peut se vanter de susciter l'intérêt ; surveillé de la police, il est régulièrement espionné dans ses activités et ses publications. Il publie en 1761 à La Haye *Le Colporteur* qui reste sans nul doute le plus célèbre de ses ouvrages, jugé très durement par bon nombre de ses contemporains. Comme Mouhy, Chevrier a du goût pour le scabreux et les actions peu orthodoxes, il n'hésite en effet pas à s'en prendre à ses contemporains, remuant des affaires qui ne devraient pas être portées aux yeux de tous. Pendant ses années d'exil, il exerce principalement des activités de journaliste, et il est nommé, le 10 janvier 1761, rédacteur des *Mémoires du Temps*².

Son personnage de colporteur est en fait un mouchard qui s'abreuve de commérages et de révélations indiscrettes. Dans ce roman au titre thématique et au sous-titre rhématique³ « histoire morale et critique », c'est un Paris souterrain qui nous est dévoilé avec son lot de secrets et de scandales. Chevrier y griffe ses contemporains, ses confrères, les gens du monde ; il s'en prend à leurs écrits, à leur réputation, à leurs mœurs... C'est ainsi que les thèmes abordés et les petits faits révélés nourrissent notre sujet, la révélation des secrets se fait dans le scandale mais en bonne compagnie. Les récits anecdotiques racontés par le colporteur sur des personnages réels, cachés ou non derrière un pseudonyme, relèvent d'une réalité socio-culturelle précise.

Chevrier, en véritable pamphlétaire utilise souvent le principe des personnages à clef, les allusions très claires pour les gens de son époque nous échappent souvent aujourd'hui ; quelques-unes néanmoins sont intelligibles. Quant à lui, rien ne semble lui échapper, jusqu'aux détails et anecdotes les plus sordides. Nombreuses sont les assertions de Chevrier sur les comédiennes qui s'avèrent corroborées par des rapports de police. Cet ouvrage que certains aimeraient bien *mettre au secret* bénéficie d'un vif succès. *Le Colporteur* intéresse le thème du secret par sa matière, car c'est tout d'abord un roman de la divulgation et du commérage ; il est ensuite remarquable pour ses personnages à clef ou « applications », selon

¹ Voir aussi Bachaumont, *Mémoires secrets*, sous la direction de Christophe Cave et Suzanne Cornand, Paris, Honoré Champion, 2009, vol. 1, le 22 juillet 1762c, p. 102 : « Le bruit court que le sieur Chevrier est mort de misère, sans feu ni lieu : telle devait être la fin d'un enragé. D'autres assurent qu'il est mort de peur, comme on l'arrêtait » et le 12 août 1762b, p. 109 : « Chevrier est décidément mort : les gazettes nous apprennent, ou du moins nous insinuent qu'il a été empoisonné. C'est assez le sort des chiens enragés. »

² C'est le gazetin de Bruxelles qu'il évoque dans *Le Colporteur*.

³ Dans *Seuils*, Gérard Genette évoque deux types de titres : les titres thématiques, qui disent quelque chose sur le contenu de l'œuvre, et les titres génériques ou rhématiques qui désignent l'appartenance générique du texte. Quand le titre est composé de deux ou plusieurs éléments, sous-titre(s), chacune des parties peut correspondre à un mode différent d'intitulation. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 76-87.

la formule des contemporains de Chevrier. Dans un bon mot, l'auteur des *Mémoires d'une honnête femme* a affirmé, pour se défendre et pour éviter les applications, qu'il n'avait qu'à peindre des vertus, la méchanceté du public étant pour lui un sûr garant qu'on n'y reconnaîtrait personne. Nous voyons clairement que François-Antoine Chevrier aime endosser une image de littérateur cynique et, en misanthrope, il crie haut ce que tous chuchotent ; voici ce qu'il annonce dès son « Avertissement » au *Colporteur* :

[...] je m'appliquerai à déclarer une guerre ouverte aux vices, aux ridicules et aux mauvais ouvrages, en observant de ne parler des mœurs que de ceux qui sont connus pour n'en avoir plus. L'ouvrage que je soumetts à l'examen du public est écrit avec une vérité hardie que les auteurs devraient toujours employer, quand ils démasquent les sots et les méchants [...].¹

Avec cet écrit, Chevrier offre au lecteur un « chef-d'œuvre de médisance² » ; ce texte, un des seuls avec les *Mémoires d'une honnête femme* et *Bi-bi* réédités aujourd'hui, nous permet de découvrir une figure fondamentale de la divulgation, à qui aucun secret ne résiste : le colporteur. Cette figure appartient à une réalité sociale précise de l'époque, en la personne de Monsieur Brochure, dont l'onomastique est *sans secret*... Cet ouvrage qui le met en scène propose une série de récits anecdotiques sur des personnages qui ont existé. Selon le cas, ces derniers sont dissimulés ou non derrière des pseudonymes. Chevrier sait que son texte va susciter la lecture ; comme le parfum de scandale est perceptible dès le titre même, cela engage le lecteur à ouvrir l'ouvrage et à déceler chaque allusion qu'elle soit limpide ou un peu moins directe. En tout cas, Chevrier insiste bien dès « l'Avertissement » sur la véracité des propos évoqués et, en soulignant la véridicité des faits cités, il donne plus de crédit à cette peinture au vitriol.

c) Bastide, Vivant Denon et Laclos : du mystère au secret

Un autre Chevalier retient aussi notre attention, Le Chevalier de La Bastide³, comme aimait se faire appeler l'auteur de *L'Amant anonyme*. Né à Marseille le 13 juillet 1724, il appartient à une ancienne famille provençale. Son père, lieutenant-général à Marseille était un magistrat, poète amateur et membre, à partir de 1729, de l'Académie de Marseille. Après avoir fait des études au Collège de l'Oratoire de Marseille, suivant un rapport de police erroné

¹ *Le Colporteur*, éd. cit., « Avertissement », p. 753-754.

² Cette expression tout à fait adéquate est due à Adolphe Van Bever, dans *Le Colporteur*, op. cit., « Avant-propos », p. III.

³ Pour plus d'informations, voir la notice de Michel Gilot sur Bastide dans le *Dictionnaire des journalistes*, op. cit., p. 48-51.

sur certains points, nous apprenons que « M. le Chevalier de la Bastide a été mousquetaire ». Vers 1746, il semble s'être installé à Paris où il se lie aux auteurs à la mode tels que Crébillon fils, Dorat, ou bien encore Voisenon ; le 16 juin de la même année, on donne l'ordre de l'élargir de la Bastille. En 1749, il est également incarcéré à For-l'Evêque et à Bicêtre. Une fiche de police établie à son nom en mai 1751 est tenue à jour pendant quelques années, mais il est ensuite protégé par l'évêque d'Orléans, Louis de Jarente, ancien vicaire de Marseille. Très vite attiré par les Lettres, Bastide – qui tient sans doute de son père cette propension au verbe – écrivain fécond, a été romancier, auteur dramatique, critique, journaliste, et même compilateur, cédant sans doute au goût du temps.

Tandis que Chevrier excelle dans le pamphlet, Bastide s'épanouit et met tout son talent au service du conte. Le 24 février 1748, l'auteur de *La Petite Maison* a épousé en secondes noces une demoiselle Trotté, fille fort répandue dans la galanterie¹. Mais une fiche de police de 1752 ou du début 1753 indique qu'il était l'amant de la maîtresse de l'ambassadeur de Hollande, Mme de Valence ; une autre précise, le 16 mars 1753 : « Va se marier avec Madame de Valence qui a plus de quarante ans et fut entretenue par Van Hoe dont elle a des enfants ». Au début de l'année 1766, une « mauvaise conduite » le force à s'éloigner de Paris, il passe alors en Hollande pour « chercher fortune ».

Comme François-Antoine Chevrier, à la suite de sa conduite répréhensible en France, il vit à l'étranger de 1766 à 1774 (en Hollande, à Bruxelles, en Italie). Beaucoup de ses œuvres publiées sans nom d'auteur posent des problèmes d'attribution. Sans doute aurait-il été oublié du monde des Lettres s'il n'avait participé à des entreprises d'importance telle que la *Bibliothèque universelle des romans* où le marquis de Paulmy² l'a choisi pour animateur. Cette collaboration à la vaste compilation de toute la mémoire romanesque de l'époque lui assure une opération commerciale intéressante ; il vit également de revenus assurés par les périodiques auxquels il participe, nous savons qu'il en dirigea cinq. Après une œuvre variée, constituée d'une dizaine de nouvelles et de romans, ce polygraphe qui est sans nul doute un des plus actifs de la seconde moitié du XVIII^e siècle meurt d'apoplexie à Milan le 4 juillet 1798.

¹ Bachaumont écrit sur Bastide dans ses *Mémoires secrets* : « M. de Bastide a composé des *Contes* dans le goût de M. de Marmontel : mais ils sont inférieurs pour la narration et les agréments du style ; ils sont même pitoyables, à celui de *La Petite Maison* près, qui est très bien et joliment fait. On prétend que sa femme y a beaucoup de part. C'était autrefois une fille fort répandue dans ces sortes d'aventures, et qui lui a suggéré toutes les descriptions agréables dont elle a l'imagination encore remplie », dans les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours*, sous la direction de Christophe Cave et Suzanne Cornand, Paris, Honoré Champion, vol. 1, 63-II-07, p. 170.

² Bastide, titulaire du privilège, sert de prête-nom au marquis de Paulmy.

L'étude de deux de ses œuvres *La Petite Maison* (1758) et *L'Amant anonyme* (1763)¹ nous permet de faire une transition entre une littérature qui se veut purement romanesque et une littérature satirique, comme dans *Le Colporteur*, avec le traitement qu'elle réserve au secret et une littérature qui explore les intérieurs². D'ailleurs, le changement est déjà notable dans *La Petite Maison* car le lieu, comme nous le verrons dans la suite de notre analyse, y est fondamental, éclipsant presque les personnages qui ne sont alors presque plus que des silhouettes esquissées³. Bastide semble attaché au thème du secret par sa vie de journaliste, ses publications sans nom d'auteur mais également par son écriture et les thèmes abordés. Comme l'écrit Michel Delon dans sa Préface à *L'Amant anonyme et autres contes* :

[...] il incarne ce moment où le roman, après avoir raconté des aventures, puis exploré la vie morale, se plaît à rendre les tremblements et les indécisions de l'individu⁴.

Cette réflexion résume notre propos, et l'auteur de *La Petite Maison* se place donc en quelque sorte à la jonction de deux représentations esthétiques du secret. Bastide constituerait le lien dans notre corpus entre des auteurs aventuriers tels que Mouhy et Chevrier et des auteurs occasionnels comme Vivant Denon et Laclos qui font des carrières hors de la société des lettres⁵. L'« aventure » se transforme, comme le libertinage, cette évolution sensible se répercute sur les personnages et c'est ainsi par exemple que le libertin laisse la place au roué comme nous le verrons dans une section de l'étude des protagonistes. Le romanesque est certes encore quelque peu présent dans des intrigues comme *L'Amant anonyme* avec des quiproquos et des imbroglios, cependant l'accent n'est plus mis sur l'action ou la révélation dans *La Petite Maison*, mais sur le chemin « intérieur » d'un personnage qui ne peut échapper (du moins dans une des versions) aux secrets élans de son cœur (et de son corps). La modalité est ici donc bien l'intériorité ainsi que les soubresauts de ce que va devenir plus tard la conscience. L'individu se module selon les situations et les décors auxquels il est confronté.

¹ Pour ses productions de romans et contes, nous pouvons également citer : *Les Confessions d'un fat par M. le chevalier de La B**** [1742 ; 1749 ; 1750] ; *Les Mémoires de la baronne de Saint-Clair* [1752] (qui sont, pour l'anecdote, attribués parfois à Chevrier) ; *Les Ressources de l'amour* [1752]. Bastide s'adonne aussi au théâtre *Le Désenchantement inespéré* [1749] ; *L'Épreuve de la probité* [1762 ; 1763] et à l'opéra avec *Les Caractères de la musique* par exemple.

² Par « intérieurs », nous entendons aussi bien un lieu clos que l'intériorité d'un personnage, son for intérieur.

³ Pour preuve, *La Petite Maison* est une nouvelle parue pour la première fois en 1753 dans le *Journal économique* en vertu des détails techniques touchant les arts décoratifs ; puis, elle a été publiée dans *Le Nouveau Spectateur*, elle a ensuite été insérée sous forme d'une version revue, dans le troisième volume des *Contes* [1763], et enfin, elle a paru dans la *Bibliothèque universelle des romans* [1784].

⁴ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 9.

⁵ Voir *supra* p. 22.

Gagnant ainsi en épaisseur, ce dernier ne représente plus une figure type et, il est placé dans une situation de séduction où il hésite quant à la voie à suivre.

Dans le secret des intérieurs, formule qui revoie doublement aux lieux feutrés, aux microsociétés, ainsi qu'à l'intériorité des personnages, nous retrouvons également Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, figure incontournable de la littérature fin de siècle. Il naît en Picardie, à Amiens le 19 octobre 1741. Nous connaissons la vie militaire de Laclos grâce à Georges Poisson¹ : il a été un remarquable officier d'artillerie et il a joué un rôle important dans la Révolution française² et dans les intrigues qui en ont découlé. En effet, la carrière maçonnique de Laclos est inséparable des événements révolutionnaires. Comme nous l'apprend le *Dictionnaire universel de la Franc-maçonnerie* :

Il fut initié à Toul vers 1763, dans une Loge militaire, *L'Union*, à l'Orient du corps d'artillerie, dont il devint le Vénérable. En 1776-1777, il apparaît, selon Le Bihan, comme « ex-maître » et Rose-Croix sur des documents maçonniques (tableau de la loge de novembre 1776 et demande de certificats pour le chef de brigade J.-F. de Mérenvue du 23 mai 1777). Il aurait été admis ensuite à la Loge *La Candeur* (Serbanesco). Jusqu'en 1793, sa signature présente des signes maçonniques. René Le Forestier émet l'idée qu'il a peut-être pris le nom de Valmont, personnage des *Liaisons dangereuses*, dans les milieux proches des Chevaliers Bienfaisants. Athée convaincu et issu de petite et récente noblesse, Laclos voulut jouer un rôle personnel dans la Révolution française : « âme du Parti d'Orléans » contre le duc de Luxembourg et contre Mme de Genlis, il assura dans différentes villes la diffusion de *Instructions pour les baillages du duc d'Orléans* dont le contenu a pu être comparé à celui des cahiers de doléance ; il contribua à l'élection du duc comme député de la noblesse (juin 1789) ; il l'accompagna à Londres (du 21 octobre 1789 au 10 juillet 1790) ; admis au club des Jacobins le 21 novembre 1790, il y fit entrer le duc d'Orléans ; il caressa l'espoir de faire monter son maître sur le trône et participa à l'agitation des esprits contre Versailles. En 1790, il publia le *Journal des amis de la Constitution*. Nommé commissaire du ministère de la Guerre à Châlons-sur-Marne en septembre 1792, il s'efforça de coordonner les mouvements des armées de Kellermann, Luckner, et Dumouriez, mais il paraît exagéré d'en faire le véritable vainqueur de Valmy ! En novembre 1792, Laclos se trouve à Toulouse comme chef d'État-Major de l'armée des Pyrénées avec le titre de général mais le reniement du Grand Maître du Grand Orient de France du 21 février 1793 mit fin à ses ambitions politiques. Laclos sera emprisonné deux fois comme orléaniste (avril-mai 1793 et du 5 novembre 1793 au 3 décembre 1794) : il sauvera sa tête de justesse.³

¹ Georges Poisson, *Choderlos de Laclos ou l'obstination*, Paris, Grasset, 1985.

² En 1789, affichant des convictions orléanistes, Laclos devient le secrétaire de Philippe-Égalité. Il s'inscrit au Club des Jacobins en 1790 et propose la régence du duc d'Orléans à la tribune des Jacobins le 1^{er} juillet 1791. En 1792, grâce à l'intervention de Danton, Laclos est nommé commissaire du pouvoir exécutif. La période troublée qui s'ouvre avec la Terreur ne l'épargne pas : il est en effet incarcéré le 1^{er} avril 1793, sur ordre du Comité de sûreté générale et libéré le 10 mai. Laclos participe à la victoire de Valmy, puis au coup d'État du 18 Brumaire. En 1800, il est nommé général de brigade dans l'artillerie par décision personnelle de Bonaparte, qui souhaite ainsi le récompenser du rôle tenu dans le 18 Brumaire. Il est enfin nommé commandant de l'artillerie de l'armée d'observation dans les États du royaume de Naples le 21 janvier 1803, quelques mois avant sa mort. Mais il va sans dire que certains opposants à la Révolution ont exagéré le rôle tenu par Laclos dans la Révolution. Voir notamment l'introduction des *Liaisons dangereuses* de Catriona Seth dans son édition, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. XXIII : « Se greffe sur ce portrait de l'auteur en libertin celui du romancier en scélérat, éminence grise du futur Philippe-Égalité. Ceux qui proscrirent le livre en 1823 et 1824 l'accusent, comme le rappelle Jean-Jacques Pauvert, d'avoir provoqué la Révolution française. »

³ *Dictionnaire universel de la Franc-maçonnerie*, sous la direction de Daniel Ligou, Paris, Éditions de Navarre – Éditions du Prisme, 1974, p. 724-725.

René Pomeau¹ rappelle qu'il semble que ce soit à Strasbourg que débute la carrière maçonnique de Laclos qui vient d'être promu lieutenant. Il y est affilié à la loge régimentaire de Toul-Artillerie, l'Union. Il est possible d'affirmer que Laclos a été grand maître de la franc-maçonnerie française, en rapports habituels avec les loges anglaises. Il reste maçon toute sa vie dans un climat où la franc-maçonnerie, introduite en France depuis les années 30, commence à prendre une grande importance. Nul doute, Laclos, comme Vivant Denon, appartient de façon avérée à une loge maçonnique, il connaît donc comme lui parfaitement les rites d'intronisation. Bastide n'est pas non plus étranger selon toute probabilité à la Franc-maçonnerie. Dans le premier tiers du XVIII^e siècle, les premières loges maçonniques ont été d'abord regardées avec suspicion par le pouvoir royal. Mais à l'époque où Laclos est franc-maçon, il y a environ plus de quarante mille membres répartis sur plus de six cents loges.

En 1803, alors qu'il a été nommé au commandement de l'artillerie de Naples, le 5 septembre, il meurt à Tarente de la dysenterie, alors âgé de soixante-deux ans. Malgré sa carrière militaire et ses liens maçonniques, Laclos est surtout connu aujourd'hui comme étant l'auteur des *Liaisons dangereuses*. Sa famille est sans doute d'origine espagnole, son père est secrétaire de l'intendance de Picardie et Artois. En 1771, Laclos devient capitaine commandant. Vingt ans de sa vie s'écoulent dans des garnisons de province. Ambitieux, mais déçu de ne pouvoir réaliser certains de ses rêves², il se résout selon ses propres expressions à « faire un livre qui sortît de la route ordinaire, qui fît du bruit et qui retentît encore sur la terre après qu'il y serait passé³ ».

C'est ainsi que *Les Liaisons dangereuses* paraissent en avril 1782, roman épistolaire signé uniquement de ses initiales : Ch. De L. Grâce au succès de ce roman, Laclos attire très rapidement l'attention. Blâmé par ses chefs, il quitte l'armée en 1786 après avoir essuyé un orage, car, comme le mentionne Émile Dard⁴, Laclos a adressé à l'Académie française une

¹ René Pomeau, *Laclos ou le paradoxe*, Paris, Hachette, 1993.

² Comme le souligne Roger Vailland dans *Laclos par lui-même*, Paris, Seuil, 1953, p. 8 : « À l'île de Ré, où les Anglais ne débarquent pas, Laclos perd tout espoir dans la carrière des armes. Il cherche une autre issue à son ambition. C'est alors qu'il commence à écrire *Les Liaisons dangereuses* ».

³ Confession que Laclos fait au comte Alexandre de Tilly qui la retranscrit dans ses *Mémoires du comte Alexandre de Tilly, pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du dix-huitième siècle*, édition Henri Jonquières, Paris, 1929, t. I., p. 221 : « Voici à peu près ce qu'il [Laclos] me dit : "J'étais en garnison à l'île de Ré, et après avoir [...] étudié un métier qui ne devait me mener ni à un grand avancement ni à une grande considération, je résolu de faire un ouvrage qui sortît de la route ordinaire, qui fît du bruit, et qui retentît encore sur la terre quand j'y aurais passé" ». Notons que les témoignages de Tilly étant tardifs, ils ont sans doute été recomposés.

⁴ Voir la notice consacrée à Laclos dans le *Dictionnaire des Lettres françaises, Le XVIII^e siècle*, par le Cardinal Georges Grente, édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, 1995, « Pochothèque », p. 654-656.

lettre touchant l'*Éloge de Vauban* proposé comme sujet du prix d'éloquence dans laquelle il attaque les idées de Vauban. Il revient finalement à l'armée en 1790.

Dominique Vivant de Non est également, d'une autre façon, une figure importante de la diplomatie. Né à Chalon-sur-Saône le 4 janvier 1747, de Vivant Denon, écuyer, et de Nicole Marie Boisserant, cet écrivain français a été à la fois dessinateur et diplomate, parallèlement à son travail d'écriture ; c'est sans nul doute un sens remarquable des relations sociales qui lui a permis d'embrasser ainsi en parallèle trois carrières. Issu de la petite noblesse, le baron Dominique de Non a adopté, pendant la Révolution, le patronyme d'apparence roturière sous lequel il est d'ailleurs connu aujourd'hui comme artiste et écrivain : Vivant Denon. Venu à Paris en 1769 (époque à laquelle il s'arroge le droit de se doter d'une particule¹) pour y être graveur, grâce à ses divers succès, il obtient de Louis XV la direction du Cabinet des Médailles créé pour la marquise de Pompadour. En 1787, il entre à l'Académie royale de peinture. Nommé directeur des Musées nationaux, nous lui devons l'organisation du musée du Louvre sous le premier Empire avec un remarquable travail de conservation ainsi que d'organisation. Son nom reste attaché à quelques récits de voyage, tel le *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*² (1802) en deux volumes in-folio, des récits qu'il a d'ailleurs illustrés lui-même. Mais avant cela, il écrit aussi en 1778, alors qu'il est en Italie et qu'il a assisté à une éruption du Vésuve, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, ouvrage dans lequel il s'intéresse aux fouilles de Pompéi. Il passe sept ans dans ce pays en qualité de conseiller d'ambassade. Pour la postérité littéraire, son nom reste également associé à un conte, chef-d'œuvre de la nouvelle libertine, *Point de Lendemain* (1777), que nous avons retenu dans notre corpus.

Nous connaissons deux versions du texte³ : dans la première le jeune homme s'appelle Damon et a 25 ans, il n'est pas innocent et connaît déjà les pratiques du « monde », dans la seconde version, retouchée et republiée en 1812, le jeune protagoniste n'est plus nommé et n'a que 20 ans, c'est alors un ingénu. Ce personnage est désormais plus enclin au secret, il réussit cependant l'initiation que lui réservent les roués. Ce texte a été publié sous les initiales M.D.G.O.D.R. et il est inséré en 1830, cinq ans après la mort de Vivant Denon dans *La*

¹ Voir *Vies remarquables de Vivant Denon*, anthologie rassemblée par Patrick Mauriès, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1998, p. 35.

² Cet ouvrage marque les débuts de l'égyptologie en France. Pour plus d'informations, voir le chapitre « De la Terreur à l'Égypte », dans la biographie que Philippe Sollers consacre à Vivant Denon, *Le Cavalier du Louvre*, *op. cit.*, p. 201-243.

³ Le texte de Vivant Denon daté de 1777 est ironique et libertin, celui remanié en 1812 qui est la version retenue pour notre étude révèle un personnage plus naïf et mélancolique.

Physiologie du mariage par Balzac qui pense avoir déniché une rareté qu'il attribue alors à Dorat¹. Rappelons que le conte avait été publié dans le *Journal des Dames* de Dorat, ce qui a bien failli valoir à Vivant Denon d'être dépossédé de ce texte qu'il avait écrit². Lorsqu'éclate la Révolution, il est à Venise, mais il apprend que son nom est sur la liste des émigrés et que ses biens sont mis sous séquestre. Ne craignant pas le danger, il rentre tout de même en France hardiment³. Grâce à son amitié avec David, il est rayé de la liste des émigrés et est alors à l'abri de la Terreur ; en 1789, il devient « graveur national ». De Non alors orthographié Vivant Denon⁴ (sa particule étant liquidée opportunément en 1793), semble en tout temps être un personnage profondément ambigu qui glisse avec facilité dans les méandres de l'histoire, retombant tel un chat toujours sur ses pattes, avec un « art de se plier aux circonstances⁵ ». Il rencontre les plus grands, parmi lesquels Louis XV, Catherine II, Diderot, Frédéric II, Voltaire, Talleyrand, David, Robespierre, Joséphine, Bonaparte, Bernardin de Saint-Pierre, Goethe, Stendhal, et bien d'autres encore. En 1797, il fréquente le salon de Joséphine de Beauharnais, en attirant l'attention de Bonaparte, il participera donc en 1798 à l'expédition en Égypte où l'on raconte qu'il dessinait même sous les balles. Tout son travail sera publié en 1802.

Ce n'est probablement pas un hasard si Vivant Denon n'écrit pas ses mémoires en ce siècle si friand de confessions, c'est d'ailleurs en partie pour cette raison qu'il reste une figure autour de laquelle le mystère s'épaissit. Il se tient éloigné de tout exhibitionnisme littéraire ou personnel, il est donc, à l'image des deux protagonistes de son roman, un aspirant idéal au secret ; il a d'ailleurs parfois transporté des documents secrets pour l'État et reçu plusieurs missions diplomatiques secrètes. Il est alors même possible de s'interroger pour savoir si ses

¹ Pour davantage d'informations quant à la vie de Vivant Denon, nous renvoyons à l'article que Catherine Bonfils lui consacre dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, Bouquins, 1999, p.1070-1071.

² Vivant Denon avait également écrit, en « péché de jeunesse », *Julie ou le bon père*, une pièce donnée en 1769 au Français mais qui n'a remporté aucun succès.

³ « À peine est-il à Paris qu'il a intéressé David à ses intérêts et gagné les membres du Comité de Salut public. On lui rend ses biens ; on lui commande des dessins de costumes. Il est aimé, protégé, favorisé, comme aux jours de la marquise. », Anatole France, *Notice historique sur Vivant Denon*, Paris, Rouquette et fils, 1890. p. V.

⁴ Dans *Le Cavalier du Louvre*, *op. cit.*, p. 14-15, Philippe Sollers s'interroge quant à la nature de Vivant Denon : « C'est un auteur licencieux ? Un anarchiste masqué ? Un archéologue amateur ? Un homme de goût opportuniste devenu révolutionnaire ? Un technicien avisé du pillage de l'Europe et, par conséquent, l'inventeur de l'idée moderne de musée ? Un diplomate à éclipses ? Un agent très secret ? Un courtisan ? Un spécialiste des missions hautement symboliques ? Un administrateur obstiné et froid ? Un patriote ? Un aimable épicurien flottant, sans jamais sombrer, sur les vagues d'une histoire déchaînée ? Un protégé des femmes ? Un conseiller des ombres ? Un des rares survivants des Lumières ? Un homme du passé ayant victorieusement franchi l'épreuve du futur ? Un excellent dessinateur et graveur ? Un écrivain de génie préférant le silence ? Un visionnaire ? Un jouisseur ? Un intrigant ? Un sage ? Tout cela, tout cela, sans doute. »

⁵ Anatole France, *Notice historique sur Vivant Denon*, *op. cit.*, p. VII.

activités de dessinateur et de graveur servaient de masques, nous n'avons finalement pas de réponse péremptoire et rien ne permet de décider. Comme l'affirme Philippe Sollers :

Sa confiance la plus directe, *Point de lendemain*, en dit plus long qu'on ne croit. Ce titre, en réalité, est un blason, un emblème, une devise. Il faut voir flotter cette phrase, comme une légende, derrière toute l'existence de notre héros.¹

Mais Vivant Denon n'a pas fini de surprendre. En 1826, lors de la vente qui disperse sa collection personnelle, on retrouve un mystérieux reliquaire. Certains y ont vu un culte personnel, comme un recueillement fétichiste. Du reste, à propos de ce reliquaire, Patrick Mauriès écrit dans *Les Vies remarquables de Vivant Denon* :

Le contraste est saisissant, chez cet ironiste de principe, entre la gestion cynique du présent et une telle religion du passé, un si bel exemple de pensée magique où seuls semblent compter l'*aura* d'un reste, le halo sacralisé de ce qui a été.²

Car ce reliquaire composé de six compartiments contient entre autres des fragments d'os d'Héloïse et d'Abélard extraits de leurs tombeaux au Paraclet, une partie de la moustache du roi Henri IV, un fragment du linceul de Turenne, la moitié d'une dent de Voltaire ou bien encore une signature autographe de Napoléon³. Vivant Denon, personnage sur lequel Philippe Sollers s'est vivement interrogé, apparaît comme étant assez énigmatique, et l'auteur du *Cavalier du Louvre* soulève plus de questions qu'il n'apporte de réponses :

Quand j'ai commencé à m'intéresser vraiment à lui, je ne m'attendais pas à un tel labyrinthe sous tant de clarté apparente. Vivant Denon est un tissu de romans. Roman, d'abord, que son nom plus qu'étrange. Roman, sa venue à Paris, son entrée foudroyante et énigmatique, à vingt-deux ans, à la cour de Louis XV, en intimité avec le roi. Roman (et déjà policier), sa mission à Saint-Pétersbourg, son séjour chez Voltaire, la publication anonyme (et controversée pendant un siècle) de *Point de lendemain*. Roman encore, sa vie d'ambassade à Naples chez Marie-Caroline, la sœur de Marie-Antoinette, ses curiosités archéologiques, son récit de voyage en Sicile (là encore, une affaire d'anonymat à briser), et plus encore ses cinq ans, apparemment sans rien faire (ah oui ?), à Venise. Roman, son retour précipité en France au plus dangereux moment, en pleine Terreur, sa protection par David, son entrevue avec Robespierre, cette bizarre impunité, donc, qui le suit partout.⁴

Philippe Sollers continue ainsi le parcours de Vivant Denon qui semble alors parsemé d'ombre et de faits secrets, puis, finit par conclure : « Tout paraît donc clair, chez lui, et tout est mystérieux⁵ ».

¹ *Le Cavalier du Louvre, op. cit.*, p. 20.

² *Vies remarquables de Vivant Denon*, anthologie rassemblée par Patrick Mauriès, *op. cit.*, p. 13.

³ Pour plus d'informations à ce sujet, lire « L'énigme », le premier chapitre du *Cavalier du Louvre, op. cit.*, p. 13-44. Notons qu'Anatole France évoque également le reliquaire dans sa *Notice historique sur Vivant Denon, op. cit.*, p. II-III.

⁴ *Vies remarquables de Vivant Denon, op. cit.*, p. 15.

⁵ *Le Cavalier du Louvre, op. cit.*, p. 17.

Il apparaît donc que les auteurs retenus dans notre corpus ont en commun le secret et le mystère. Mais ils ont aussi des existences hors du commun d'aventuriers des lettres qui intriguent et se passionnent pour tout type de révélation ou de scandale. C'est ainsi que dans la lignée d'un Chevrier ou d'un Mouhy, nous pouvons également évoquer Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de La Morlière (1719-1785) qui a fait partie de ces aventuriers des lettres assez nombreux dans la bohème du XVIII^e siècle comme le souligne Françoise Gevrey¹. Il a d'ailleurs fini happé par la misère et le déshonneur, si l'on en croit Bachaumont qui donne quelques détails sur ce personnage connu pour son inconduite, son manque de principes, et la dissipation de ses mœurs : « Le chevalier de La Morlière, [est] plus connu par ses escroqueries, son impudence et sa scélératesse, que par ses ouvrages [...] »² ; ou bien encore « [...] le chevalier de La Morlière, auteur très connu par ses aventures, [...] et son admirable talent de bien jouer la comédie sur le théâtre, et hors du théâtre³ ». Son conte parodique *Angola, histoire indienne* (1746) est un très grand succès d'édition. Issu d'une famille assez riche qui appartient à la noblesse de robe, il se lie avec le chevalier de Mouhy (ce qui le rapproche de notre corpus) ; dilapidant l'héritage de sa mère, il se livre à des activités crapuleuses dans les milieux de la prostitution.

Tous nos « écrivains », marqués par des personnalités hautes en couleur, se créent sciemment ou non une aura particulière qui, rendant l'homme énigmatique, donne envie d'aller vers son œuvre, à moins que le processus ne s'inverse et que les œuvres sortent réellement de leur autonomie lorsqu'on connaît mieux leurs créateurs. Chacun représente un moment du secret, un aspect de l'évolution d'un thème qui épouse si bien les préoccupations du siècle, l'ombre n'existant qu'au regard de la lumière, si l'homme d'esprit, comme le souhaitait Diderot, voit loin dans l'immensité des possibles, il semble également voir mieux...

Variées sont les situations de secret dans la diégèse, mais la pauvreté du lexique utilisé par les écrivains témoigne du fait que l'originalité éventuelle des occurrences n'est pas imputable au lexique, comme l'a révélé notre étude à ce sujet. Le terme « secret » ne possède pas de verbe pour désigner l'action qui le produit ; c'est, au regard des mots, assez significatif : il semble que le terme ne veuille pas s'éparpiller en se déclinant et qu'il conserve son unicité en convoquant des verbes divers pour l'accompagner. En effet, on dévoile un

¹ Voir la notice biographique sur La Morlière et sur *Angola* dans *Contes*, comprenant des contes parodiques et licencieux (Cahusac, Fougeret de Monbron, Senneterre, Voisenon, La Morlière, Bibiena, Chevrier, Bret, Mme Fagnan, Baret, et plusieurs contes anonymes), *op. cit.*, p. 517-531.

² Bachaumont, *Mémoires secrets*, *op. cit.*, vol. 1, 62-VIII-13, p. 109.

³ *Ibid.*, vol. 2, 68-IV-28a, p. 897.

secret, on le divulgue, on le perce. Si le roman se moque de lui-même et de ses codes dans cette « ère du soupçon » propre au XVIII^e siècle, il souhaite aussi paradoxalement gagner en crédibilité. En incorporant des secrets aux mécanismes de la fiction, il se rapproche des préoccupations inhérentes à tout parcours humain et à la réalité, intéressant ainsi le lecteur selon un principe identificatoire. Le secret nourrit une évolution au fil du siècle et les auteurs étudiés contribuent à un processus d'« intériorisation » du motif. De fait, les secrets de l'aventure d'un Mouhy ou d'un Chevrier (celui des *Mémoires d'une honnête femme*) se transforment en des secrets plus intérieurs qui naissent dans les recoins d'une petite maison, dans les allées d'un jardin ou dans la conscience des personnages. Ainsi, les lieux du secret sont multiples, qu'on entende « lieux » dans son acception topique littérale ou dans son acception plus imagée. Par l'étude d'une esthétique du secret, se posera la question de l'obscur, de la transition, mais aussi des accessoires du secret et de la réification de certains personnages.

CHAPITRE II

Les lieux du secret

Le terme de « lieu¹ » porte en lui non seulement le sème d'espace², mais aussi celui d'un interstice narratif ; en effet, le *topos* est une formule qui synthétise et raccorde les deux notions : le sens propre et un sens figuré. Les lieux que nous allons étudier sont donc tout à la fois les endroits où se déroulent les actions secrètes, mais également les situations de secret mises en scène ou non à travers les histoires racontées. Dans la tradition rhétorique, le *topos* est lié à l'*inventio* (l'un des trois aspects de la production du discours). Aristote est le premier à en parler dans ses *Topiques*. Pour lui, les lieux communs sont les idées les plus générales, celles que l'on peut utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits. Aristote rattache le concept de lieu commun aux syllogismes rhétoriques qui visent à persuader, *a contrario* de ceux scientifiques qui, plus rigoureux, visent à convaincre. Pour Aristote et ses successeurs, surtout latins, la topique, ou science des lieux communs, recense toutes ces images rhétoriques dont l'orateur a besoin pour élaborer son discours. Au début des *Topiques*, Aristote présente sa méthode discursive : « *Le but de ce traité est de trouver une méthode qui nous mette en mesure d'argumenter sur tout problème proposé, en partant de prémisses probables, et d'éviter quand nous soutenons un argument, de rien dire nous-mêmes qui y soit contraire*³ ».

C'est ainsi que le *topos* est une situation narrative récurrente reconnue (ou reconnaissable) comme le véhicule d'un argument. Dans *Qu'est-ce que le topos narratif pour La Sator ?*, Jan Herman souligne le passage du *topos* de la rhétorique à la poétique et le fait que ce dernier⁴ doit être reconnu pour exister et exige en outre compétences ou connaissances de la part du lecteur.

¹ Voir la notice « Lieu » donnée par Georges Molinié dans le *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1992, p. 191-207.

² Nous renvoyons ici à ce qu'écrit Henri Lafon dans son introduction à son ouvrage *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 5-8. Voir également Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, Paris, Éditions L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978.

³ Aristote, *Topiques, Organon V*, édition traduite par Jules Tricot, Paris, Vrin, 2004, I, 1, 100a18 et 100b18, p. 15.

⁴ « Les *topoi* rassemblés par un même mot-clé (composante du *topos* dite *toposème*) peuvent constituer un ensemble topique : topique du secret, de la petite vérole, du dénouement heureux, etc. Un mot tel que « secret »

Très vite, et ceci est sensible dès le début du siècle, le secret se construit dans un *topos*, qui sera cependant de moins en moins « topique » au fil du siècle. Il apparaît toujours, au début du XVIII^e siècle, rejoué et récrit dans les mêmes types d'intrigues. C'est ainsi que le lecteur est, lors de sa lecture, en « zone connue », comme c'est le cas dans les narrations à tiroirs des grands romans tels ceux de Madeleine de Scudéry, *La Calprenède* ou bien *Gomberville* dont le public des années 1730 commence néanmoins quelque peu à se lasser, la formule étant désormais de faire des romans plus concentrés. Reconnaisant les mécanismes topiques, le lecteur accrédite le récit sans s'opposer à l'introduction de motifs qui s'adaptent à son goût et à ses préoccupations. C'est dans cette veine que, d'un point de vue formel, les romans baroques ou « romans-fleuves » sont adaptés au goût du public : ainsi, Mouhy resserre certains de ses textes tout en utilisant des thèmes et des procédés romanesques du roman baroque comme les récits cadres par exemple ou le foisonnement de personnages. Il est cependant tout à fait sensible que les secrets sont de plus en plus intérieurs, au sens propre et figuré (une translation s'opère par exemple du secret d'alcôve au secret de l'être comme nous l'étudierons plus loin) au fur et à mesure que le siècle avance et se défait de certains clichés. Même si nous observons l'importance de lieux incontournables du secret telles que les portes entrebâillées et les petites maisons par exemple, le traitement narratif et les enjeux sont néanmoins quelque peu différents.

Nous utiliserons ici une terminologie commune pour évoquer le lieu commun, c'est-à-dire la topique utilisée par les romanciers, mais également pour désigner le lieu comme espace géographique où évoluent les personnages. Situations et endroits se rejoignent donc en cette idée polysémique du lieu.

Il convient, avant d'aller plus avant dans notre étude, de souligner le paradoxe inhérent au lieu dans le roman ; c'est en effet dans les ouvrages libertins un espace souvent clos (le boudoir, la petite maison, le cabinet secret...) où il n'est néanmoins pas si aisé d'être à l'abri des regards¹. Ces mêmes regards recherchés ou subis déclenchent ou enclenchent bien souvent l'histoire. Un événement surpris peut alors être raconté... C'est ainsi que, comme le rappelle Yves-Henri Bonello :

[...] les *situations de secret* donnent lieu à discussion. Ce sont des situations repérables [...] : secrets d'État, secrets d'être (secret professionnel, secret de la confession) ou secrets

peut donc avoir la double fonction de *toposème* (« deux amants se rencontrent en secret dans une chambre louée ») et d'ensembles topiques (tous les *topoi* qui contiennent ce *toposème* « secret »). » Jan Herman pour *Qu'est-ce que le topos narratif pour La Sator ?*, www.satorbase.org/Docs/definitions.pdf, p. 11.

¹ Voir Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, PUF, 1957, p. 79, chapitre III, « Le tiroir, les coffres et les armoires » : il affirme que les images d'intimité « sont solidaires des tiroirs et des coffres, solidaires de toutes les cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets ».

d'avoirs (secrets économiques, secrets de fabrication). Ces situations de secret se trouvent au centre de disputes et de jugements critiques, à l'articulation des relations du monde intérieur du sujet et de son émergence sociale, à la frontière de la clandestinité du moi et de sa transparence.¹

Le terme de « situations » joue sur la polysémie, évoquant à la fois le sens propre et le sens figuré. La situation est la place occupée dans un espace, un emplacement, ici en l'occurrence pour ce qui nous intéresse, le roman ; mais c'est également la circonstance du secret, les faits auxquels sont confrontés les personnages dans la diégèse et leurs dispositions d'âme. Des doubles sens se créent autour du secret, et nous comprenons que ce dernier semble finalement nous les dicter pour mieux se protéger... Le lieu du secret est aussi lié à l'imagination générée par les récits lus ; en effet, le lecteur tisse alors des interprétations et des conclusions aux textes qui demeurent parfois lacunaires et fragmentaires, accréditant ainsi l'idée d'une poétique du secret.

1) Situations du secret

a) *Les secrets auxquels on ne peut croire*

Ainsi l'auteur de *Bi-bi* dénonce, dans le même temps qu'il s'en amuse et les utilise, les clichés utilisés par les « faiseurs de contes », certaines facilités qui permettent à un auteur de se sortir de l'embarras :

Il faut avouer qu'il y a un avantage de faire des contes de fée : quand l'auteur se trouve embarrassé, vite, un coup de baguette et il est tiré d'affaire.²

Dans son petit conte, Chevrier remet en cause toute une mécanique romanesque validée tacitement par les lecteurs et les poéticiens. En effet, en lisant certaines histoires, le public est accoutumé à y trouver des invraisemblances. Le « coup de baguette » évoqué par l'auteur du *Colporteur* symbolise les facilités et autres *topoi* romanesques utilisés par le romancier ; entrent dans cette catégorie certains secrets très attendus qu'il n'est pas possible de cautionner et qui ne constituent que des prétextes à l'écriture ou à l'aventure. Le roman, qui permet un nouveau rapport au langage et au monde, utilise nécessairement des secrets topiques, des conventions romanesques qui se déclinent suivant différents thèmes tel que le manuscrit

¹ *Le Secret*, op. cit., p. 3-4.

² *Bi-bi*, éd. cit., p. 508.

trouvé¹ par exemple. Motif qui, à travers le siècle et notre corpus, apparaît sous diverses formes comme un trait récurrent du roman du XVIII^e siècle (surtout dans sa première moitié). N'oublions pas que ce *topos*, qui reste l'un des plus caractéristiques, sert aussi le développement d'une narration réaliste. Comme l'écrit Nathalie Kremer, dans la continuité de Christien Angelet² :

[...] le préfacier du XVIII^e siècle qui se sert du topos du manuscrit trouvé se présente comme le premier narrataire du récit qu'il introduit, et appartient donc d'une certaine manière à la diégèse [...].³

C'est ainsi que dans *Le Masque de fer*, Mouhy place en préambule un jeune homme à qui il arrive déboires et mésaventures. Après s'être fait attaquer et dépouiller, il finit par découvrir le manuscrit dans une malle, l'histoire qui sera alors portée à la connaissance du lecteur est sortie d'un coffre ; une fortune naît donc de l'infortune. Grâce à cette aventure, un texte est découvert et la genèse supposée du roman place le lecteur dans une position où il saisit rapidement l'esthétique mélangée dont va faire preuve le texte de Mouhy constitué d'emprunts mais aussi d'inventions...

Le manuscrit trouvé, motif récurrent du roman du XVIII^e siècle (surtout de la première moitié) pose la question des origines, thème que Jan Herman a étudié dans *Le Récit génétique*. Il est fort répandu à l'époque de rencontrer des textes dont les auteurs ne reconnaissent pas la paternité ou bien veulent exciter la curiosité du lecteur par cette illusion narrative qui s'use à mesure que le siècle avance. C'est également une manière de figurer la revendication d'une autonomie du texte romanesque, « enfant abandonné, le texte est sans auteur, sans origine, autogénétique, *causa sui*⁴ ». Les motivations ne sont pas toujours les mêmes, en effet, ici Mouhy semble plutôt vouloir mettre son texte en abyme, texte qui naît d'entre les autres et jaillit d'une malle d'où un personnage anonyme le délivre. L'homme est donc en quelque sorte sauvé de la mort par le texte, par la littérature qui permet, d'un simple « coup de baguette », artifice somme toute assez romanesque, de lui éviter la noyade :

¹ Voir Baudouin Millet, « Ceci n'est pas un roman ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2007, p. 137 : « Le dispositif de l'éditeur de manuscrit est aussi antique que celui du narrateur témoin, son grand concurrent, puisque le topos du manuscrit trouvé remonte au moins au roman grec et latin. Ainsi, Héliodore dans *Les Éthiopiennes* et, bien avant lui, le *Deutéronome* de l'Ancien Testament ont tous deux recours au *topos* du manuscrit (trouvé). »

² Voir Christian Angelet, « Le préfacier-lecteur. De l'impartialité à l'identification », dans *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du huitième colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, 19-21 mai 1994*, sous la direction de Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain-la-Neuve, Paris, Peeters, 1995, p. 362.

³ Nathalie Kremer, « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », dans *L'Art de la préface au siècle des Lumières*, sous la direction de Ioana Galleron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 19.

⁴ Jan Herman, *Qu'est-ce que le topos narratif pour la Sator ?*, www.satorbase.org/Docs/definitions.pdf, p. 4.

Je luttais environ une demi-heure contre la mort que j'entrevois : mes habits, malgré tout ce que je pouvais faire pour éviter d'aller à fond, m'entraînaient par leur pesanteur. Sans un miracle, sans un secours divin je périssais. L'eau commençait à bouillonner dans ma bouche et dans mes oreilles, mes forces m'abandonnaient, mais ô prodige ! en me débattant je trouve sous ma main un corps qui surnage, je l'accroche, je me jette dessus : c'est une espèce de coffre qui suit le courant de l'eau. Je remercie le Ciel avec transport et un instant après je me trouve arrêté au milieu de plusieurs bateaux.¹

Cet « Avertissement » est également l'occasion pour Mouhy de placer son roman à côté d'autres textes d'écrivains renommés qui font autorité, qu'il a lus et appréciés, n'hésitant pas à les imiter. En outre, il ne faut pas oublier qu'en qualité de rédacteur et de publiciste, il ne dédaigne pas non plus de se faire quelque publicité citant à l'occasion, même si c'est souvent avec une certaine dérision, d'autres écrits de son cru :

Après quelques coups de marteau, les serrures de la malle étant rompues, quelle fut ma surprise de ne trouver que des livres ! [...] Le goût que j'ai toujours eu pour la littérature me consola d'un espoir conçu trop ridiculement, je tirai ces livres les uns après les autres, ils n'étaient presque pas mouillés. Le premier qui me tomba sous la main, fut la vie de Marianne.² « Ton auteur, m'écriai-je, est sans pareil et digne, par sa délicatesse, des justes applaudissements qu'on lui donne, [...] Une liasse d'autres romans me tomba ensuite sous la main, j'en lus les titres : *Égarements du cœur et de l'esprit*³, *Tanzai*⁴, *Lettres*, etc. « Oh ! pour ceux-là, m'écriai-je, il faut bien les sécher : je serais au désespoir qu'ils fussent endommagés. [...] Après ces livres, il me tomba sous la main une trentaine de brochures liées par petits paquets, dont les titres étaient écrits sur l'étiquette. C'étaient des *Paysannes*, des *Lamekis*, des *Mentors*, des *Mémoires posthumes*, une *Chimène de Spinelli*, un *Marquis de Fieux*⁵. En un mot tous les ouvrages d'un auteur Cavalier qui écrit aussi vite qu'un autre est long à méditer. « Oh ! pour vous, messieurs les écrits, m'écriai-je, vous ne trouverez pas mauvais que je vous place à terre. Mon plancher est net, vous serez du moins aussi bien que dans la poussière des magasins où vous devez languir. »⁶

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 10-11.

² Mouhy fait ici référence à Marivaux et aux écrits de ce dernier qui ont nourri sa propre écriture, notamment dans *La Paysanne parvenue*. À ce sujet, il est possible de consulter l'ouvrage d'Annie Rivara *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations 1731-1761*, op. cit. Voir *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de **** [1731-1741], édition Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 1989.

³ Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Œuvres complètes*, direction Jean Sgard, édition Michel Gilot et Jacques Rustin, Paris, Classiques Garnier, 1999-2002, t. II, p. 67-247.

⁴ Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Tanzai et Néardarné, histoire japonaise* (appelé quelquefois, à tort, *L'Écumoire, histoire japonaise*) [1734], dans *Œuvres complètes*, direction Jean Sgard, op. cit., t. I, p. 269-439.

⁵ Ouvrages de Mouhy cités : *La Paysanne parvenue* [1735], Paris, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Desjonquères, 2005. *Lamekis, ou les voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la terre intérieure, avec la découverte de l'île des Silphides*, Paris, Louis Dupuis, 1735-1736. Accessible sur Gallica ; *Paris, ou le mentor à la mode*, Paris, Pierre Ribou, 1735 ; *Les Mémoires posthumes du Comte de D*** B*** avant son retour à Dieu*, Paris [La Haye], 1737-1741 ; *Vie de Chimène de Spinelli*, Paris, Ribou, 1738 ; *Mémoires du Marquis de Fieux*, Paris, Prault, 1735.

⁶ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 14-15.

Par ces références livresques, Mouhy fait allusion aux ouvrages qui ont du succès et qui pourtant finissent dans les malles... Avec humour, il aligne des références que le lecteur n'attendait pas, et encore moins de façon aussi prosaïque. La mise en abyme est aussi un clin d'œil ; en effet, en évoquant ses propres écrits, Mouhy fait preuve d'ironie et d'une humilité feinte. Mais en faisant également de la publicité pour ses ouvrages, il les rend, d'une certaine manière, légitimes.

De la même façon, dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, le secret évoqué presque à chaque page est tout à fait remarquable ; il est en effet possible de regrouper les secrets dans une même catégorie, Mouhy ne déclinant pas ici tous les thèmes romanesques auxquels il a parfois recours. Les personnages ne semblent jamais parvenir à pénétrer les secrets alors que ceux-ci sont proches et tout à fait intelligibles... Dans l' « Avertissement » des *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, il est question du sort qu'auraient dû connaître les mémoires de Mlle de Moras, ils auraient donc été détruits et seules les rumeurs du monde auraient circulé à l'encontre de la jeune personne. Mouhy s'amuse dès le début de son roman à jouer avec le lecteur, il livre ainsi une version inédite des mémoires de la jeune fille avec le dessein de rétablir la vérité. Un secret est transgressé par une amie de Mlle de Moras pour que son honneur soit sauf :

Les mémoires de mademoiselle de Moras avaient été écrits pour être supprimés¹, et pour ne voir jamais le jour : ils auraient eu infailliblement ce sort. Mlle de Moras, en les envoyant à son amie Mlle de... pensionnaire du Cherche-Midi, lui avait positivement recommandé de les lui renvoyer, afin de les jeter dans le feu. C'était son intention absolue ; mais Mlle de... après les avoir lus, fut si satisfaite de trouver que Mlle de Moras était moins coupable qu'on ne le publiait dans le monde, qu'elle en tira une copie de sa propre main, afin de pouvoir prouver dans l'occasion, qui arrivait fréquemment, que son amie n'était point tombée dans ces égarements qu'on lui reprochait.²

Les secrets n'apparaissent jamais dans l'écriture de nos auteurs comme de simples hasards au fil de la plume. Même s'ils sont totalement invraisemblables ou éventés, ils ont un rôle structurel dans le roman et servent tantôt à motiver la lecture en plaçant le lecteur dans des zones connues qui lui permettent d'adhérer au texte, tantôt à ouvrir la voie à d'autres intrigues qui résistent à la première lecture et nécessitent une enquête et une réflexion de la part de celui qui lit. C'est ainsi qu'il convient d'analyser la double préface des *Liaisons dangereuses*. Dans le même roman, se cachant sous le masque de « l'éditeur » ou du « rédacteur », porte-parole d'une « société », qui, après avoir recueilli une mystérieuse correspondance, désire la publier « pour l'instruction de quelques autres », Laclos joue de

¹ Soulignons le paradoxe qui est présent pour susciter la lecture.

² *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 9.

l'ambiguïté de deux préfaces qui apparaissent comme contradictoires, ce qui crée déjà, à l'incipit de l'ouvrage, du secret ou en tout cas du mystère. Les masques utilisés permettent donc à l'auteur de s'effacer mais également de susciter la lecture, le destinataire étant intrigué par ce qu'on lui dit au seuil de l'œuvre. « Roman » : le mot est jeté dans l'« Avertissement de l'éditeur », il s'agit de « préserver » le lecteur « trop crédule ». Cet avertissement déconstruit et annule le texte qui suit, tout comme la « Préface du rédacteur » décrédibilise le premier texte. On fait appel au lecteur ou plutôt au public, n'oublions pas que nous allons être mis en présence d'un « tableau de mœurs ». Le jugement du lecteur se construit au regard des deux seuils proposés. Mais si certains naïfs s'y sont laissés prendre, ce prototexte n'est cependant ici qu'un *topos* qui permet de légitimer le texte qui suit avec cependant déjà l'idée que vont poindre quelques secrets éventés.

b) Les secrets éventés

On ne saurait être trop sur ses gardes ; un coup d'œil imprudent est capable de trahir le secret le mieux gardé.¹

Les murs parlent, tout fut bientôt divulgué, et dès le lendemain la fée Hagara fit annoncer secrètement dans tous les cafés une récompense pour celui qui ferait sur cette anecdote le plus joli vaudeville.²

Certains auteurs, tel Chevrier, tournent en dérision la divulgation des secrets de manière hyperbolique. Il utilise d'ailleurs la figure de l'oxymore pour souligner le paradoxe et le secret notoire. Les secrets font en effet beaucoup parler et couler d'encre mais nombreux sont ceux qui ne résistent pas à la verbalisation. Comme Arielle Meyer l'a montré dans *Le Spectacle du secret*, pour masquer un secret, par le biais d'une mise en scène, il convient d'activer une illusion (qui a, rappelons-le, comme origine *ludere*, « jouer »), et ceci, afin de retrancher par ailleurs un savoir. Divulgué, partagé, le secret s'évante dans certaines œuvres que nous avons choisi d'étudier. Un des personnages qui illustre sans doute le mieux la divulgation des secrets est Charles Bigand³, héros ou plutôt anti-héros de *La Mouche* qui traque le moindre fait, la moindre action à épier puis à répéter aux intéressés. Dans ce roman écrit à la première personne, Mouhy donne la parole à ce personnage d'espion et lui permet

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Bi-bi*, éd. cit., p. 486. Notons l'oxymore.

³ Nous lui consacrerons un développement plus approfondi dans le troisième chapitre de cette même partie, lorsque nous étudierons les figures « phares » du secret et plus spécialement cet espion « qui fait mouche ».

néanmoins de prendre parfois quelque recul sur son comportement, c'est ainsi que, non sans ironie, Bigand affirme :

[...] je trouvais encore le temps dès que j'étais de retour à la maison, de faire enrager le quartier ; il me détestait. J'y avais pour ennemis les maris : lorsqu'ils sortaient pour aller au cabaret, ou ailleurs, ils étaient sûrs que leurs femmes leur rendaient un compte exact de tout ce qu'ils avaient fait, lorsqu'ils étaient revenus chez eux.¹

Bigand a bien conscience de sa marginalité et du rejet dont il est victime de la part des autres, mais il ne peut s'empêcher de traquer les secrets ; sa nature, tout du moins au début de son parcours, prend pleinement le dessus. Dans un autre roman de Mouhy, *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, le point de départ est un secret trahi ; en effet, un ouvrage a dû être écrit pour « contrecarrer » le libelle qui risquait de circuler à l'encontre de la jeune femme. Le secret éventé se prolonge tout au long du texte, en effet, dans la première partie de ce même roman, l'« Histoire de Madame de Moras », Mlle de Farges livre le secret de son cœur à travers le récit d'un de ses songes qui n'est en fait que le prétexte à une déclaration d'amour² à M. de Moras qui, n'y entend rien du tout :

Une nuit que je m'étais endormie, en lisant l'histoire de madame Degondès, je rêvai qu'un homme attaché à mon père, (qu'il ne me paraît pas encore temps de nommer), était entré dans ma chambre au moment que je me levais, et qu'il me faisait la déclaration la plus tendre d'amour ; je l'écoutais avec plaisir, et je le trouvais digne d'être écouté. Il me semble que je lui répondais avec douceur, et que je ressentais déjà une partie de la passion qu'il s'efforçait de m'inspirer. Que ce ressouvenir est encore cher à mon cœur !³

Le secret de la jeune fille est néanmoins révélé, même si le destinataire ne le saisit qu'à moitié, Mlle de Farges mettant de toute façon en lumière son amour pour un autre homme que celui que lui destine son père. Voyant que M. de Moras ne comprend rien et qu'il ne sait toujours pas qu'il est l'homme aimé, Mlle de Farges décide d'être encore plus explicite dans la révélation de son amour ; Mouhy se moque certainement quelque peu de la naïveté ou de la maladresse de ses personnages :

[...] Je vous ai dit que j'aimais un homme aimable que mon père connaît, qu'il estime et dont il ne rejeterait pas l'alliance, s'il n'était pas prévenu en faveur d'un autre ; il voit cet homme tous les jours en vous, vous le connaissez comme vous-même, après cela devinez. Je crois que je me suis assez expliquée pour être entendue : cependant afin que vous n'ayez pas à me reprocher que je cherche une seconde fois à vous séduire, je vous offre un moyen pour vous convaincre, écoutez-le. Celui que j'aime est ici et se présente en trois endroits différents à vos yeux. Après une telle indication je me retire et je vous laisse le temps de faire vos réflexions. » M. de Moras qui crut deviner dans le moment l'énigme, et qui crut être aimé de

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 83.

² Cette déclaration d'amour correspond à certains clichés romanesques, Mlle de Farges évoque d'ailleurs un roman-mémoires de Mlle de Lussan *L'Histoire de la comtesse de Gondez, écrite par elle-même* qui date de 1725.

³ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 20-21.

mademoiselle de Farges, se retourna précipitamment pour lui exprimer la plus parfaite reconnaissance. Mais quelle fut sa surprise et sa douleur en voyant entrer dans le cabinet un des commis de M. de Farges. Cet homme était aimable et bien fait. « C'est lui sans doute, s'écria M. de Moras levant les yeux au ciel lorsqu'il fut passé. Il était ici. Je ne l'ai point vu, mademoiselle de Farges ne me désignait-elle pas positivement ? quelle était mon erreur ! Comment aussi pouvais-je me flatter d'un bonheur aussi grand !¹

Mlle de Farges essaie sciemment de divulguer son secret, mais la partie la plus essentielle, à savoir l'identité de l'homme aimé, demeure inaccessible à l'entendement de M. de Moras. Comble de l'ironie, les circonstances dans lesquelles la jeune fille fait son aveu sèment encore davantage le doute dans l'esprit de l'homme aimé qui est alors persuadé que Mlle de Farges est amoureuse d'un des commis de son père.

Le roi d'Espagne, personnage du *Masque de fer* à l'origine de nombreux rebondissements de l'intrigue, craint la divulgation de la secrète liaison entre sa sœur Émilie et Dom Pèdre qu'il vient de percer à jour. En effet, si ce secret était révélé, il pourrait conduire à la découverte d'un autre bien plus intime et honteux : son amour incestueux. C'est ainsi qu'une fois qu'il perce le secret de sa sœur et de Dom Pèdre, le roi d'Espagne fait taire les amants, les cache, les masque et ordonne à tous ceux qui connaissent l'existence de cette liaison de ne rien divulguer. Il protège ainsi en cachant ce secret un autre beaucoup plus dérangeant. En mettant les deux amants *au secret*, le roi essaie symboliquement d'enterrer son secret criminel.

Au fil du siècle, le thème du secret éventé semble se décliner aisément ; dans *Les Liaisons dangereuses*, certains personnages usent de la rétention d'informations et de leur divulgation, créant ainsi des moyens de pression ou suscitant la convoitise du destinataire. Dans *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, David McCallam écrit à propos des roués des *Liaisons dangereuses* :

Formés par le secret de leur propre liaison, la marquise comme le vicomte sont fort sensibles aux secrets d'autrui et peuvent les percer même sous le silence où on veut les « enterrer », [...].²

Le simple silence permet parfois aux habiles personnages que sont Merteuil et Valmont de deviner le secret de ceux qui les entourent. Mais les roués ne se contentent pas de les discerner, ils exploitent leur découverte et s'en servent pour assouvir leur désir et leur vengeance. Lorsque la Marquise de Merteuil qui est toujours dans le « secret des dieux », veut

¹ *Ibid.*, p. 26-27.

² David McCallam, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, *op. cit.*, p. 20.

exposer une demande au Vicomte de Valmont, elle lui livre un secret, qui apparaît alors comme une véritable monnaie d'échange :

Madame de Volanges marie sa fille : c'est encore un secret ; mais elle m'en a fait part hier. Et qui croyez-vous qu'elle ait choisi pour gendre ? le Comte de Gercourt.¹

Il faut comprendre que « la chose » n'est pas encore connue du tout Paris. Pour reprendre une terminologie de l'époque, il serait possible de parler ici de secret de la comédie, c'est-à-dire :

[...] une chose que l'on dit en confidence, et que l'on confie pareillement à un grand nombre de personnes. [...] Cet homme m'a fait confiance de son mariage ; mais c'est *le secret de la comédie*. On a donné ce nom aux confidences trop générales, à cause des endroits des comédies, que l'on appelle des *apartés*, on l'on dit quelque chose comme *en secret*, et que cependant, tout le monde entend.²

La Merteuil profite donc de cette annonce pour élaborer un plan sans plus attendre. C'est également l'occasion pour la Marquise de railler sa parente, Madame de Volanges. Elle souhaite, comme en témoigne l'habile rhétorique qu'elle emploie (mimant le ton de la conversation), entraîner Valmont dans ses manigances pour qu'il l'aide à perdre Gercourt. Elle use pour cela de questions oratoires afin de rappeler à son complice certaines aventures imputables aux manœuvres du prétendant de Cécile :

Qui m'aurait dit que je deviendrais la cousine de Gercourt ? J'en suis dans une fureur !... Eh bien ! vous ne devinez pas encore ? oh ! l'esprit lourd ! Lui avez-vous donc pardonné l'aventure de l'Intendante ? Et moi, n'ai-je pas encore plus à me plaindre de lui, monstre que vous êtes ? Mais je m'apaise, et l'espoir de me venger rassérène mon âme.³

Dans ce passage, le rédacteur donne une longue note pour expliquer « l'avant-texte » et les relations entre les protagonistes ; Laclos fait preuve d'habileté lorsqu'il place le lecteur *in medias res* créant ici la parfaite illusion d'une correspondance. Seule cette indication ajoutée peut néanmoins apparaître quelque peu artificielle, mettant le rédacteur dans la position d'un demiurge omniscient qui affirme néanmoins avoir élagué certaines missives ; son savoir serait donc dû à la lecture d'autres lettres auxquelles le lecteur n'a pas accès. Ainsi, on lit dans une note :

Pour entendre ce passage, il faut savoir que le Comte de Gercourt avait quitté la Marquise de Merteuil pour l'Intendante de ***, qui lui avait sacrifié le Vicomte de Valmont, et que c'est alors que la Marquise et le Vicomte s'attachèrent l'un à l'autre. Comme cette aventure est fort antérieure aux événements dont il est question dans ces Lettres, on a cru devoir en supprimer toute la Correspondance.⁴

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre II, p. 13-14.

² *Dictionnaire de Trévoux*, VII, p. 613. On trouve une définition semblable dans le *Dictionnaire de l'Académie française. Nouvelle édition*, 2 vol. (Nîmes, Beaume, 1778), II, p. 507.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre II, p. 14.

⁴ *Id.*

Ce procédé est habituellement utilisé dans les romans épistolaires, c'est ainsi par exemple que Crébillon l'emploie dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** où il est noté entre parenthèses une fois dans le texte : « On a supprimé ici quelques lettres¹ ». Cette discrète remarque constitue la seule intervention visible d'une personne qui est censée avoir ordonné les lettres monodiques de la Marquise pour les livrer aux lecteurs.

Auprès de la Marquise, Valmont fanfaronne en se vantant d'avoir découvert le secret de la Présidente de Tourvel, secret qu'il soupçonnait déjà mais dont il obtient, selon lui, l'indéniable preuve :

Partagez ma joie, ma belle amie ; je suis aimé ; j'ai triomphé de ce cœur rebelle. C'est en vain qu'il dissimule encore ; mon heureuse adresse a surpris son secret. Grâce à mes soins actifs, je sais tout ce qui m'intéresse : depuis la nuit, l'heureuse nuit d'hier, je me retrouve dans mon élément ; j'ai repris toute mon existence ; j'ai dévoilé un double mystère d'amour et d'iniquité : je jouirai de l'un, je me vengerai de l'autre ; je volerai de plaisirs en plaisirs.²

Le secret que Valmont révèle à sa complice, dont il a la preuve écrite, reste finalement entre trois personnages (dans un premier temps) et n'est pas offert à tous. Dans *Les Liaisons dangereuses*, il faut compter également avec certaines indiscretions comme des lettres interceptées par les roués, qui sont monnaie courante, comme en témoigne Valmont dans la lettre CXXV :

Ce qu'il faut vous dire encore, et que j'avais appris par une Lettre, interceptée suivant l'usage, c'est que la crainte et la petite humiliation d'être quittée, avaient un peu dérangé la prudence de l'austère Dévote ; et avaient rempli son cœur et sa tête de sentiments et d'idées, qui, pour n'avoir pas le sens commun, n'en étaient pas moins intéressants.³

Mais dans ce roman, hormis la chute publique de Madame de Merteuil à la fin, les secrets éventés se partagent entre peu de protagonistes. Il n'en est pas de même dans le récit cadre de la première édition de *La Mouche* de Mouhy lorsque le maçon, qui possède le manuscrit, se confie à sa femme. Son épouse, dans la lignée des femmes bavardes qui ne savent tenir leur langue, s'empresse de répéter l'information et se produit alors un « effet boule de neige » :

Il lui recommanda de n'en dire mot mais elle avait une voisine, la discrétion même⁴. Elle lui en fit part, avec la même précaution. Celle-ci avait une commère, elle apprit aussi l'histoire : enfin dans vingt-quatre heures tout Rome apprit cet événement.¹

¹ Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** [1732], dans *Œuvres complètes*, direction Jean Sgard, *op. cit.*, t. I, p. 133. Cette notation apparaît après le second billet qui suit la Lettre XXVIII.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLIV, p. 89.

³ *Ibid.*, Lettre CXXV, p. 289.

⁴ Notons l'humour et la figure de style.

Parfois le doute subsiste de savoir si les secrets ont été divulgués ou plutôt devinés, cette question se pose dans notre corpus surtout pour les secrets amoureux ; c'est ainsi que dans *Les Mémoires d'une honnête femme*, la narratrice, Mme de Verman, future Comtesse de Courmont se voit dans l'obligation d'avouer son penchant amoureux à son père :

J'étais encore absorbée dans ces réflexions funestes, quand le Baron de Verman entra dans mon cabinet ; il fit sortir Bernon, et après m'avoir tendrement embrassée, il demanda si le Chevalier de Nalbour m'avait aimée ; je rougis ; ne réponds point, ma chère fille, dit le Baron. Je sais tout, ton visage satisfait ma curiosité et justifie ton innocence. Si tu étais coupable, le Chevalier ne serait point parti ; on ne fuit point une femme qui nous a rendu heureux. J'avouais alors au Baron l'amour que j'avais pour Nalbour, et heureux de voir mon inclination asservie à l'obéissance, il me quitta en m'annonçant que notre mariage, que le père de Courmont venait d'avancer, était remis au lendemain matin.²

Une fois la domestique congédiée – même si celle-ci connaît le secret du cœur de sa maîtresse – ce secret « éventé » ne reste qu'entre une fille et son père, qui a dû déchiffrer le secret du cœur de cette dernière et qui ne l'en blâme pas lorsqu'il voit ses propres dires confirmés par les paroles de sa fille.

Quelquefois, la tentative pour répandre un secret est, ironie du sort, un échec, comme c'est le cas dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*. La jeune fille tente en effet d'éventer son secret, mais sans succès et cela reste pour le destinataire une véritable énigme. Mlle de Farges masque cependant sa déclaration d'amour sous l'aspect d'un songe qu'elle raconte à l'homme aimé qui ne saisit aucunement qu'il s'agit de lui. L'auteur fait sourire le lecteur car l'homme aimé à son insu est même piqué lorsqu'il croit que la jeune fille qu'il aime en adore un autre : « sa peine était de lui voir un goût décidé pour un autre »³. On le comprend, lorsque certains personnages souhaitent avouer leur secret, il n'est pas toujours aisé de parvenir à se faire comprendre des autres protagonistes, et même les évidences ne s'imposent pas à eux. Ils restent alors réfractaires à ce qui pourtant ne semble au lecteur pouvoir être ignoré. Le secret éventé a donc souvent la fonction de dynamiser l'action ou de l'orienter. Il permet en outre de dessiner les caractères des personnages dans leurs actions et leurs réactions : tantôt ils essaient de dissimuler malgré la découverte du secret, tantôt ils tentent de tirer parti de cette révélation.

¹ *La Mouche*, Paris, Poilly, 1737, t. I, p. 12. On ne trouve cette citation que dans la première version du texte de Mouhy, en effet dans la version revue et corrigée par l'auteur de 1777 (celle utilisée par René Démoris et Florence Magnot-Ogilvy pour leur édition), l'auteur a supprimé le *topos* du manuscrit trouvé comme il l'affirme dans son « Avertissement » : « Ceux qui auront lu les *Aventures de Bigand*, telles qu'elles parurent pour la première fois en 1736, s'apercevront aisément des corrections que nous avons faites à cette édition ; corrections d'autant plus nécessaires qu'il y avait autant de fautes de style que d'impressions. [...] Le premier éditeur, dans sa préface, avance que le manuscrit, d'où l'on a tiré ces aventures, a été trouvé à Rome sous les ruines d'une maison ; que cela soit ou ne soit pas ; nous y renvoyons le Lecteur curieux de pareilles absurdités. »

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 41.

³ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 22.

Il s'agit aussi de faire une différence entre les secrets qui touchent directement les protagonistes et ceux qui touchent les autres personnages. En effet, l'utilisation d'un secret n'a pas la même portée et la même incidence selon le degré d'implication du personnage. Il en va de même de ce que nous avons nommé les « vraies » intrigues qui ne placent plus le lecteur dans des zones réellement connues comme c'est le cas des secrets auxquels on ne peut croire, des préfaces par exemple, mais qui le mènent vers des intrigues nouvelles ou du moins plus stimulantes. L'enjeu de la lecture est pleinement renouvelé et l'attente incite à vouloir découvrir la suite.

c) Les « vraies » intrigues

[...] il n'est pas permis de s'emparer d'un secret qui ne nous est pas confié ; il est souvent plus criminel de prendre à un homme ses pensées que son argent [...].¹

Ce qui peut constituer une « vraie » intrigue se comprend à deux niveaux : le secret à découvrir peut être méconnu du personnage mais connu du lecteur (qui en sait alors plus que le protagoniste) ou bien être une intrigue également complète pour lui qui découvre alors les événements en même temps que le personnage, situation qui peut tout à fait servir le principe d'identification². Dans *Le Masque de fer* de Mouhy, les secrets et les curiosités aiguës sont les ressorts essentiels des scènes à témoin caché du roman, où des éléments de surprise, de secrètes audiences, des rendez-vous amoureux clandestins, des identités dissimulées ou échangées³, des jeux de masques ont également un rôle important. Quand Mouhy emprunte au genre baroque et préfigure à sa manière le roman noir, il sait s'en démarquer en remettant au

¹ Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*, Genève, Cramer, 1772, vol. 8, p. 219, article « Poste ». Il est question de l'ouverture des lettres dans les bureaux, la citation complète est : « Mr. Craigs secrétaire d'état en Angleterre, ne voulut jamais qu'on ouvrit les lettres de ses bureaux ; il disait que c'était violer la foi publique, qu'il n'est pas permis de s'emparer d'un secret qui ne nous est pas confié, qu'il est souvent plus criminel de prendre à un homme ses pensées que son argent [...] ».

² Voir Camille Esmein dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, op. cit., note 3 p. 763. Elle écrit à propos de Du Plaisir : « Préconisant une matière et une scène romanesques susceptibles d'attirer la "curiosité" du lecteur et de l'"intéresser" (afin que, comme il l'énonce un peu plus loin, "on s'y retrouve, on se les applique"), Du Plaisir est le premier théoricien de la lecture d'identification. Dans une étude de la curiosité dans la théorie romanesque de la fin du siècle, Michèle Rosellini analyse l'apport de Du Plaisir par le passage d'une "curiosité d'agrément" à une "curiosité d'intérêt" ». Voir Michèle Rosellini, « Curiosité et théorie du roman dans le dernier tiers du XVII^e siècle : entre éthique et esthétique », *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*. Textes réunis par Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, Fontenay, ENS Éditions, 1998, t. 1, p. 137-156.

³ Mouhy utilise aussi le *topos* de l'échange des lits et des identités entre Keelmie et Clémélie pour préserver la virginité de la première.

goût du public des thèmes qui semblaient usés, pour en faire de vraies intrigues. Comme nous l'avons déjà mentionné, le point d'ancrage de ce roman « pseudo-historique » est l'amour incestueux d'un frère pour sa sœur, et, selon un mouvement circulaire, le récit s'achève sur un amour lui aussi incestueux, consommé mais cette fois ignoré qui, lorsqu'il se révèle par la marque imprimée dans la chair de la nouvelle épouse de Dom Père, place ce dernier dans la position d'un héros tragique. Le lecteur est alors en présence d'une intrigue qui le fait hésiter sur la tournure que vont prendre les événements, car rien n'est alors évident quant à la destinée des personnages et notamment celle de Dom Père. En effet, ce dernier, horrifié par la transgression d'un interdit fondamental, se perce alors la poitrine, ce qui constitue malgré tout une surprise car le lecteur ne pensait pas que ce personnage en arriverait à une telle extrémité malgré des indices placés ça et là, qui, bien décryptés, pouvaient parfois mettre sur la piste d'une fin tragique.

Dans *L'Amant anonyme*, Bastide prend le parti de ne pas informer totalement le lecteur par le biais d'un narrateur omniscient ; c'est pour cette raison que certaines données ne lui sont pas délivrées et qu'il n'en sait alors pas davantage que le personnage comme bien souvent dans la production romanesque¹. Le lecteur est alors incité à découvrir par lui-même le mystère face auquel il est placé, c'est ainsi que nous lisons :

C'était une situation d'autant plus particulière, que pour les spectateurs même les plus pénétrants, il eût été impossible de deviner s'il l'aimait, ou s'il ne l'aimait pas, s'il était l'auteur des lettres, ou s'il ne l'était point.²

Le lecteur est alors confronté au même mystère que le protagoniste dont il suit les soubresauts intérieurs avec intérêt et à l'opacité des personnages desquels rien ne transparaît.

Il convient un instant de nous arrêter ici sur la notion de focalisation et sur l'utilisation que nos auteurs en font. Dans le roman à la première personne, apparaît évidemment le point

¹ Le narrateur omniscient, qui s'octroie la place de Dieu, sera beaucoup utilisé par tous les romanciers du XIX^e siècle, plaçant le lecteur dans la position d'une instance qui en sait beaucoup plus que les personnages, voire qui sait tout. Dans *Poétique du roman*, op. cit., Vincent Jouve affirme : « On parlera de *focalisation zéro* lorsque le récit n'est focalisé sur aucun personnage. Il s'agit donc d'une absence de focalisation : le narrateur, n'ayant pas à adapter ce qu'il dit au point de vue de telle ou telle figure, ne pratique aucune restriction de champ et n'a donc pas à sélectionner l'information qu'il délivre au lecteur. Le seul point de vue qui, en focalisation zéro, organise le récit est celui du narrateur omniscient », p. 39. Paradoxalement, la focalisation zéro apparaît dans les romans réalistes et naturalistes, les exemples canoniques sont les romans de Balzac et de Hugo où le « narrateur-Dieu » a une complète maîtrise de l'univers textuel...Il connaît les pensées, les sentiments, le passé et l'avenir des personnages et est capable de dire ce qui se passe dans plusieurs endroits à la fois. Grâce à cette focalisation, le lecteur en sait alors plus que le personnage. Dans *La Mouche* de Mouhy par exemple, Lusinet se transforme, lorsqu'elle évoque le passé de sa mère, en narrateur omniscient d'événements qu'elle n'a pu connaître par sa propre expérience. Rappelons que sa mère est morte en tombant de la fenêtre alors que son mari tentait de la poignarder, donnant alors naissance à Lusinet.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 39.

de vue interne, le personnage principal, héros de l'action prend la parole et le lecteur connaît ses pensées et ses hésitations. Ce personnage narrateur principal cède parfois sa parole à des sortes de doubles comme c'est le cas notamment dans les *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier où Julie attend avec impatience le récit de Sophie¹ ou bien encore dans *La Paysanne parvenue* et l'histoire de sa vie que Sainte-Agnès conte à Jeannette. Mais, dans *La Mouche*, la multiplication des narrateurs permet de contourner la restriction de champ. Le point de vue interne est un bon moyen d'impliquer le lecteur et d'accréditer le récit. C'est aussi une façon pour l'auteur de se dégager de la responsabilité du texte.

La notion de point de vue est essentielle, elle donne au récit épistolaire tout son intérêt comme nous l'avons vu. La focalisation renseigne le lecteur sur celui ou ceux qui perçoivent la diégèse. Pour *Les Liaisons dangereuses*, la focalisation interne est variée et multipliée. En effet, à chaque lettre, le lecteur adopte le point de vue d'un nouveau personnage narrateur. Le jeu épistolaire autorise qu'une même histoire soit vue par des personnages différents au travers des lettres, cela donne au lecteur une vérité relative. La lettre nous renseigne souvent plus sur celui qui voit que sur ce qui est vu. Dans le roman de Laclos, même si le genre épistolaire permet au lecteur d'occuper, par le jeu des focalisations, tour à tour la place du trompé ou du trompeur, du naïf ou du manipulateur, il n'en choisit pas moins celle des roués qui ont toutes les cartes en main pour comprendre les intrigues. Le choix du lecteur n'est donc plus uniquement identificatoire, il devient une condition *sine qua non* de sa bonne compréhension des intrigues. Le lecteur choisit ainsi la voie (les voix) du savoir et se situe du côté des libertins parce qu'il doit épouser leur point de vue pour maîtriser l'ensemble des situations enchevêtrées et distinguer les intentions dissimulées derrière les propos mensongers.

De plus, le jeu épistolaire permet au lecteur de repérer comment un même acte est perçu par des personnages différents (comme le montre l'exemple de la scène de charité feinte par Valmont, lettre XXI et XXII racontée la première fois par le roué, puis à travers les naïfs yeux de Madame de Tourvel). Les mêmes faits apparaissent différemment selon les points de vue, c'est la loi du genre épistolaire, mais aussi selon les correspondants auxquels on s'adresse et selon la finalité de la missive. Dans *Les Liaisons dangereuses*, toutes les péripéties constituent de vraies intrigues, jusqu'à la division des deux complices et le fameux : « Hé bien ! la guerre », réponse de la Marquise de Merteuil écrite au bas de la lettre que

¹ L'histoire de Sophie est bien séparée typographiquement de celle de Julie ; en effet, des titres l'annoncent.

Valmont lui avait adressée¹ ; le lecteur, malgré les dissensions intestines et quelques railleries, croyait (à l'instar du Vicomte) que les relations entre les deux anciens amants resteraient de la connivence, mais il est tout de même des indices au fil des lettres qui annoncent la future rupture. Les deux *roués* se tiennent l'un l'autre par des secrets qu'ils ne souhaitent pas voir révélés, ils connaissent de plus chacun la nature de l'autre, même si la Marquise reste souveraine et qu'elle bat Valmont par sa froideur et son intelligence. Le Vicomte commet une faute par faiblesse de cœur, dérogeant ainsi au pacte libertin et se plaçant, à partir de cet instant, dans l'incapacité d'être l'égal de la Merteuil.

Mais, ce que nous pourrions nommer l'intrigue « suprême » est sans doute celle qui demeure inintelligible au lecteur comme c'est le cas dans les ouvrages de la fin du siècle qui retiennent notre attention tels que *Point de Lendemain* ou *Les Liaisons dangereuses*. Deux femmes, Mme de T*** et la Marquise de Merteuil², s'y font en effet les dépositaires d'un certain mystère qui demeure intact. Elles emportent jalousement leurs secrets une fois l'histoire achevée, créant ainsi un « au-delà » de la diégèse où elles règnent en maîtresses dans l'imagination et le fantasme du lecteur. Cette réflexion cependant nous amène à faire un distinguo naturel entre le secret et le non-dit qui est parfois vraiment tenu. Dans *Point de Lendemain*, il apparaît tout à fait légitime de s'interroger pour savoir qui a trompé qui ; le mystère demeure, la question est d'ailleurs posée et le jeune homme reste aussi dubitatif que le lecteur :

Je sentais la vérité rentrer dans mon âme, mes pensées naître sans trouble et se suivre avec ordre ; je respirais enfin. Je n'eus rien de plus pressé alors que de me demander si j'étais l'amant de celle que je venais de quitter, et je fus bien surpris de ne savoir que me répondre. Qui m'eût dit hier à l'Opéra que je pourrais me faire une telle question ? moi qui croyais savoir qu'elle aimait éperdument, et depuis deux ans, le marquis de ***, moi qui me croyais tellement épris de la comtesse, qu'il devait m'être impossible de lui devenir infidèle ! Quoi ! hier ! Madame de T***... Est-il bien vrai ? Aurait-elle rompu avec le marquis ? M'a-t-elle pris pour lui succéder, ou seulement pour le punir ? Quelle aventure ! quelle nuit ! Je ne savais si je ne rêvais pas encore ; je doutais, puis j'étais persuadé, convaincu, et puis je ne croyais plus rien. Tandis que je flottais dans ces incertitudes, j'entendis du bruit près de moi : je levai les yeux, me les frottai, je ne pouvais croire... c'était... qui... ? le marquis.³

Dans *Le Colporteur* de Chevrier, nulle véritable intrigue puisque tout est immédiatement exposé, « déballé » par Monsieur Brochure qui s'empresse de partager son

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLIII, p. 351.

² Lorsqu'il évoque la Marquise de Merteuil, Philippe Sollers emploie l'expression de « diable secret ». Rappelons que *diabolos* (le contraire de *symbolos*) signifie « ce qui divise », cette définition semble tout à fait en adéquation avec ce personnage féminin. Voir *Liberté du 18^{ème}*, Gallimard, Paris, 1996, p. 76. À la page 80, nous pouvons lire : « Elle [la Marquise de Merteuil] emporte dans la nuit, pour longtemps, son secret médical : "L'amour est, comme la médecine, l'art d'aider la nature" ».

³ *Point de Lendemain*, éd. cit., p. 1310.

« savoir » avec la Marquise de Sarmé et son hôte. D'ailleurs, d'un point de vue narratif, la Marquise joue un rôle de relance comme celui de personnages que nous trouvons au théâtre par exemple, permettant au colporteur de raconter et de divulguer toutes ses anecdotes scandaleuses et croustillantes. Le masque que nous allons étudier dans la suite de notre analyse sert le propos des « vraies intrigues », en cela qu'il génère des personnages à clef qui sont autant de noms à découvrir. C'est ainsi que dans l' « Avertissement » au Colporteur, Chevrier affirme :

Mais j'ai eu le soin honnête de ne désigner en mal que des personnes affichées par leur mauvaise conduite, ou par l'avilissement de leur état ; ceux dont les noms exigent des ménagements y portent des titres masqués ; mais si je suis parvenu à les peindre d'après nature, le public les reconnaîtra [...].¹

Cependant, l'auteur des *Mémoires d'une honnête femme* joue quelque peu sur l'ambiguïté, il clame, en lançant finalement une sorte de défi au public, que ce dernier reconnaîtra les personnes évoquées car elles sont peintes d'après nature. Chevrier se place ainsi dans la longue tradition des moralistes qui dépeignent leurs contemporains en mettant à mal leurs vices. Ici, sans masque, l'auteur utilise sa plume...

2) La plume et le masque

a) Image du masque et masque imagé

Ne dévoile à personne tes sentiments réels. Farde ton cœur comme on farde un visage.²

Le masque est tellement de mode, que l'on se scandalise lorsqu'on cesse un instant d'en faire usage.³

Il est important de faire le distinguo entre le masque et le secret qui sont deux éléments tout à fait distincts : le masque est un moyen de cacher, de dissimuler aux yeux des autres tandis que le secret est un élément que l'on veut cacher⁴, mais le point commun entre les deux

¹ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 754. Déjà au XVII^e siècle Furetière refusait les clés, il en va de même au siècle suivant avec Lesage et Crébillon. Voir *infra*, p. 206.

² Jules Mazarin, *Bréviaire des politiciens* [1684], Arléa, Paris, 1997, p. 84. Les deux libertins des *Liaisons dangereuses* se rattachent précisément au machiavélisme dans leurs principes, il ne s'agit en effet de ne jamais montrer son vrai visage. Ils usent de ruses, de manipulations, de mises en scène et de mauvaise foi pour arriver à leurs fins.

³ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 247.

⁴ Sur ce sujet, voir Gilbert Maurey : « À propos du secret et du masque », dans *Études psychothérapeutiques*, n°7, Bayard, 1993, p. 29-42.

termes est sans doute la notion d'obscurité à laquelle ils renvoient. D'ailleurs, le mot « masque » vient de *maschera*, vocable italien d'origine assez obscure signifiant « faux visage ». D'une manière générale, le masque a toujours une forte valeur symbolique, étant très connoté, pensons par exemple au bourreau qui est toujours masqué, le masque ôtant ainsi tout visage humain à la mort. Le vrai masque rend le secret perceptible tandis que le masque virtuel, qui n'a aucune présence matérielle, dans le même temps qu'il dissimule, se dissimule lui-même.

Nombreux sont les personnages de notre corpus qui portent des masques au sens propre comme au sens figuré. Première évidence, puisque l'objet concret du masque s'inscrit dans le titre même : *Le Masque de fer* de Mouhy. Malgré ce titre thématique, l'éponymie n'est pas tout à fait respectée ; en effet, le masque n'est finalement pas si important, même si le titre laissait présager le contraire. En effet, Dom Pèdre et Émilie se débarrassent assez vite de cette entrave imposée par le roi d'Espagne puisqu'au début du chapitre V, Émilie est libérée de son masque :

À peine furent-ils hors de leur case, qu'un coup de tonnerre effroyable les jeta tous à la renverse, ils se crurent écrasés et restèrent pendant quelques minutes si étourdis, qu'il n'y eut que Cristanval qui eut la force de se relever. Il poussa un cri en voyant la Princesse sa mère étendue à ses pieds sans aucun mouvement et le masque de fer qu'il lui avait toujours vu sur le visage, tombé à côté d'elle, il la crut morte et s'abandonna aux plaintes les plus touchantes.¹

Dom Pèdre, est quant à lui débarrassé de son masque, avec facilité, au début du chapitre suivant :

La première chose que fit Dom Pèdre en arrivant, fut d'envoyer chercher un ouvrier, à qui il fit limer son masque affreux.²

Le masque, nous le comprenons, est ici surtout symbolique, il sert tout d'abord à cacher l'horreur de la faute commise par le roi d'Espagne qui a eu des pensées incestueuses à l'égard de sa sœur ; le visage d'Émilie lui rappelant son forfait, il le couvre. Si le masque apparaît en tant qu'objet aussi clairement dans le roman, les personnages se masquent aussi de façon figurée, c'est ainsi que Dom Pèdre feint la réconciliation avec le roi d'Espagne et qu'il déguise ses sentiments les plus profonds ; le roi en fait de même selon une manœuvre politique bien aiguisée :

Nous venons de remarquer que Dom Pèdre avait tout d'un coup pris le parti de dissimuler, afin de se mettre en état de se venger des malheurs qu'il ne prévoyait que trop. Dans cet esprit il répondit au Roi qu'il ne s'était risqué à revenir en Espagne que dans l'intention de

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 76-77.

² *Ibid.*, p. 86.

faire la paix avec son maître, mais qu'ayant lieu de soupçonner, par les actions de Gusman, son cruel ennemi, que ce traître s'était porté à des horreurs qui le touchaient encore de plus près, il osait exiger de Sa Majesté un aveu sincère des vengeances auxquelles elle s'était portée, en l'assurant que s'il était possible, qu'après ce détail, il pût se livrer sans réserve à la douceur de le servir, elle le trouverait disposé à saisir avec empressement les occasions de lui prouver qu'il avait été moins traître, qu'un sujet aigri par des malheurs injustes et qu'il n'avait point mérités. Il fallait tout l'amour dont le Roi d'Espagne était enflammé pour l'empêcher de relever la chute de ce discours. Sa fierté souffrit au point que, sans l'idée de Keelmie en danger de vie, aucun égard ne l'aurait retenu. Il dévora sa colère et dissimula à son tour : « Oublions tout, reprit-il en adoucissant autant qu'il put ses regards et le ton de sa voix [...] Oublions tout, Dom Père, je le répète, que ces actes de part et d'autre soient ensevelis pour jamais dans le silence¹.

Le masque nous amène à envisager également les déguisements dont les personnages font parfois usage. L'exemple le plus frappant de notre corpus est sans doute Bigand qui aime à prendre l'identité d'autres personnages souvent dans l'espoir d'obtenir ce qu'il veut. Parfois, le masque ne fait pas que cacher, il permet de révéler, c'est ainsi que Charles est reconnu par sa mère alors qu'il a revêtu un habit d'abbé². Le masque est aussi monnaie courante chez Bastide, même s'il paraît plus transparent, il fait partie de ces règles qu'il convient d'appliquer dans une société élégante où les apparences semblent plus compter que les conduites et les principes. Servant toujours à mener à bien un dessein, qu'il soit de l'ordre de la vengeance comme nous venons de le voir ou de l'ordre de la séduction, le masque permet toujours de mettre une gaze sur les vraies intentions. Cependant, des « couples » de personnages, des complices, n'hésitent pas comme Valmont et Merteuil à se montrer leur vrai visage dans l'intimité de leur échange épistolaire. La correspondance entre les libertins est franche et sans masque allant jusqu'au cynisme parfois. Dès la Lettre II, la Marquise propose à Valmont de participer à une « rouerie³ ». Le mot apparaît d'ailleurs en italique qui signale ici son caractère de mot à la mode ; « roué », de la même famille, est souvent quelque peu

¹ *Ibid.*, p. 242-243.

² Voir Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, Studies on Voltaire, 297, 1992, p. 69 : « [...] le vêtement sert d'abord à classer les personnages suivant certaines normes, à les reconnaître. Le travestissement joue sur ce mécanisme, interpose un vêtement, assorti parfois d'objets complémentaires [...] pour fausser la lecture que l'autre fait des signes de reconnaissance. »

³ Sur le site du CNRTL, nous pouvons lire « rouerie » : « 1. 1777, 12 avr. "action, tour d'aventurier" (*Corr. litt. secr.*, n°16 bis cité par PROSCHWITZ ds *St. neophilol.* t. 27, p. 234 : La Rouerie, ou nouveau cours de morale, trouvé dans les manuscrits du feu Abbé de Voisenon) ; 1782 (LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, p. 37: "ce sera enfin une rouerie de plus à mettre dans vos mémoires" ; 2. 1823 "action pleine de ruse, de dissimulation" (LAS CASES, *Mémor. Ste-Hélène*, t. 1, p. 855). Dér. de roué*, part. passé adj. de rouer²*; suff. -erie*. » Avec Laclos, nous sommes donc en présence de la deuxième occurrence, ce terme est tout à fait nouveau lorsqu'il l'utilise et encore peu usité. L'italique est à la mode, elle représente également un certain jargon néologique, songeons à la querelle entre Marivaux et Desfontaines. Marivaux est en effet attaqué par ses contemporains, qui, comme l'abbé Desfontaines (1685-1745), l'accusent de « néologie ». L'attaque vient du *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle* de l'abbé Desfontaines, où il reproche à Marivaux sa sophistication et sa « singularité d'esprit ».

détourné de son sens premier, c'est-à-dire « personne digne de la roue ». Le roué est un personnage tout à fait essentiel et intéressant pour notre propos car il contribue à faire évoluer le secret, mais il se prend dans le même temps au jeu. Les deux protagonistes ne sont plus des roués qui attendent d'être torturés, mais ce sont eux qui choisissent des proies à persécuter. À l'image des comédiens de l'Antiquité, les roués revêtent un masque qu'ils laissent tomber dans leur correspondance ou plutôt qu'ils pointent tels les acteurs qui avançaient masqués en désignant cependant du doigt leur masque.

Un jeu s'instaure entre eux où ils prennent beaucoup de plaisir à tromper en revêtant tour à tour les masques de circonstance, ils représentent en quelque sorte la pleine maîtrise du jeu social hypocrite et adroit, manipulateur pour arriver à des fins prédéfinies. Plus que pour un jeu social, le masque peut être convoqué pour des rôles ponctuels aux enjeux des plus importants ; c'est ainsi que la Marquise de Merteuil emploie tous ses talents d'actrice pour perdre Prévan aux yeux du monde, lui tendant un piège très habile dans lequel le libertin pourtant prévenu, tombe inéluctablement. En femme souveraine la Marquise ne laisse jamais ses sens prendre le dessus, c'est pour cette raison qu'elle est souveraine, contrairement à ses homologues masculins qui se perdent dans le plaisir des sens. Chez la Marquise, le plaisir intellectuel l'emporte toujours.

Le masque peut être emprunté selon les situations qui l'exigent, ou attribué alors que le personnage ne le revêt pas sciemment. Ainsi, dans *Point de Lendemain*, le jeune homme, qui, dans l'édition tardive se nomme Damon, est interrogé par l'amant au petit matin, après la nuit passée aux côtés de Mme de T*** ; le Marquis utilise la métaphore de l'acteur et lui demande alors avec désinvolture et une pointe de raillerie condescendante :

As-tu bien joué ton personnage ? le mari a-t-il trouvé ton arrivée bien ridicule ? Quand te renvoie-t-on ? J'ai pourvu à tout ; je t'amène une bonne chaise qui sera à tes ordres : c'est à charge d'autant. Il fallait un écuyer à Madame de T***, tu lui en as servi, tu l'as amusée sur la route ; c'est tout ce qu'elle voulait ; et ma reconnaissance...

– Oh ! non, non, je sers avec générosité ; et dans cette maison, Madame de T*** pourrait te dire que j'y ai mis un zèle au-dessus des pouvoirs de la reconnaissance. »

Il venait de débrouiller le mystère de la veille, et de me donner la clef du reste. Je sentis dans l'instant mon nouveau rôle. Chaque mot était en situation.

« Pourquoi venir si tôt ? dis-je. Il me semble qu'il eût été plus prudent... »

– Tout est prévu ; c'est le hasard qui semble me conduire ici : je suis censé revenir d'une campagne voisine. Madame de T*** ne t'a donc pas mis au fait ? Je lui veux de mal de ce défaut de confiance, après ce que tu faisais pour nous.

– Elle avait sans doute ses raisons ; et peut-être si elle eût parlé n'aurais-je pas si bien joué mon personnage.

– Cela, mon cher, a donc été bien plaisant ? Conte-moi les détails... conte donc.

– Ah !... Un moment. Je ne savais pas que tout ceci était une comédie ; et bien que je sois pour quelque chose dans la pièce...

– Tu n'avais pas le beau rôle.

– Va, va rassure-toi ; il n’y a point de mauvais rôle pour de bons acteurs.¹

Un peu plus loin, nous lisons :

Madame, dit le marquis, il a fini son rôle aussi bien qu’il l’avait commencé.²

Effectivement, il n’y aura *point de lendemain*. Le Marquis ne devrait pas se vanter car il est sans doute « le dindon de la farce », instrumentalisé selon toute vraisemblance, car il semble qu’on se joue de lui plus qu’il ne joue. La situation est finalement assez subtile et éveille maints doutes ; en effet, pour le Marquis, Damon n’a été qu’un pion pour l’aider dans son entreprise amoureuse et pérenniser sa « liaison dangereuse » avec la Marquise. Pour cette dernière, tout semble plus confus. Finalement, le détail assez anodin, confié par le Marquis à Damon à propos de la froideur de Mme de T*** lors des transports amoureux, devient fondamental puisqu’il jette le doute dans l’esprit du jeune homme. Mme de T*** a-t-elle simulé ou bien s’est-elle révélée sous les caresses de son amant d’une nuit ? L’idée de tromper et de se jouer de tous ces hommes a-t-elle stimulé en elle une forme de jouissance ? Ce qui semble également intéressant dans la nouvelle de Vivant Denon, c’est la circularité dans l’emploi du motif du masque ; en effet, la scène initiale se situe à l’opéra, endroit de la simulation par excellence et du masque qui est non seulement présent sur scène³ à travers le jeu des comédiens mais également au sein des spectateurs par le jeu social. Damon est alors enlevé à l’opéra pour jouer un autre rôle où Mme de T*** orchestrera la mise en scène :

Je veux hasarder quelques mots, l’opéra commence, on me fait taire : on écoute, ou l’on fait semblant d’écouter⁴. À peine le premier acte est-il fini, que le même domestique rapporte un billet à Madame de T***, en lui disant que tout est prêt. Elle sourit, me demande la main, descend, me fait entrer dans sa voiture, et je suis déjà hors de la ville avant d’avoir pu l’informer de ce qu’on voulait faire de moi.⁵

D’un jeu à l’autre, le motif s’intériorise, Damon n’est plus dans la représentation sociale à l’opéra sous les yeux de tous, il se retrouve en tête-à-tête avec la maîtresse femme qui va le guider quant au rôle à tenir. Le jeune homme ne parviendra pas à démasquer Mme

¹ *Point de Lendemain*, éd. cit., p. 1311.

² *Ibid.*, p. 1313.

³ Les masques, dans un théâtre plus primitif, étaient utilisés pour caractériser les personnes souvent selon des types ou des allégories. Il semble éclairant d’avoir recours à l’étymologie d’ « hypocrite » qui au sens où nous l’employons ici est une personne qui prend un masque, se farde d’une autre attitude que celle ressentie réellement. Du latin *hypocrita*, *hypocrisia* (du grec *hypokritês* signifiant « acteur », *hypokrisis* « jeu ou débit de théâtre »).

⁴ Il est intéressant d’observer cette attitude du « faire semblant » que le jeune homme semble déjà observer à propos de Mme de T***, elle joue la comédie, cette notation semble donc naturelle.

⁵ *Point de Lendemain*, éd. cit., p. 1300.

de T*** et sans doute, l'inintelligibilité de l'aventure va-t-elle de pair avec un certain tact et l'envie de faire triompher une femme qui l'a initié et qu'il a probablement, à son tour, contre toute attente « initiée ». Le masque, thème clef des *Liaisons dangereuses*, pose, à travers l'épistolarité, immédiatement la question de l'outil qui permet à certains protagonistes d'emprunter tour à tour divers masques. Il convient désormais d'étudier plus avant ce mode de communication différée et tous les avantages qu'il recèle pour permettre aux destinataires qui savent l'utiliser de se cacher.

b) *L'échange épistolaire : quand la plume sert le masque*

Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même [...].
[...] il fallut pour son avantage se montrer autre que ce qu'on était en effet. Être et paraître devinrent deux choses tout à fait différentes, et de cette distinction sortirent le faste imposant, la ruse trompeuse, et tous les vices qui en sont le cortège.¹

Cette citation entre en écho avec l'univers social peint dans le roman de Laclos (qui se réclame d'ailleurs de Rousseau) ; en effet, pour les deux libertins, le monde est un « grand théâtre », la métaphore est filée tout au long du texte². Ce développement se concentrera ici principalement sur le seul roman épistolaire de notre corpus *Les Liaisons dangereuses*. Cependant, dans presque toutes les œuvres étudiées, les lettres induisent souvent en erreur leur destinataire, et ceci, pour différentes raisons : c'est ainsi qu'une lettre peut se retrouver dans les mains d'une personne à qui elle n'était pas adressée, elle peut ne pas être comprise ou être saisie au premier degré simplement, elle peut être un faux... La communication *in absentia*³ a donc son lot de désagréments... Dans *Les Liaisons dangereuses*, les personnages

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, t. III, « Du contrat social, écrits politiques », p. 169, p. 174.

² Nous retrouvons ici le fameux *topos* baroque du *theatrum mundi*, ce motif du « monde comme théâtre » qui remonte aux Grecs persiste jusqu'à l'avènement des Lumières. On retrouve cette idée très présente chez Shakespeare : « Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun doit jouer son rôle », dans *Le Marchand de Venise* ou bien dans *Comme il vous plaira*, « Le monde entier est un théâtre, Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles. » Le masque, le déguisement ainsi que le jeu théâtral constituent les thèmes principaux des *Liaisons dangereuses*. Le roman de Laclos est comme « contaminé » par le théâtre dans la forme mais également dans les propos. Notons également que dans les *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même*, la narratrice de Chevrier, évoque par des clichés traditionnels le « théâtre du monde ». Nous retrouvons cette idée dans *Point de lendemain* de Vivant Denon dans la bouche du Marquis lorsqu'il s'adresse au jeune homme enlevé par Mme de T*** : « Conviens que le théâtre du monde offre des choses bien étranges ; qu'il s'y passe des scènes bien divertissantes », *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1312.

³ Dans l'Antiquité, la lettre est communément appelée « le discours des absents » par les Anciens. Écrire est une façon de conjurer l'absence, la lettre apparaît en effet comme un substitut de la présence physique car celui qui

principaux allient dans leurs échanges épistolaires, la plume et le masque ; chez eux, prendre la plume équivaut à revêtir le masque pour obtenir d'autrui tout ce qu'ils en attendent en feignant les sentiments et la probité. La rhétorique est primordiale et il s'agit de soigner son pouvoir sur autrui. La Marquise de Merteuil, ce « Tartuffe femelle » selon le mot de Baudelaire, est l'exemple le plus parfait de la comédienne qui revêt tour à tour différents masques pour servir divers tons et personnages : la fidèle et tendre confidente pour Cécile Volanges, l'amie pleine de morale pour sa parente Madame de Volanges... Elle a mis tout son art et son expérience à dissocier l'être du paraître, c'est pourquoi, grâce à son talent de dissimulatrice, elle a acquis une réputation de « prude » qui lui vaut d'être louée dans la bonne société et ainsi de pouvoir à couvert manipuler son entourage et fomenter ses plans de vengeance. Dès le début, elle manœuvre par son habile rhétorique tous ceux qui l'entourent, et même Valmont qui n'est finalement jamais son égal. En dépit du fait qu'elle se permette de baisser le masque avec le Vicomte, elle lui dissimule néanmoins certaines de ses intentions et de ses pensées. Il est intéressant de noter combien les figures de style et le vocabulaire utilisés sont différents selon que Madame de Merteuil s'adresse à son complice ou au reste de son entourage. Avec ce roman épistolaire, Laclos brosse en quelque sorte le tableau d'une société de masques et de dupes où les libertins mettent tout en œuvre pour donner d'eux une image et une apparence propres à servir leurs intérêts. Les libertins ont tous deux compris que les apparences et l'illusion doivent toujours être préservées, même si, à la fin, à cause de la rupture du pacte libertin et de la désolidarisation des anciens complices, tout bascule et une partie de la vérité est rendue publique. Mais, comme rien n'est jamais manichéen sous la plume de Laclos, s'il est une punition des deux roués dans le roman, c'est sans doute celle de n'avoir pas su enlever le masque qui leur collait définitivement à la peau.

L'art d'écrire est une question centrale dans le roman épistolaire de Laclos, il fait d'ailleurs partie de la pédagogie libertine que la Marquise destine à Cécile. Elle conseille

écrit est à la fois seul et habité par l'autre à qui il s'adresse. Il existe d'ailleurs un essai de Jean-Philippe Arrou-Vignod qui a pour titre *Le Discours des absents*, Paris, Gallimard, 1993. « C'est essentiellement parce que l'autre est absent qu'il y a correspondance permettant de structurer cette absence et de la compenser, grâce à la mise en place d'un système de déplacement de l'affect érotique du corps sur l'écriture », Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps, De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 265. Il est également possible d'évoquer la formule de Pierre Richelet, écrire « [c'est] parler à un absent », c'est la première des douze remarques qui suivent l'« Avertissement » dans *Les Plus Belles Lettres françoises sur toutes sortes de sujets*, Paris, chez Michel Brunet, 1705 (avec privilège du Roi), 3^e édition augmentée, t. I, « Des Lettres et de leur stile », Remarque I, p. VI, « Lors qu'on veut faire une Lettre, il faut bien se persuader qu'écrire, et parler à un absent, c'est la même chose [...] ».

avant toute chose à la jeune fille de « soigner davantage [son] style¹ », elle ajoute dans son *post-scriptum* qui n'a rien d'anodin et de superflu :

Vous écrivez toujours comme un enfant. Je vois bien d'où cela vient ; c'est que vous dites tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas. Cela peut passer ainsi de vous à moi, qui devons n'avoir rien de caché l'une pour l'autre : mais avec tout le monde ! [...] Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage.²

Ce principe est bien loin de la « lettre authenticité », laquelle permet l'expression sincère du sentiment. Les lettres écrites par les libertins ne laissent pas la place au hasard, tout semble y être maîtrisé et à chaque destinataire est réservé un style. Si écrire, comme le prône la Marquise, c'est se conformer aux attentes de son lecteur, il demeure une ambiguïté quant à la correspondance échangée entre les deux libertins et nous pouvons nous interroger pour savoir dans quelle mesure les exploits racontés par Valmont et sa propension à fanfaronner témoignent de ses sentiments. En effet, dès la lettre IV, il expose son projet de séduire la Présidente de Tourvel à la Marquise et se permet de les railler toutes deux au même motif qu'elles sont des femmes :

Je n'ai plus qu'une idée ; j'y pense le jour, et j'y rêve la nuit. J'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux : car où ne mène pas un désir contrarié ? Ô délicieuse jouissance ! Je t'implore pour mon bonheur et surtout pour mon repos. Que nous sommes heureux que les femmes se défendent si mal ! nous ne serions auprès d'elles que de timides esclaves. J'ai dans ce moment un sentiment de reconnaissance pour les femmes faciles, qui m'amène naturellement à vos pieds.³

Par cette petite égratignure faite à la Marquise, le Vicomte ne pense simplement qu'à se rire d'elle, mais cela constitue déjà un indice, selon une lecture à rebours ou proleptique, de la future scission entre le couple de libertins.

Sous couvert de sentiments vrais, Valmont travaille son style et sa rhétorique de façon assidue ; lorsqu'il écrit à la Présidente de Tourvel, il soigne beaucoup ses effets et rédige d'ailleurs des brouillons afin de répandre au mieux « ce désordre, qui peut seul peindre le sentiment⁴ », mais au fur et à mesure, sans doute les lettres de Valmont renseignent, malgré lui, sur un sentiment authentique éprouvé ; dans ses missives il semble en effet de plus en plus sincère. Écrivant à la Marquise, il utilise des figures de style qui miment sa superbe ; ainsi à la

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CV, p. 242.

² *Ibid.*, Lettre CV, p. 242-243.

³ *Ibid.*, Lettre IV, p. 18.

⁴ *Ibid.*, Lettre LXX, p. 139.

Lettre IV en parlant de la Présidente et de son entreprise de séduction, il écrit : « Voilà ce que j'attaque ; voilà l'ennemi digne de moi ; voilà le but où je prétends atteindre¹ », il utilise ici un hypozeux. Ce parallèle de construction est renforcé par l'occurrence du terme « voilà » en début de syntagmes mais est également mis en valeur grâce au crescendo rendu possible par la gradation.

Madame de Merteuil et Madame de Tourvel n'entretiennent aucune correspondance directe. Cependant, la lettre de rupture de Valmont envoyée à la Présidente de Tourvel avec le leitmotiv de la fameuse phrase « Ce n'est pas ma faute » est en fait dictée par la Marquise de Merteuil qui se masque derrière la plume du Vicomte. La Marquise écrit donc à la Présidente et Valmont n'est que le messenger, celui qui recopie, mais la Présidente l'ignore. Ce n'est donc pas « la faute » de Valmont, il se fait manipuler jusqu'au bout et cela, par orgueil. Il n'est pas innocent que la lettre de rupture ne soit pas donnée en tant que telle, mais qu'on apprenne simplement dans la réponse de Valmont à Madame de Merteuil qu'il l'a recopiée et envoyée. La conclusion porte le coup fatal : « Adieu, mon ange, je t'ai prise avec plaisir, je te quitte sans regret : je te reviendrai peut-être. Ainsi va le monde. Ce n'est pas ma faute² ».

D'une manière générale, la « fraude » épistolaire est monnaie courante dans le roman de Laclos, et même lorsque les masques tombent, tout n'est finalement pas dévoilé et il demeure une certaine opacité. La caractéristique la plus remarquable du roman de Laclos est sans doute cette fin assez énigmatique où tout en apparence est dévoilé et finalement où le mystère reste le plus entier, chacun emportant avec lui sa vérité. Certaines zones d'ombre sont plus ponctuelles ; à la fin par exemple, le lecteur est en droit de se demander quel était le sujet du procès de Madame de Merteuil qu'elle a finalement perdu comme on l'apprend dans la dernière lettre du recueil de la main de Madame de Volanges qui écrit à Mme de Rosemonde :

Un autre événement vient d'ajouter encore à ses disgrâces [celles de Madame de Merteuil] et à ses torts. Son procès a été jugé avant-hier, et elle l'a perdu tout d'une voix. Dépens, dommages et intérêts, restitution des fruits, tout a été adjugé aux mineurs : en sorte que le peu de sa fortune qui n'était pas compromis dans ce procès, est absorbé, et au-delà, par les frais.³

Une opacité plus diffuse caractérise l'œuvre entière et la dépasse comme celle qui reste attachée à la figure de Valmont et à sa mort. Et puis, il y a cette lettre manquante, l'ultime lettre du Vicomte à la Présidente, une lettre dont on peut aisément penser qu'elle aurait témoigné de la conversion du libertin aux valeurs amoureuses. *Les Liaisons*

¹ *Ibid.*, Lettre IV, p. 17.

² *Ibid.*, Lettre CXLI, p. 328.

³ *Ibid.*, Lettre CLXXV, p. 385.

dangereuses restent une œuvre ouverte, à chaque lecteur une interprétation, mais aucune clé n'ouvre toutes les portes. Si Laclos est le maître incontesté de la lettre, Mouhy s'essaie lui aussi à la formule dans ses romans. Ainsi, dans *Le Masque de fer*, il montre un personnage qui, se faisant passer pour un autre, tente de tromper son rival en lui tendant un piège. Voici comment le Roi d'Espagne écrit à Dom Pèdre en signant par le nom du fils de ce dernier : Cristianval.

LETTRE DE DOM CRISTANVAL À DOM PÈDRE
(ÉCRITE PAR LE ROI D'ESPAGNE)

« Gardez-vous bien, Seigneur, d'ouvrir la cassette que je vous envoie par un esclavage étranger, devant qui que ce soit. Le secret qui y est renfermé suffit pour vous prouver que vos desseins sont exactement remplis. Je me sers d'une écriture étrangère pour vous en instruire ; vous savez de quoi il est question et cela suffit. Rien ne transpire, vous pouvez arriver, tout est prêt pour mettre la dernière main à vos projets. »¹

Ce faux sert le projet de vengeance du Roi d'Espagne qui n'hésite pas à prendre la plume et le masque pour mieux tromper son ennemi et le conduire au désarroi. Ce nouveau stratagème permet encore une métalepse et l'indignation du narrateur avec notamment une question rhétorique :

Ah, grand Dieu ! permettez-vous qu'il exécute un projet aussi noir ? Mais taisons-nous, le Ciel est juste : qu'il punisse ou qu'il foudroie, c'est à nous d'adorer ses décrets, de nous soumettre et quoi qu'il arrive de n'en jamais murmurer.²

La dissimulation, comme nous le comprenons à travers ces divers extraits cités, est essentielle dans l'échange épistolaire ; la communication étant différée, il est plus aisé de se masquer, de transformer la réalité, d'agir par sa rhétorique sur le destinataire. Même si, comme le souligne la Marquise de Merteuil en le faisant remarquer à son complice, les efforts déployés dans l'entreprise de séduction agissent pleinement au moment de la lecture, le temps de la réflexion peut cependant servir à prendre quelque distance :

Mais la véritable école³ est de vous être laissé aller à écrire. Je vous défie à présent de prévoir où ceci peut vous mener. Par hasard, espérez-vous prouver à cette femme qu'elle doit se rendre ? Il me semble que ce ne peut être là qu'une vérité de sentiment, et non de démonstration ; et que pour la faire recevoir, il s'agit d'attendrir et non de raisonner ; mais à quoi vous servirait d'attendrir par Lettres, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter ? Quand vos belles phrases produiraient l'ivresse de l'amour, vous flattez-vous qu'elle soit assez longue pour que la réflexion n'ait pas le temps d'en empêcher l'aveu ?⁴

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 258.

² *Ibid.*, p. 259.

³ Ici « école » signifie « faute d'écolier », voir la note de Laurent Versini dans *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., n°3 p. 1218.

⁴ *Ibid.*, Lettre XXXIII, p. 67.

La correspondance ne pourrait donc pas supplanter l'action en direct, en dépit du fait que, chez Laclos, la lettre reste une force agissante, la Marquise en entrevoit tout de même les limites. C'est d'ailleurs par l'action même et non par l'écriture que Madame de Merteuil perd Prévan : elle se contente de lui envoyer un petit billet rédigé de la main de sa servante afin de ne pas se compromettre. Elle n'utilise ainsi aucun chemin de traverse et l'écriture d'un simple billet n'est que le viatique à sa vengeance. Valmont quant à lui éprouve le besoin de passer par l'écrit¹ et de fixer ses exploits², il tente néanmoins quelques coups d'éclat par ses actions qu'il apprécie de narrer ensuite à Madame de Merteuil. Il a compris que la sentimentale Présidente avait besoin de lire et relire ses mots pour mieux s'attacher et qu'elle accordait finalement aux lettres beaucoup d'importance, comme si ces dernières étaient un prolongement matériel de Valmont qu'on pouvait embrasser et chérir à loisir. Mais très vite la Présidente comprend que les sentiments pour Valmont qui grandissent en elle risquent de la perdre définitivement, alors, elle décide dans un premier temps de se masquer :

Quittez donc ce langage que je ne puis ni ne veux entendre ; renoncez à un sentiment qui m'offense [...]. En vous offrant mon amitié, Monsieur, je vous donne tout ce qui est à moi, tout ce dont je puis disposer. Que pouvez-vous désirer davantage ? [...] Vous voyez ma franchise, elle doit vous prouver ma confiance ; il ne tiendra qu'à vous de l'augmenter encore : mais je vous préviens que le premier mot d'amour la détruit à jamais, et me rend toutes mes craintes ; que surtout il deviendra pour moi le signal d'un silence éternel vis-à-vis de vous.³

La Présidente met un voile sur ses mots, une gaze que Valmont retire aisément. Souvent Madame de Tourvel éprouve le besoin de se confier à Madame de Volanges ou Mme de Rosemonde comme pour se donner la force de vaincre ses sentiments, mais ses efforts seront vains. Ici elle invite par une injonction Valmont à « quitter » le langage de l'amour, de nouveau on remarque combien chez la Présidente les mots sont importants, c'est d'ailleurs par une lettre et le leitmotiv de la sentence « Ce n'est pas ma faute » qu'elle trépassera. La lettre peut tuer, mais elle est en quelque sorte toujours compromettante car elle peut servir de pièce à conviction, comme l'indique la lettre CLIII :

¹ Là où Madame de Merteuil pour plus d'impact sait faire preuve d'un laconisme tranchant : « Hé bien ! la guerre » (Lettre CLIII). Cette lettre dans la lettre montre une Marquise qui renvoie sa propre missive au Vicomte, donc ses mots, elle ne se donne même pas la peine de faire un autre billet. Valmont demandait deux mots, avec une ironie cinglante, elle s'exécute.

² C'est d'ailleurs aussi ce qui le perdra. Pour que ses victoires existent et qu'il en jouisse pleinement, il éprouve le besoin, pour gonfler son ego, de partager le récit de ses conquêtes au moins avec un tiers, en l'occurrence Madame de Merteuil, mais il peut également triompher en présence d'autres personnes comme c'est le cas dans l'épisode où la fille de mauvaise vie Émilie est témoin et complice du tour qu'il joue à la Présidente.

³ *Ibid.*, Lettre LXVII, p. 134-135.

De longs discours n'étaient pas nécessaires pour établir que chacun de nous ayant en main tout ce qu'il faut pour perdre l'autre, nous avons un égal intérêt à nous ménager mutuellement [...].¹

Du reste lorsque la Marquise de Merteuil reçoit un billet de Prévan, elle n'oublie pas de s'en débarrasser selon sa « coutume² » de peur que l'écrit ne la perde.

c) *Le masque ou la perte*

Descendue dans mon cœur, j'y ai étudié celui des autres. J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un secret qu'il lui importe qui ne soit point dévoilé [...].³

Dans notre corpus, nombreux sont les personnages qui ne peuvent se montrer tels qu'ils sont, aux yeux de tous. Leur vrai visage reste dissimulé ou connu de très peu de complices. Le roman de Mouhy *Le Masque de fer* commence par un amour secret qui, lorsqu'il est « démasqué », conduit à un secret identitaire et à la mise à l'écart du couple. Le motif du masque entre directement dans la thématique du caché ; de plus, lorsqu'il punit les amants, le Roi étouffe aussitôt l'affaire⁴. Le masque est aussi bien celui annoncé par le titre thématique que celui de la mascarade, du déguisement, et, par métaphore, l'aspect trompeur des personnages ou de cette œuvre qui joue de séduction. Le masque est aussi ici un objet de dégoût et de répugnance, les personnages en sont parés afin de ne pouvoir attendrir leurs geôliers, il sert donc bien aussi (au sens propre) à masquer les émotions. Frère Ange, compagnon d'infortune de Charles Bigand au couvent excelle dans l'art de la dissimulation, il revêt divers masques pour arriver à ses fins. Lorsque le héros de *La Mouche*, très bon orateur, achève son histoire de l'esprit, Frère Ange se sert de l'effroi des religieux pour les manipuler et ainsi s'échapper :

Ce raisonnement n'avait encore de rien décidé, lorsque le Frère Ange qui avait fort bien remarqué que cette histoire n'était fabriquée que pour avoir la clef du cimetière, le seul endroit par où nous pouvions nous sauver, voulut m'appuyer et rendre la chose plus vraisemblable. Je vous demande pardon, mes révérends Pères, s'écria-t-il en se jetant à leurs genoux, je me repens de vous avoir celé que l'Esprit m'est apparu il y a quelques temps, et il m'a dit les mêmes choses que ce garçon vient de rapporter ; je n'ai jamais osé vous en parler, de crainte qu'on ne crût que c'était un artifice dont je me servais pour me rendre plus recommandable. Si j'avais prévu quel était le danger de mon silence, je me serais bien donné

¹ *Ibid.*, Lettre CLIII, p. 350.

² *Ibid.*, Lettre LXXXV, p. 191.

³ *Ibid.*, Lettre LXXXI, p. 175. Cet aveu de Madame de Merteuil, qui a presque une valeur de vérité générale, témoigne de la propension de chacun à la dissimulation.

⁴ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 59.

de garde de vous tenir ces choses si longtemps cachées ; je confesse que j'ai tort et que je suis digne du châtement, me voilà prêt à subir la pénitence qu'on voudra m'imposer. Ce discours fardé d'un feint repentir fit beaucoup d'impression ; on retourna aux avis et le dernier l'emporta ; il fut dit qu'on m'ouvrirait la porte du cimetière la nuit suivante [...].¹

Les héros de Mouhy apprennent très vite, grâce aux péripéties rencontrées, qu'il faut être habile dans l'art de la dissimulation. Bigand doit masquer rancœur et déception lorsque, après s'être échappé du couvent avec son acolyte Frère Ange, compagnon de fortune, qui est nommé dans la suite de l'histoire d'Osilly, il découvre que ce dernier veut le trahir et prévoit de se débarrasser de lui rapidement alors qu'il le pensait son ami. Charles choisit alors de jouer le jeu d'Osilly et de lui faire croire qu'il ne connaît en rien ses desseins, il tient alors un rôle et revêt un masque pour mieux le tromper et parvenir à ses fins, il ravale ainsi sa colère et fulmine en lui-même tout en ajournant sa vengeance :

J'enrageais dans le fond de mon cœur d'entendre parler ainsi le fils d'un savetier, un fripon, un escroc ; je dissimulai, j'avais un habit fort mauvais, j'espérais qu'il m'en donnerait un autre, je lui en dis quelques mots en passant ; ah ! volontiers, s'écria-t-il ; je crus du moins à son exclamation qu'il m'allait donner dix louis, elle se borna à un seul ; tu vois, me dit-il, si je suis généreux ; lorsque mes affaires seront arrangées nous ferons encore mieux, en attendant que cela soit, tu peux manger ici avec les valets, tu as de l'esprit, tâche de leur plaire et de t'en faire aimer, et puis nous verrons. Ce discours acheva de m'outrer, je résolus en moi-même de m'en venger à la première occasion.²

Une scène à témoin caché des plus truculentes apparaît dans le court texte de Chevrier *Le Quart d'heure d'une jolie femme* mettant en scène le traditionnel trio de la femme, de l'amant et du mari. La première histoire est racontée par Merveaux, l'un des trois hommes du récit-cadre. Évoquant l'histoire d'un « mari dupé à la toilette », il expose une anecdote pour distraire la bonne société. Merveaux commence par énoncer des vérités générales misogynes telles que : « Avec de l'adresse la femme la plus galante passe pour vertueuse, vous allez en convenir³ ». Il parle donc de Mme de Laurmont : son mari est jaloux, mais ne l'aime pas. Ce dernier a des doutes concernant la fidélité de sa femme, il pense en effet (à juste titre) qu'elle répond aux vœux du chevalier de Monselle, il décide de les faire surveiller par l'Abbé de Nolsen « chargé d'épier les actions de l'un et de l'autre⁴ ». Plus décidé que jamais à confondre sa femme, Laurmont se cache dans le cabinet de son épouse, loin d'être surprise, sa

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 118-119.

² *Ibid.*, p. 138-139.

³ *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, éd. cit., p. 47-48.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

femme, qui est au courant du stratagème, est « impatiente de jouer son rôle¹ ». Cette scène à témoin caché est donc biaisée car les deux femmes (Rosette la femme de chambre et sa maîtresse Mme de Laurmont) savent qu'elles sont écoutées et observées. Elles simulent néanmoins jusqu'au bout, affichant sans vergogne grâce à un masque hypocrite la surprise : « Imaginez-vous comment on joua la surprise, et quel fut l'étonnement affecté de ces deux femmes² ». Chevrier montre avec ces récits la mauvaise foi féminine. De même, *Les Mémoires d'une honnête femme*, comme *Le Colporteur*, sont l'occasion pour lui, à travers quelques portraits brossés, de tirer des vérités cette fois-ci générales, et il se sert en effet souvent d'exemples précis pour faire une réflexion globale ; le portrait de Madame Quetel, responsable de certains désagréments qui arrivent à Julie, révèle cette tendance :

Madame Quetel était une femme fausse qui, se piquant de n'avoir aucun préjugé, affectait sur tous les objets une indifférence qu'elle portait jusqu'à s'estimer peu elle-même. Ce point est le seul sur lequel elle aurait pensé juste si elle avait été sincère. Outrée dès qu'on humiliait son amour-propre, elle mettait tout en œuvre pour perdre ceux qui ne l'aimaient plus ; méchante avec méthode, son expérience dans le genre des noirceurs avait suppléé à l'esprit que les femmes adroites font presque toujours entrer dans leurs tracasseries [...]. Un homme d'esprit se masque longtemps ; mais le ridicule perce bientôt chez les sots.³

Chez ce personnage très négatif, il apparaît que le masque social est plus qu'un simple instinct de survie, c'est une deuxième nature. Chevrier, à l'image des moralistes du siècle précédent, esquisse des portraits chargés ; ceux-ci permettent de faire ressortir d'autant plus les qualités de son « honnête femme ».

L'Amant anonyme de Bastide offre une scène à témoin caché tout à fait topique, lieu obligatoire de la littérature qui dépeint les hésitations et les sentiments avec un personnage qui surprend une conversation qu'il n'est pas censé entendre :

Une allée de charmille la tenta : elle s'assit au pied d'un arbre, et son étonnement fut extrême d'entendre de l'autre côté de la charmille la voix de deux hommes assis comme elle, et dont l'un était Durval. Elle comprit qu'il était avec un ami, et elle espéra d'entendre des secrets. En effet, les premiers mots qui avaient frappé son oreille étaient prononcés du ton dont un homme dit ce qu'il sent. Elle écouta avec attention, et à chaque moment elle se sentit plus intéressée à écouter.⁴

Mais cette fois, contrairement aux autres exemples cités plus haut, même si la scène apparaît comme artificielle, Madame de Régur surprend bien une conversation entre Durval et l'un de ses amis. Cette situation est donc contingente et non préméditée ; la jeune femme profite

¹ *Ibid.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 62-63.

³ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 53.

⁴ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 65.

néanmoins de l'occasion pour écouter l'échange entre les deux hommes restant cachée dans l'ombre. À l'écart, Madame de Régur surprend quelque secret, le masque n'est pas revendiqué, car la dissimulation se fait plus globale. Mme de T***, rouée de *Point de lendemain*, se couvre quant à elle d'un masque de décence¹ pour conduire peu à peu le jeune homme là où elle entend le mener. Mais, à peine sortie du pavillon, le ton change et son attitude suit. Elle jette le masque et reconnaît finalement que la décence n'est qu'un code, à l'image du sentiment qu'elle prônait hypocritement tout à l'heure encore, dévalorisant au passage son amie la Comtesse. Elle réaffirme ainsi que la seule réalité semble bien être le plaisir. Le narrateur avait dès le début du texte souligné la décence à travers l'épithète ironique qu'il attribuait à l'initiatrice, « la décente Mme de T*** », épithète qui semblait alors se faire presque intrinsèque à sa personne, mais tout ceci n'était finalement qu'une convention sociale². En effet, les femmes ne doivent pas faire le premier pas dans le rapprochement corporel ni être à l'origine d'un effleurement, alors, tout est imputé à l'heureux hasard.

Même si la fin du conte est couronnée d'une certaine philosophie matérialiste délivrée par Mme de T***, il faut mettre ce credo en rapport avec ce qui le précède et l'accompagne : le sentiment et la décence invoqués par les codes de la bonne société ne sont en fait que les masques du désir physique. Mais après cette nuit, point de lendemain, et il faudra remettre le masque jusqu'à la prochaine nuit de délices. Mme de T*** (selon le Marquis) utilise Damon pour préserver la décence car il ne convient pas d'afficher son amant aux yeux de son mari. Ainsi, les deux amants vont pouvoir continuer leurs amours grâce à ce transfert. Le jeune homme a bien tenu « son rôle » car il est chassé par l'amant en titre et méprisé par le mari qui voit en lui l'amant de sa femme. Pour Mme de T*** les intentions étaient sans nul doute identiques à celle du Marquis, le résultat escompté échappe à toute interprétation et reste en suspens, tout comme la vérité que cet être garde jalousement. Le lecteur n'en sait donc pas plus que le personnage qui reste ici souverain. Il semble cependant que le jeune homme emporte avec lui l'idée d'un plaisir partagé faisant fi des dires ironiques du Marquis. Lors de la dernière scène au lever de Mme de T***, en présence du Marquis, il pourrait démasquer son initiatrice mais il reste galant, beau joueur pour utiliser le vocabulaire du jeu qui rejoint et se mêle au sème du masque à travers le terme « mascarade ».

¹ Voir Catherine Cusset, *Les Romanciers du plaisir, op. cit.*, le chapitre intitulé « Mme de T..., ou la décence », p. 111-132.

² Noter qu'à la fin du texte, dans les deux versions le mot décent réapparaît, mais cette fois en italique : « Elle adressa à l'autre des propos tendres, à moi d'honnêtes et *décents*. » La boucle est bouclée : nous passons de la décence sociale soulignée à l'opéra à la décence des codes entre les femmes et les hommes.

Le « travestissement » s'opère pour diverses raisons, c'est ainsi que la Marquise de Merteuil, pour faire bonne figure et préserver son image de prude aux yeux de la société¹, manœuvre pour que tous la croient bienveillante et chaste, seul son acolyte Valmont connaît certains de ses vrais desseins, elle semble multiplier son existence par l'hypocrisie et le double discours qui l'accompagne dans toute entreprise. À bien des égards, le personnage de la Marquise est fascinant, nous l'étudierons plus loin de façon détaillée. Les personnages plus « naïfs » quant à eux ne dérogent pas à la règle, même s'ils sont plus sincères que les manipulateurs, ils n'hésitent cependant pas, de temps à autre à dissimuler ; c'est ainsi que dans le roman épistolaire de Laclos, l'ingénue Cécile Volanges se masque sur les conseils de sa machiavélique parente, elle commence par cacher à sa mère des lettres que lui envoie Danceny, puis, elle tait les raisons de sa langueur – ce qui manque presque de faire échouer les projets de la Merteuil lorsque Madame de Volanges affectée de voir sa fille malheureuse souhaite la donner en mariage à Danceny.

De la même façon, comme nous venons de l'évoquer, la Présidente de Tourvel tente de se masquer car plus elle permet à Valmont d'avoir d'emprise sur elle, plus elle se rapproche de sa perte, même de sa « chute » en reprenant le vocable à la fois chrétien, et finalement aussi libertin. Dès le début de l'intrigue entre Valmont et Madame de Tourvel, Madame de Merteuil, qui vient de sceller un pacte libertin avec son complice, affirme ne pas être la dupe des petites manipulations dont peut faire preuve la Présidente, elle le dit d'ailleurs à Valmont dans la lettre XX qu'elle lui adresse :

Sérieusement, je suis curieuse de savoir ce que peut écrire une Prude après un tel moment, et quel voile elle met sur ses discours, après n'en avoir plus laissé sur sa personne.²

Dans une scène à témoin caché³, véritable comédie de la bienfaisance (Lettre XXI) alors qu'il a prétexté une partie de chasse, Valmont s'échappe, suivi au loin par un domestique de Madame de Tourvel missionné pour l'espionner. Le Vicomte revêt alors le masque de la charité car il se sait observé par un valet qui va rapporter tout le tableau à la Présidente. Le roué organise une mise en scène où il vient en aide à une famille de nécessiteux (afin d'attendrir celle qu'il veut séduire). Il sait pertinemment que s'il ne renouvelle pas ses efforts, il risquera de perdre les sentiments naissants de la jeune femme,

¹ « Cette longue solitude, cette austère retraite, avaient jeté sur moi un vernis de pruderie qui effrayait nos plus agréables [...] », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 174. Le thème de l'hypocrisie sociale apparaît de façon récurrente.

² *Ibid.*, Lettre XX, p. 44.

³ La scène s'avère être une « fausse » scène à témoin caché puisque le personnage observé sait qu'il l'est.

c'est pour cette raison qu'il met tout son talent et son imagination pour obtenir les faveurs de Madame de Tourvel. Il n'hésite donc pas à faire cette habile mise en scène qu'il commente d'ailleurs copieusement à sa complice la Marquise de Merteuil. Il est intéressant de voir que cet épisode est repris plusieurs fois mais dans un style et avec une compréhension différents. Le lecteur peut alors comparer les points de vue et voir comment un événement, en passant soit par le prisme de la feinte, soit par celui de l'ironie ou par celui des sentiments, est perçu de manière très différente. Seul Valmont et le domestique de Madame de Tourvel assistent à la scène. La Présidente et Madame de Merteuil n'accèdent qu'à des récits rapportés. Mais Valmont est moins triomphaliste lorsqu'il se sent compromis alors qu'il souhaite monnayer contre dix louis un « léger service » de la femme de chambre de la Présidente de Tourvel :

Jamais je n'eus plus d'humeur. Je me sentais compromis ; et je me reprochais, toute la soirée, ma démarche imprudente.¹

Le Vicomte évoque une « imprudence », car il déroge à l'une des règles fondamentales du libertinage qui stipule d'être toujours sous contrôle. Roger Vailland note qu'il est intéressant de rapprocher la théorie du libertinage du *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot : « Pour le libertin comme pour le comédien, la vertu cardinale est de « ne pas se laisser prendre à son jeu² ». Et Valmont a bien failli manquer à cette vertu lors de cet épisode, trop empressé qu'il était de percer le mystère de sa Présidente. En bon observateur, il note à propos de cette dernière à la lettre XXV :

Elle [La Présidente de Tourvel] parut au dîner qui fut triste ; elle annonça qu'elle n'irait pas se promener, ce qui était me dire que je n'aurais pas occasion de lui parler. Je sentis bien qu'il fallait placer là un soupir et un regard douloureux : sans doute elle s'y attendait, car ce fut le seul moment de la journée où je parvins à rencontrer ses yeux. Toute sage qu'elle est, elle a ses petites ruses comme une autre.³

En interprétant les faits et gestes de la Présidente de Tourvel, il la banalise « comme une autre », ce n'est plus ici une femme d'exception, mais une femme parmi d'autres qui use selon lui des mêmes stratagèmes pour voiler ses actions. De la même façon, Madame de Merteuil perce toute tentative de Cécile à se masquer, elle lui recommande d'ailleurs certes la plus grande hypocrisie dans les lettres qu'elle adresse aux autres, mais dans celles qu'elle écrit à la Marquise, elle doit faire preuve de la plus grande franchise et ne rien lui cacher.

Par le fait de se dissimuler, les personnages répondent à une esthétique du secret, de l'attente ou du voile, mais aussi à une éthique. Ils se jouent bien souvent des autres

¹ *Ibid.*, Lettre XLIV, p. 89.

² Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, *op. cit.*, p. 69.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXV, p. 55.

personnages et parfois tel est pris qui croyait prendre comme dans les scènes à témoin caché tournant au bénéfice du personnage épié qui manipule celui qui les observe. Grâce à une mise en scène qui scelle un spectacle du secret, tout n'est pas découvert : certains lieux, comme nous allons l'étudier, offrent certes de la discrétion, mais suscitent également souvent l'intérêt de curieux ou de voyeurs.

3) L'esthétique du secret

a) *Étude des lieux*

Il s'agira dans cette partie de trouver un dénominateur commun entre les façons dont les auteurs appréhendent les lieux du secret. Le secret est d'abord, étymologiquement, une réalité spatiale, un lieu séparé. Au cours du siècle, les représentations du secret se font plus intimes et parfois plus érotiques. Le lieu de l'intimité, qui se resserre au fil des textes et des années, trouve un accomplissement dans les représentations spatiales de Sade, qui écrit après Laclos, et qui intériorise le lieu jusqu'à son exclusion de la société, en en faisant un endroit à part, coupé du monde où l'exclusion volontaire préfigure tous les excès qui vont s'y accomplir. Comme l'écrit Anne Deneys-Tunney à propos des lieux de débauche :

Alors que chez Sade, il n'y a pas d'extériorité par rapport à la loi libertine, que les lieux de débauche sont toujours des lieux clos, protégés du reste du monde, qu'ils sont toujours des institutions (propriétés isolées, forteresses, monastères), emblèmes de la débauche faite Loi, dans *Les Liaisons dangereuses* les lieux de débauche (appartements, « petites maisons », boudoirs) sont toujours symboliquement inclus dans l'espace de la loi sociale la plus officielle, la mieux installée.¹

Cette comparaison montre ici tout l'enjeu des *Liaisons dangereuses*, les « méchants » (en reprenant une terminologie de morale qui n'est pas ici la nôtre) ont leurs entrées partout, ne sont pas du tout en marge, restent parfaitement intégrés à la société qu'ils minent en quelque sorte de l'intérieur. C'est du reste pour cette raison que, pour certains contemporains de Laclos, le texte est apparu encore plus subversif et inacceptable pour la sauvegarde des bonnes mœurs. Le ver est donc dans le fruit et la fausse fin² qui éventuellement pourrait

¹ *Écritures du corps, De Descartes à Laclos, op. cit.*, p. 300.

² C'est une fausse fin morale avec la mort de Valmont (qui cependant avait changé), la punition et la fuite de la Marquise (qui pourra probablement continuer d'autres aventures en Hollande), les naïfs meurent ou se cloîtent et Madame de Volanges reste en dehors des véritables intrigues et ne connaît finalement pas le fin mot de l'histoire. Il n'y a aucun phénomène expiatoire : la vertu n'est pas récompensée ni le vice puni. On peut songer à la déploration finale de Madame de Volanges, qui reste continuellement en deçà de la compréhension des

satisfaire un censeur naïf n'est en fait qu'un miroir aux alouettes. Si le roman de Laclos arrive au crépuscule du genre épistolaire, il marque aussi, plus généralement, la fin d'une époque et des rapports sociaux en pleine mutation. Si l'on revient aux espaces des romans qui précèdent, on constate que, dans la nouvelle de Bastide *La Petite Maison*, les notations esthétiques font référence à l'actualité artistique et artisanale de l'époque ; la charmante pérégrination contée par l'auteur de *L'Amant anonyme* semble parfois être un prétexte pour décrire la magnificence des lieux :

[...] elle [Mélite] avait réellement du goût et des connaissances ; elle appréciait d'un coup d'œil le talent des plus fameux artistes, et eux-mêmes devaient à son estime pour les chefs-d'œuvre cette immortalité que tant de femmes leur empêchent souvent de mériter par leur amour pour les riens. Elle vanta la légèreté du ciseau de l'ingénieur Pineau, qui avait présidé à la sculpture ; elle admira les talents de Dandrillon, qui avait employé toute son industrie à ménager les finesses les plus imperceptibles de la menuiserie et de la sculpture ; mais surtout, perdant de vue les importunités auxquelles elle s'exposait de la part de Trémicour en lui donnant de la vanité, elle lui prodigua les louanges qu'il méritait par son goût et son choix.¹

Si Mélite, dans une des deux versions, cède à Trémicour, sans doute cela tient-il principalement au lieu et à son emprise sur la jeune femme. Il semble intéressant de souligner à cet endroit, que, pour tous les noms d'artistes ou d'artisans nommés, Bastide fait des notes explicatives louant souvent leurs talents à travers les mots employés, il inscrit ainsi son récit dans le réel, en ne faisant aucun secret de la provenance des richesses du lieu. L'endroit où se déroule le récit de Bastide est essentiel, on le comprend dès le titre même. Le lieu est donc un élément qui participe au bon déroulement des intrigues. Dans la même veine, le jeune homme enlevé par Mme de T*** dans le conte de Vivant Denon avouera, troublé, désirer plus le cabinet que son hôtesse. Ce lieu symbolise l'endroit le plus intime, le plus secret de Mme de T***, il est ainsi possible de comprendre qu'une fois que l'on a pénétré dans le cabinet, les événements ne peuvent plus qu'être voluptueux. Le lieu devient presque la chose selon un transfert métonymique.

C'est ainsi que les lieux, s'ils se nimbent de mystère et s'érotisent, deviennent des objets de désir à part entière, et détrônent même parfois les protagonistes. L'enjeu est ici de faire naître un désir qui ne demande qu'à s'assouvir, mais de le faire naître en préservant l'apparente décence et en suggérant toujours plus qu'en montrant. Ainsi, en avouant désirer davantage le cabinet que sa propriétaire, le jeune homme soulève aussi la question du plaisir et de son mécanisme. Les miroirs, accessoires qui rompent la décence, reproduisant à l'infini

événements : « Je vois bien dans tout cela les méchants punis ; mais je n'y trouve nulle consolation pour leurs malheureuses victimes », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLXXIII, p. 383.

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 113.

et sans pudeur les gestes des amants, aident le processus. Car le reflet n'est pas la réalité, mais sa copie ; encore une fois, il semble que, dans une société friande de plaisirs, la présentation directe soit illusoire et qu'il faille toujours passer par la médiation d'une représentation. Qu'importe, comme le texte le stipule : « Les désirs se reproduisent par leurs images¹ ». Le dénominateur commun de ces deux récits est la petite maison, un endroit de plaisance situé dans un lieu discret voire secret, généralement réservé à des rendez-vous galants². Peu farouche mais vertueuse, Mélite, l'héroïne de *La Petite maison*, accepte le pari du marquis de Trémicour : l'enjeu de l'intrigue est de savoir si cette dernière saura résister aux séductions du lieu, une petite maison³ que le Marquis a fait aménager comme un piège libertin.

Le titre thématique témoigne déjà de l'importance qui va être accordée à ce lieu⁴. Selon les versions, Mélite se rend ou bien s'échappe, dans un cas Trémicour triomphe et gagne son pari. Mais le doute persiste quant à Trémicour, ce libertin se prend-il à son propre piège à l'instar de Valmont ?

[...] mais son cœur [celui de Mélite] ne se taisait pas : il murmurait en secret contre des hommes qui mettent à contribution tous les talents pour exprimer un sentiment dont ils sont si peu capables. Elle faisait sur cela les plus sages réflexions, mais c'étaient pour ainsi dire des secrets que l'esprit déposait dans le fond du cœur, et qui devaient bientôt s'y perdre. Trémicour les y allait chercher par ses regards perçants, et les détruisait par ses soupirs. Il n'était plus cet homme à qui elle croyait pouvoir reprocher ce contraste monstrueux ; elle l'avait changé, et elle avait plus fait que l'Amour. Il ne parlait pas, mais ses regards étaient des serments. Mélite doutait de sa sincérité, mais elle voyait du moins qu'il savait bien feindre, et elle sentait que cet art dangereux expose à tout dans un lieu charmant.⁵

Il faut attendre Bastide pour avoir une visite minutieuse de la petite maison, qui, par le titre même de sa nouvelle fait en quelque sorte du lieu le personnage principal de la fiction⁶.

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1309.

² La mode des « petites maisons » date de la Régence. Pour davantage d'informations, voir Gaston Capon, *Les Petites Maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Daragon, 1902. Voir aussi pour la maison de campagne et la petite maison, dans le cadre de l'espace parisien, Henri Lafon, *Le Décor et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle*, Studies on Voltaire, 297, 1992, p. 88-90 et 109-111. Voir également la préface de Benedetta Craveri à *La Petite Maison*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 10-11.

³ Duclos, dans *Les Confessions du comte de ****, propose la définition qui suit : « Le premier usage de ces maisons particulières, appelées communément petites maisons, s'introduisit à Paris par des amants qui étaient obligés de garder des mesures, et d'observer le mystère pour se voir, et par ceux qui voulaient avoir un asile pour faire des parties de débauche qu'ils auraient craint de faire dans des maisons publiques et dangereuses, et qu'ils auraient rougi de faire chez eux », dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 209.

⁴ Michel Delon le rappelle en ces termes : « Le récit se déroule, sinueux, entre la description d'un lieu et les réactions des deux personnages. Le dénouement compte finalement moins que les arabesques de l'aventure et le luxe des descriptions », dans *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 9 (préface).

⁵ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 116-117.

⁶ Au-delà de l'histoire narrée, le texte a un rôle de « promotion » ; Michel Delon souligne dans sa préface à *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 11 que cet écrit fait en effet connaître les dernières modes de l'architecture et de la décoration et lance en quelque sorte des artisans et des artistes. Comme l'écrit Lydia Vazquez dans « *La Petite Maison* ou l'art de séduire raisonnablement », *Narrativa Francesa del siglo XVIII*,

Dans ce récit, la beauté du lieu agit sur Mélite comme un instrument de persuasion et de séduction. Sans doute est-il possible de comprendre, à un autre degré de lecture, l'acceptation de visiter la petite maison comme la métaphore d'une invitation érotique dans un endroit voluptueux. La visite serait comme l'acte amoureux qui va être consommé au fur et à mesure du cheminement à travers ce lieu, sorte de musée miniature des arts décoratifs de l'époque. Le point commun de ces lieux *à part* est bien d'être dissimulés, de permettre de cacher aux yeux de tous, de ne pas se laisser surprendre par d'autres personnes que celles qui les ont conçus ou qui ont été initiées à leur secret. Mais dans le même temps, en mettant en scène la dissimulation, ces lieux donnent à voir. N'oublions pas la phrase de Mme de T*** qui résonne comme un adage : « La discrétion est la première des vertus, on lui doit bien des instants de bonheur¹ », credo qui semble, lorsqu'on connaît quelques éléments de la biographie de Vivant Denon, être également une philosophie personnelle.

Dans les récits de Mouhy, apparaissent aussi des lieux de discrétion, qui ne sont pas vraiment des petites maisons, mais il est tout de même toujours quelque mouche pour tout surveiller. Mouhy, non sans humour, place parfois ici ou là quelques notations sur les petites maisons et les pratiques qui leur sont associées ; pour faire sourire ses contemporains, il affirme dans *La Bigarrure*, périodique pour lequel il a, semble-il, été rédacteur de 1749 à 1750 :

Quelle peine n'a-t-on pas eue à vous faire comprendre qu'une femme qui veut prendre l'air dans une petite maison, ne doit pas choisir celle de son mari ?²

Dans *La Petite Maison*, *Le Colporteur*, *Mémoires d'une honnête femme*, *Point de Lendemain*, *Les Liaisons dangereuses*, ces lieux du plaisir discret sont nommés en tant que tels, mais nous ne retrouvons pas tout à fait cette même façon de les appréhender chez Mouhy. Il faut dire que cet auteur dépeint d'autres milieux et parfois même des mœurs encore

UNED, 1988, p. 387 : « *La Petite Maison* n'est pas seulement un récit de séduction, mais aussi un véritable traité de décor d'intérieur ».

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1309. Le secret est un précieux jardin et l'on pense à la célèbre phrase de *Candide* qui peut alors prendre tout son sens, « [...] mais il faut cultiver notre jardin », Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, édition présentée, annotée et commentée par Jean Goldzink, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1990, p. 216. Nous prenons ici la phrase au pied de la lettre, ayant conscience de la distance que Voltaire lui confère.

² *La Bigarrure*, ouvrage périodique, La Haye, Pierre Gosse, 1749, t. I, n°4, (le 2 octobre 1749). Voir la notice consacrée à *La Bigarrure* dans le *Dictionnaire des journaux : 1680-1789*, sous la direction de Jean Sgard, op. cit., notice 175, p. 207-208. Nous renvoyons également à notre article à paraître « *La Bigarrure*, un journal à la page ? », présenté dans le colloque international « Matière et esprit du journal. Le discours de la forme dans la presse, de la *Gazette* à Internet », qui s'est tenu les 11 mars et 12 mars 2010, à Troyes.

plus dégradées lorsqu'il aborde l'amour monnayé dans *La Mouche*. Intégrées aux mondanités aristocratiques, les petites maisons deviennent un thème littéraire. Dès l'incipit du *Colporteur* de Chevrier, il est une brève allusion à une petite maison ; en effet, la Marquise de Sarmé adresse au chevalier une plaisanterie à propos de sa discrète maison, ce dernier n'est pas en reste et, avec un sens de la repartie, il risque même de perdre la marquise si des curieux viennent à entendre l'échange de propos :

En vérité, plus je vous considère, et plus j'ai envie de parier que vous n'avez plus de petite maison.

– Eh ! d'où vient ce propos, marquise ! j'ai toujours la même, celle que vous trouviez autrefois si délicieuse.

– Parlez plus bas, chevalier, reprit Madame de Sarmé, je serais perdue si mes femmes vous entendaient.¹

Nommées ou simplement devinées, les petites maisons² symbolisent le désir et le libertinage ainsi que les relations dont on ne veut faire grand bruit, mais parfois les auteurs qui les évoquent les dissimulent sous une sorte de « gaze », les allusions étant souvent euphémisées, couvertes d'un voile à l'image des rideaux et autres tissus qui mettent en scène l'espace, tamisent la lumière et la vision directe en ornant les pièces. Il en va ainsi dans *Point de lendemain*, Mme de T*** conduit habilement son jeune prétendant d'un endroit voluptueux à l'autre, la parole faisant oublier les pérégrinations à travers les divers lieux de plaisir qui ne sont plus qu'évoqués par des métaphores : « C'était un sanctuaire, et c'était celui de l'amour³ », certaines descriptions en clair-obscur semblent irréelles sorties, d'un doux rêve éveillé :

La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis plus qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien ; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistiquement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient.⁴

D'une manière générale, le mobilier est érotisé aussi parce qu'il apparaît dans une fiction libertine. Mais les lieux du secret peuvent être encore plus grivois et osés et suggérer

¹ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 755.

² Comme l'écrit Michel Delon dans *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette, Paris, 2000, p.14 : « Les habitudes des clients dans les maisons qui se veulent déjà discrètes mais ne sont pas encore closes, ou celles des riches propriétaires de petites maisons aux limites de la capitale sont soigneusement répertoriées par les espions de police, les « mouches » ; elles sont mises en récit et l'on assure que Louis XV aimait se faire raconter la chronique de ces lieux de débauche. »

³ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1305.

⁴ *Ibid.*, p. 1309.

davantage ; c'est ainsi que Diderot, dans son premier récit *Les Bijoux indiscrets*¹, utilise d'une manière triviale la situation qui place l'homme à la poursuite du « secret » féminin. La stéréotypie du cadre oriental montre un sultan blasé, Mangogul, qui, grâce à un anneau magique donné par le génie Cucufa fait parler les « bijoux » des dames. L'anneau révèle donc quelques liaisons secrètes de femmes de la cour. Les secrets découverts ne sont pas sans rappeler ceux des situations du *Sopha* de Crébillon. Le lieu du secret devient le sexe féminin et l'intimité féminine est comme profanée, le « bijou » étant forcé de rendre compte au sultan des agissements de sa propriétaire.

La petite maison évoque corollairement le boudoir², un lieu qui se prête à la confiance et à l'adoption d'un ton de connivence, comme Bastide le dépeint dans *La Petite Maison* :

Elle [Mélite] entra dans une pièce suivante, et elle y trouva un autre écueil. Cette pièce est un boudoir, lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de concert.³

Mélite comprend très bien que le boudoir, variante du cabinet, est un lieu caché de la petite maison qui change la sociabilité en intimité. Le périple amoureux fait d'ailleurs passer les protagonistes à travers deux boudoirs construits et décorés pour suggérer des désirs. Le cabinet reculé accueille les tête-à-tête, les objets rappellent les protagonistes à l'amour ou à sa représentation comme les miroirs ou bien encore de petites toiles qui montrent des scènes aimables voire licencieuses.

Nombreux sont les textes qui mettent en avant ce lieu, c'est ainsi que dès 1735 avec sa *Paysanne parvenue*, Mouhy évoque un boudoir qu'il associe à la féminité et aux rebondissements du romanesque libertin ; le boudoir de Junie, voisine fantasque de Jeannette, possède d'ailleurs une porte secrète sur l'escalier⁴ que la jeune paysanne empruntera pour se sortir d'un mauvais pas : une femme déguisée en homme (Junie) qui s'avère finalement avoir été remplacée par un homme se faisant passer pour une femme grimée en homme, essaie de la

¹ Diderot n'entre pas dans le corpus, il nous semblait cependant intéressant de mentionner la recherche du « secret » des femmes qui occupe le sultan Mangogul.

² Selon Michel Delon, le « boudoir apparaît en 1740 dans le dictionnaire de l'Académie française qui le dit familier et le définit comme un « petit cabinet où l'on se retire quand on veut être seul ». À sa suite, le dictionnaire de Trévoux en 1752 reprend : « petit réduit, cabinet fort étroit, auprès de la chambre, ainsi nommé apparemment parce qu'on a coutume de s'y retirer, pour être seul, pour boudier sans témoin, lorsqu'on est de mauvaise humeur ». [...] Le boudoir semble lié à l'intimité, au caprice et à la saute d'humeur. », *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1999, p. 12.

³ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 115.

⁴ L'escalier dérobé est également un lieu classique, on le trouve dans *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, à travers une évocation amusée car c'est le mari et non l'amant qui emprunte cette voie.

séduire. Puis, après avoir réussi à s'échapper, Jeannette observe à travers la serrure de la porte, car elle souhaite éclaircir ses soupçons à l'égard de Junie et du piège que cette dernière lui a tendu :

[...] Junie avait substitué à sa place un homme pour lui donner lieu, sans doute, de faire ma connaissance ; je ne m'étais pas trompée. Je reconnus à la lueur d'un flambeau qu'un laquais portait devant un homme, l'habit de celui qui avait joué le rôle supposé de cette fille. Il me parut jeune et assez bien fait, il donnait la main à Sainte-Claire, qui était, sans doute, du complot [...].¹

Le boudoir semble aussi l'occasion pour un auteur comme Laclos de décliner le terme en effet, la Marquise de Merteuil demande à Valmont : « Me boudez-vous, Vicomte ?² », et en miroir de cette question, le délicieux boudoir « agencé en temple de l'amour » de la Marquise qui s'oppose alors « à la bouderie vaine et puérile de Valmont³ ». Certains échanges amoureux ou échanges d'informations mondaines comme dans *Le Colporteur*, se font dans des lieux resserrés. Du boudoir à l'alcôve, il n'y a qu'un pas, et les secrets s'y laissent accorder comme des baisers, d'abord hésitants et parcimonieux, puis plus libres à mesure que les corps se délient, les langues suivent. Encore plus intime que le boudoir, le lit apparaît dans *Le Quart d'heure d'une jolie femme* où la comtesse de Norval accorde à son prétendant d'Alcour un entretien très particulier dans ce lieu que le narrateur tourne en dérision de façon égrillarde :

À la veille de son départ, le moment était trop pressant, pour qu'on lui refusât un entretien particulier, il l'obtint : dirai-je où ? très volontiers, si vous ne voulez pas deviner que c'était dans le lit de la Comtesse.⁴

Mais très vite, ne laissant nul répit à sa femme et à son amant, l'époux veut entrer tandis que Madame de Norval est obligée de conduire secrètement le chevalier d'Alcour dans son cabinet de toilette, où ce dernier a juste le temps de s'habiller, et de se glisser ensuite dans une armoire qui sert à renfermer des robes. Mais Chevrier use d'un sens prononcé de l'ironie lorsque, après avoir caché un premier amant, il dissimule le mari légitime :

On avait déjà annoncé du monde chez Madame, la crainte qu'on ne la surprit avec son mari, l'obligea à passer sur le champ dans son cabinet de toilette, tandis que le Comte sortit

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 336.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 27.

³ Michel Delon, *L'Invention de boudoir*, op. cit., p. 18.

⁴ *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, éd. cit., p. 3-4.

secrètement par un escalier dérobé¹, que l'ancien usage avait destiné aux amants, et dont les maris se servaient mystérieusement [...].²

Dans *Point de lendemain*, à travers l'évocation du cabinet de Mme de T*** par le jeune homme narrateur, s'établit une équivalence érotique entre corps et décor. Selon Henri Lafon, le boudoir et la petite maison sont liés par une relation de métonymie³. De la même façon l'ottomane⁴ est un objet très sexualisé dans *Les Liaisons dangereuses*, et il pourrait être le lieu de la victoire de Valmont sur Madame de Tourvel si sa position dans la pièce ne donnait directement sur la vision d'un portrait du mari. L'alcôve est également un lieu très présent dans *Les Liaisons dangereuses* ; c'est par exemple dans sa chambre que Cécile est déniaisée par Valmont, c'est également d'une alcôve et en coquette compagnie que Valmont écrit à sa Présidente une lettre brûlante, usant avec brio du double sens. Dans un autre contexte, c'est dans le lit où ils consomment leur amour que Dom Pèdre et Émilie, les héros du *Masque de fer* de Mouhy, sont arrêtés par le roi. L'alcôve est un lieu qui catalyse toutes les passions, et l'intimité n'y est parfois que de courte durée. Elle est également un lieu de repli ou de maladie, la Présidente, lorsqu'elle est « souffrante », ne quitte pas sa chambre ni probablement son lit.

Avant de connaître les boudoirs, les femmes font souvent l'expérience du couvent, un lieu qui appartient bien souvent à l'univers romanesque libertin, il peut être présenté comme un lieu de débauche ou comme une prison d'où l'on essaie de s'évader. Le couvent apparaît souvent dans notre corpus comme étant le lieu qui accueille les filles avant leur mariage, pour leur retraite loin du monde, ou bien pour entrer dans les ordres... Plus rares sont les hommes placés au couvent ; cependant, dans *La Mouche*, Charles Bigand y est envoyé par son père qui souhaite l'éloigner sous prétexte de le protéger. Placé à l'âge de treize ans, il quitte le lieu quatre ans plus tard. Mouhy utilise une ellipse car l'épisode au couvent est traité assez brièvement et la durée du séjour n'est d'ailleurs évoquée qu'une seule fois :

[...] à mesure que j'avançais en âge je devenais plus rusé et plus malin. Je passai quatre ans ainsi, pendant lesquels je fis mes études.⁵

¹ Dans la Lettre LXXXV, la Marquise de Merteuil évoque son escalier dérobé : « [...] je convins avec candeur, que j'avais bien un escalier dérobé qui conduisait très près de mon boudoir [...] », dans *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., p. 190.

² *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, éd. cit., p. 17.

³ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 29.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXXV, p. 289.

⁵ *La Mouche*, éd. cit., p. 88.

Lié d'amitié avec un compagnon d'infortune nommé Frère Ange, qui a de l'influence sur lui, Bigand décide de quitter par tous les moyens le couvent, un lieu devenu pour lui insupportable. C'est Frère Ange le premier qui lui a soufflé cette idée :

Il [Frère Ange] vint une nuit me trouver et s'étant mis dans mon lit ; Bigand, me dit-il, je connais ton esprit, et l'amitié que tu as pour moi. Tu sais la rigueur dont a usé le Père maître à mon égard, j'ai résolu de m'en venger et de sortir de cette prison, tu ne la connais pas encore et si tu n'as pas essayé des traitements pareils aux miens, tu dois t'attendre que tu auras ton tour. Que veux-tu faire ici ? À quoi cela te mènerait-il ? Ne vaut-il pas bien mieux aller chercher fortune ? Quelle qu'elle soit, elle sera toujours plus heureuse, que de passer tristement sa vie dans un cloître. Il y a longtemps que je pense comme vous, lui dis-je, charmé de le voir dans ces sentiments ; que ne m'en avez-vous parlé plus tôt, cela serait déjà fait.¹

La compagnie de Saint-Ange est décisive, Charles, qui se lie d'amitié avec lui, va vivre à ses côtés quelques aventures. Une fois que les deux acolytes se sont échappés du couvent, les relations entre les deux hommes changent, Bigand reste néanmoins le même jusqu'à ce qu'il surprenne ce que pense réellement de lui Frère Ange – devenu entre temps d'Osilly – et comment il entend le manipuler pour mieux se servir de lui.

Pour ce qui est des femmes, Jeannette, l'héroïne de *La Paysanne parvenue*, trouve quant à elle refuge au couvent, puis, elle se cachera à Versailles. Anne-Marie de Moras veut à tout prix, quant à elle, échapper au couvent dans lequel elle a été placée préférant ainsi faire croire, grâce à l'aide de sa suivante, qu'elle a « de la gorge » et qu'elle peut donc être mariée, malgré ses 11 ans. Julie, l'héroïne des *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier explique rapidement les premières années de son éducation et son passage au cloître ; c'est l'occasion pour elle de dénoncer les pratiques de l'endroit (ce qui n'est pas sans rappeler les critiques du temps sur l'éducation féminine qui y est délivrée) :

[...] je passai dans un cloître où je fus élevée avec cette fausse austérité qui captive la jeunesse et ne l'instruit point. Jouet perpétuel des caprices des religieuses, je me voyais tour à tour l'objet de leurs tristes complaisances ou de leurs fades plaisanteries. Haïe sans humeur, estimée sans plaisir, le couvent m'ennuyait ; j'en cherchais la raison, et un mouvement secret que je ne pouvais démêler, me disait confusément que le cloître n'était pas fait pour moi.²

Au début de la deuxième partie, elle craint dans un premier temps d'être cloîtrée par son mari jaloux, mais sa peur s'intensifie lorsqu'elle comprend que la situation est plus grave :

Je frémis quand j'entendis prononcer mon nom ; jusque là j'avais pu me persuader que le caprice ou la jalousie du Comte me reléguait dans un cloître où son projet était que je passasse

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 37.

mes jours. Mais l'ordre du Roi, le nom de ses ministres, me firent naître d'autres idées, et je m'imaginai que quelque ennemi secret m'avait noircie dans le cœur de mon époux.¹

La chambre « obscure » dans laquelle est placé le personnage mime parfaitement son état d'esprit et sa situation, elle ne sait en effet aucunement ce qui l'attend. Grâce à l'aide de la mère de sa femme, l'époux de Julie reviendra à de meilleurs sentiments envers elle lorsqu'il comprendra qu'il a été abusé par un homme qu'il croyait être son ami. En effet, une lettre a été dérobée à Nalbour (ancien prétendant de Julie) par Pervaux qui s'en sert pour nuire à l'héroïne de Chevrier :

Pervaux qu'il [Nalbour] avait connu, j'ignore en quel pays, s'empara de lui et obtint sa confiance sous le sceau sacré d'un secret inviolable. Nalbour lui avoua qu'il vous aimait, il lui lut même le malheureux billet qui nous rassemble dans cette maison. Deux jours se passèrent sans que Pervaux parlât de vous à Nalbour, à qui il avait persuadé que vous étiez à la campagne. Logés tous deux dans le même hôtel, leurs appartements étaient communs, et Nalbour qui ne se défiait point d'un homme qu'il croyait son ami, laissait ses papiers à la discrétion de Pervaux. Ce scélérat, abusant de la facilité de son ami, prit dans son portefeuille la lettre en question et la sacrifia à votre mari, comme une déclaration que vous veniez de lui faire.²

Cécile Volanges, quant à elle, fuit au couvent à l'issue du roman de Laclos, mais la motivation n'est pas la croyance en des valeurs chrétiennes, voire augustiniennes pour lesquelles la retraite est la seule issue possible. Là où la princesse de Clèves tentait de comprendre ses sentiments et de maîtriser ses émotions, la jeune Volanges ne fait aucun retour rétrospectif ni examen de conscience contrairement à l'héroïne de Mme de La Fayette.

Les lieux symboliques du secret apparaissent de façon récurrente dans nos romans, mais il est aussi des écrits où le lieu se fait plus ténu. Dans *L'Amant anonyme* de Bastide, le lieu matériel n'est même pas esquissé, la concentration est entièrement vouée au sentiment et aux soubresauts secrets de l'intériorité de Mlle de Vienne nouvellement Madame de Régur. La narration commence *in medias res* ; la situation étant brièvement posée, le lecteur se retrouve au cœur de l'intrigue par une lettre anonyme que reçoit l'héroïne et qui lui apprend l'existence d'un soupirant : Qui est-il ? Comment lui répondre ? Le court roman de Bastide convoque divers *topoi* qui ont partie liée avec le secret : la lettre anonyme, le quiproquo amoureux, la scène à témoin caché. Tout au long du récit, nous assistons à une « enquête » de la part de Madame de Régur qui essaie de traquer les signes, les lettres et les indices pour

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 71.

enfin résoudre le mystère de l'amant inconnu¹. En découvrant son correspondant, Madame de Régur perçoit le secret de son cœur jusqu'alors ignoré ou enfoui à cause des bienséances. À partir d'un secret topique, le second degré de lecture délivre un secret plus intérieur. Bastide, comme Vivant Denon, intériorise les motifs en nous plongeant dans le trouble d'un lieu essentiel du secret : le for intérieur. Chez Bastide, le *topos* est un lieu narratif ou plutôt une situation qui place l'héroïne face aux affres des doutes et des sentiments. Une scène essentielle de l'intrigue est celle du témoin caché tout à fait topique, qui dépeint les hésitations et les sentiments avec un personnage qui surprend une conversation qu'il n'est pas censé entendre². La scène à témoin caché de *L'Amant anonyme*³ peut se rapprocher de la scène de l'aveu dans *La Princesse de Clèves* où les époux sont sous le regard de Nemours, l'être aimé. Cette scène est un moment essentiel de l'histoire. Plus proche de Bastide, dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Crébillon utilise également une scène à témoin caché lorsque Meilcour surprend Hortense :

Deux voix de femmes, que j'entendis assez près de moi, suspendirent un instant la rêverie dans laquelle j'étais plongé [...] et ma surprise et ma joie furent sans égales, en reconnaissant mon inconnue.⁴

Si le lieu au sens propre est absent de cette nouvelle de Bastide⁵, le cœur de la jeune femme, théâtre de toutes les hésitations, semble l'endroit où se passe l'action primordiale et « cordiale ». Le lecteur d'aujourd'hui entrevoit ce qui plus tard deviendra le monologue intérieur qui utilise le discours indirect libre :

Elle pensa bientôt qu'il n'était pas possible que Durval eût eu, en écrivant, les idées qu'elle lui prêtait. Non, s'écria-t-elle, Durval n'est point amoureux de moi ; il a une passion dans le cœur, et j'oublie que tout ce qui pourrait me faire croire qu'il m'aime, est parti de la main de Mérinville. Ce furent les réflexions qu'elle fit.⁶

Dans *Les Liaisons dangereuses*, apparaît ce que nous nommerons le « faux lieu » ; en effet, pour tromper sa destinataire, Valmont envoie certaines lettres ouvertes à la Merteuil

¹ La délicatesse et l'anonymat dont font preuve le prétendant de Madame de Régur ainsi que la bienséance finale qui veut qu'il attende une période décente de veuvage pour vivre son amour fait notamment penser à l'amour courtois tel qu'il peut apparaître sous la plume d'André le Chapelain.

² Voir *supra*, p. 114.

³ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 65.

⁴ Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Œuvres complètes*, direction Jean Sgard, *op. cit.*, t. II, p. 107-108. Voir Françoise Gevrey, « Variations parodiques sur *La Princesse de Clèves* de Crébillon à Bibiena », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, textes réunis par Sylvain Menant et Dominique Quérou, Paris, PUPS, 2005.

⁵ Le concept de *topos* dans *L'Amant anonyme* de Bastide contourne les écueils de la rhétorique pour s'inscrire directement dans une poétique.

⁶ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 54.

pour qu'elle ait le loisir de les lire et qu'ensuite elle les poste de Paris, comme c'est le cas de la lettre XLVII :

Comme il faut que ma Lettre soit timbrée de Paris, je vous l'envoie ; je la laisse ouverte. Vous voudrez bien la lire, la cacheter, et la faire mettre à la Poste.¹

Le lieu officiel d'où part le courrier est différent du lieu officieux, du lieu d'écriture de ce dernier. Certaines lettres transitent donc entre les personnages et divulguent leur secret avant de parvenir au destinataire initial ; ces transitions indiscretes, avant de parvenir ultimement au bon destinataire, permettent à quelques intrigues de se nouer, tout en biaisant en quelque sorte l'échange épistolaire. Restant sur cette idée du « faux lieu », nous pouvons souligner que dans *La Mouche*, au chapitre IV, Charles Bigand se plaît à décrire copieusement un lieu imaginaire lorsqu'il conte l'histoire d'un esprit² :

Je [Mosaïde par la voix de Bigand] jetai les yeux sur l'ouverture que cette marche avait faite, il en sortait de la lumière qui me fit apercevoir à côté d'une espèce de puits, un autre escalier plus spacieux [...] je franchis le saut et je me trouvai sur cet escalier. Il était si éclairé que je le descendis [...] je me trouvai à la porte d'une cave où je m'arrêtai, surpris de ce qui se présentait à mes yeux.

Dans le milieu de cette cave paraissait une grande fournaise ronde, dans laquelle était un creuset, il était rempli d'une matière jaunâtre et bouillonnante ; une vapeur violette en sortait, et voltigeait sur la surface du feu ; quatre hommes nus et qui me paraissaient d'un âge fort avancé, étaient assis sur les bords de ce puits ardent, et ils avaient les jambes dans la flamme ; on les voyait à travers et elles ne brûlaient point.³

L'imagination de Bigand, et par là même celle de Mouhy, semble sans limite, inventant pour l'un au fil des mots, pour l'autre au fil de la plume. Dans *La Mouche*, une place considérable est accordée aux histoires enchâssées, qui renseignent le lecteur sur des histoires adjacentes de personnages qui ne font, bien souvent, que des apparitions épisodiques. Ici, l'endroit décrit dans le récit de Mosaïde apparaît comme hyperbolique et irréel, pourtant, l'auditoire de Bigand se laisse persuader de l'existence du lieu. Charles n'est pas avare de détails ; cependant, d'une manière générale, la description des lieux sous la plume de certains de nos écrivains est assez parcimonieuse, au lecteur d'imaginer, car, si quelques-uns se perdent comme Mouhy dans les histoires secondaires, les lieux ne sont pas toujours explicitement décrits et ils restent flous. De même, lorsque Laclos évoque sous la plume de ses épistoliers l'opéra, n'en donne aucun détail, les évocations restant assez abstraites. Ce lieu

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLVII, p. 98.

² Bigand est un habile conteur ; en effet, il sait non seulement rendre son histoire captivante utilisant de nombreuses images, mais rapporte aussi la parole du soi-disant esprit Mosaïde à la première personne, cette focalisation interne permet ainsi à son auditoire d'adhérer encore davantage à ces propos mensongers apportant du crédit à son récit.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 110-111.

privilegié du factice apparaît dans *Les Liaisons dangereuses* et aussi dans la nouvelle de Vivant Denon. Cet endroit symbolise les faux-semblants et la dissimulation, même si paradoxalement, dans le même temps, on y vient pour se montrer. Cette comédie est réglée par des codes sociaux où les acteurs ne sont pas uniquement sur scène. Dans *Les Liaisons dangereuses*, l'opéra et le théâtre, lieux du secret, du paraître et de la mise en scène sont évoqués à de nombreuses reprises (Lettres XII, XXXIX, XLVII, LXXIV, LXXXV, CXXXV, CXXXVIII). C'est d'ailleurs le « salon » de la Comédie-Italienne qui accueillera la déroute humiliante de Madame de Merteuil (CLXXIII). Rares sont les indications présentes dans le roman de Laclos concernant le décor de l'action, ce qui leur confère encore plus de valeur. Cette économie permet de centrer l'intrigue sur les secrets, les aveux et les divulgations qui agitent la bonne société. Si l'intrigue est resserrée autour de faits plutôt que de descriptions de lieu, elle l'est également dans le temps comme l'a étudié Jean Ehrard :

Resserrée dans le temps, l'action des *Liaisons* ne l'est pas moins dans l'espace. La Bourgogne du président de Tourvel, la Corse de Gercourt sont le bout du monde : deux régions lointaines pour deux personnages hors jeu. Ceux qui comptent vont de Paris à la proche campagne et à des châteaux qui ne sont guère éloignés de la capitale [...].¹

Il est difficile de prétendre à l'exhaustivité lorsqu'il s'agit d'inventorier tous les lieux susceptibles d'accueillir les secrets dans leur révélation ou leur dissimulation. Ils sont très variés, leur mention ou l'absence de mention n'est pas anodine ; ils ne sont pas de simples décors, accueillant les personnages, mais peuvent être un moteur de l'action et influencer en tout cas réellement les comportements des protagonistes ou leur rapport aux autres. Il convient de s'arrêter maintenant sur des lieux que Jacques Berchtold a étudiés², les prisons des romans, à travers ce que nous nommerons « l'esthétique de l'obscur » ; ce développement sera également l'occasion d'interroger le rapport du secret et de la luminosité.

b) « Être au secret » ou une esthétique de l'obscur

Le secret est souvent associé, à juste titre, à l'obscurité ; d'ailleurs l'expression « faire la lumière sur » confirme bien cette tendance à associer la clarté avec la vérité et la connaissance, et le secret avec sa méconnaissance, le manque de lumière, le caché,

¹ Jean Ehrard, *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, PUF, coll. « PUF écriture », 1997, « La société des *Liaisons dangereuses* : l'espace et le temps », p. 204. Cette réflexion s'applique aussi pour les œuvres de Crébillon.

² Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman, XVII^e-XVIII^e siècles. Lectures plurielles et intertextuelles de Guzmán de Alfarache à Jacques le fataliste*, op. cit.

l'énigmatique et donc l'absence de discernement. D'où le parti pris de certains auteurs dans l'utilisation des lieux. L'esthétique de l'obscur renvoie à la part cachée des romans, celle qu'essaie de découvrir le lecteur et que les œuvres gardent parfois jalousement. Le lieu le plus reculé où l'on tente de faire taire le secret ou de le dissimuler est le cachot, la prison qui permet d'isoler l'élément perturbateur. L'expression « Être au secret » signifie être placé à l'écart, emprisonné. La prison la plus significative de notre corpus est sans doute celle du *Masque de fer*. En effet, les deux amants de ce roman de Mouhy passent en quelques pages de l'alcôve à la prison, lorsqu'ils sont mis « au secret » par le Roi, frère jaloux d'Émilie. L'affreux masque dont le visage des amants est recouvert les enferme à l'intérieur d'eux-mêmes :

Le Roi ne daigna pas répondre à ces représentations touchantes ; il s'était muni de deux masques de fer, en partant de sa Cour, dont les serrures étaient faites avec tant d'art, qu'il était impossible de les ouvrir ni que le visage qu'ils renfermaient pût jamais être vu, sans qu'on arrachât la vie à ceux à qui ils devaient être mis. Il en couvrit le visage de Dom Pèdre et de sa sœur et après les avoir fermés selon le secret qu'il possédait seul, il fut appeler les officiers qui gardaient l'appartement. Ces illustres et trop malheureux coupables leur furent remis, ils furent chargés de chaînes et portés dans un carrosse exactement fermé, que le Roi avait fait amener pour cet effet.¹

L'emprisonnement écarte les deux individus gênant de la route du Roi d'Espagne qui les condamne pour les punir de leur trahison et apaiser son courroux. Le recours au masque affirme une volonté d'annuler l'identité des victimes. Le monarque décide également d'abandonner les deux malheureux sur une île déserte, c'est une autre façon de mettre ses ennemis « au secret », en les condamnant à une triste fin, du moins le croit-il... Il souhaite cloîtrer son péché d'inceste et le placer loin de lui, le *mettant au secret*. Suivant le destin extraordinaire de ses parents, Cristanval est sujet à bien des péripéties et il est, lui aussi, placé en prison. La Reine d'Angleterre, qui souhaite le protéger, pour différer le moment où il sera conduit à l'échafaud, maintient son séjour en prison prétextant le danger d'une telle démarche tant que les partisans du fils de Dom Pèdre ne sont pas compromis². Dom Pèdre est lui aussi emprisonné, la geôle est d'ailleurs clairement évoquée dans le texte de Mouhy. L'innocence des deux hommes dans le régicide est prouvée, mais Cristanval doit, pour sortir son père du cachot et laver son honneur, venger la mort du souverain d'Angleterre :

« La chambre des Milords, après avoir délibéré mûrement sur le procès intenté contre le général Dom Pèdre et son fils Dom Cristanval, déclare qu'elle ne trouve aucune preuve qu'ils aient trempé en rien dans l'assassinat qui a été commis contre le feu Roi de glorieuse mémoire et qu'elle les aurait élargis sur-le-champ sans l'obligation où elle est de venger la

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 58.

² *Ibid.*, p. 261.

mort d'un Souverain qu'elle a lieu de pleurer et dont elle doit poursuivre la vengeance. Sur ce, elle a jugé convenable d'ordonner que le général Dom Pèdre reste en otage parmi nous, jusqu'à ce que Dom Cristanval son fils ait vengé pleinement le crime odieux commis contre la sacrée personne de notre Monarque en cherchant sans relâche à en punir les auteurs quels qu'ils soient. Elle déclare en outre qu'en cas que ledit Dom Cristanval ne parvienne pas à satisfaire aux désirs de la nation gémissante, il s'engage à donner sa parole d'honneur de se rendre dans cette capitale au bout de l'an et jour, faute de quoi le général Dom Pèdre répondra sur sa tête de la contravention et subira les peines dont il sera prononcé alors plus amplement. »¹

Enfin, la prison² peut être un trait d'union entre deux histoires et permettre une transition. Ce lieu isole, mais parfois, en mettant le personnage à l'ombre, le protège. Mouhy ne s'attarde pas à décrire le cachot, il l'utilise de façon plus symbolique, on sait qu'il occupa lui-même plusieurs fois ce lieu. Bigand est habité par une soif perpétuelle d'indépendance, d'ailleurs le lecteur tout au long du roman sent poindre l'obsession de l'emprisonnement et de la séquestration, et, sous la plume de Mouhy, la prison est un endroit qui semble plus susceptible d'accueillir des innocents que des coupables. Dans *La Mouche*, les occurrences de la prison sont nombreuses, mais elles sont toujours assez elliptiques, l'accent est plutôt mis sur l'injustice ou sur la manière pour le personnage emprisonné de quitter le lieu. Ainsi, Rametzy est enfermé parce que la belle Likinda lui a déclaré son amour devant son ancien amant jaloux Vinoncelli :

Il y avait déjà deux mois que j'étais dans cette prison, la patience m'échappait, et le seul espoir de revoir Likinda, que j'aimais de plus en plus, empêchait les plus violentes résolutions, lorsqu'on vint m'avertir de descendre ; je le fis avec joie, l'espérance nous suit toujours dans les peines ; l'on me fit passer dans une salle, où m'attendait un jeune homme très bien mis. Ô Ciel ! m'écriai-je en reculant deux pas, quel prodige ! en croirai-je mes yeux ? Est-ce vous, belle Likinda ? Ah ! malgré votre déguisement, mon amour vous reconnaît, Ange de lumière, vous venez donc éclairer mes ténèbres.³

Lors d'une visite qu'il reçoit en prison, Rametzy apprend alors par la jeune femme déguisée en jeune homme qu'il est accusé de sortilège et qu'il doit encore rester enfermé trois mois, il demande alors quelques ingrédients à Likinda qui lui permettent de faire une potion pour briser les verrous de son cachot et ainsi s'enfuir. La prison est donc souvent chez Mouhy un lieu dont on s'échappe. Chevrier place quant à lui son héroïne Julie dans un cloître, véritable prison, elle subit ainsi le courroux de son mari qui la croit infidèle. Perdue et ignorante des faits qu'on lui reproche, elle arrive au Bon Pasteur, endroit réservé aux « filles repenties » :

¹ *Ibid.*, p. 284.

² Voir le *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, notice « PRISON » par Madeleine Pinault Sorensen, p. 903-905.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 216.

Désespérée et mourante, j'arrivai après un quart d'heure de marche au Bon Pasteur, séjour odieux où l'innocence est confondue avec le crime ; l'exempt de l'escouade qui m'avait accompagnée remit à la supérieure de cette maison une lettre de cachet. Je frémis quand j'entendis prononcer mon nom ; jusque là j'avais pu me persuader que le caprice ou la jalousie du Comte me reléguait dans un cloître où son projet était que je passasse mes jours. Mais l'ordre du Roi, le nom de ses ministres, me firent naître d'autres idées, et je m'imaginai que quelque ennemi secret m'avait noircie dans le cœur de mon époux.¹

Un autre lieu obscur est associé dès son évocation au mystère : le labyrinthe. Il est souvent lié à un mythe ou à un rite et symbolise un rapport problématique à l'espace :

Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens.²

Il apparaît dans un des romans de Mouhy, *Lamekis*³ ; avec l'évocation des souterrains et des catacombes, le thème de la descente sous la terre (catabase) est très présent dans le roman. La voie vers le monde souterrain passe par une pyramide égyptienne ce qui entraîne une initiation aux mystères sacrés comme pour le héros de *Séthos* de l'abbé Terrasson⁴. Pour découvrir les mystères et être initiée, la reine Séminaris est obligée de se travestir car les femmes n'y sont pas admises ; elle cache donc son identité, ce qui constitue un thème habituel de l'univers romanesque (travestissement, échange d'identité, usurpation de nom, etc.). Le labyrinthe est un lieu mystérieux et récurrent dans *Lamekis* : en effet, Motacoa et la Princesse, que ce dernier rencontre et défend avec son fidèle chien Falbao face aux hommes vers, se trouvent également confrontés à un labyrinthe qui recèle des « issues secrètes⁵ », les personnages comptent sur l'accompagnement sans faille de Vilkonhis, guide vénéré, une divinité qu'ils implorent. Ils finissent par retrouver la sortie de ce « palais ténébreux⁶ » grâce au chien. Le parcours se fait aussi labyrinthe qu'initiatique, de Trifolday, le monde

¹ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 63.

² *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 916, notice « Labyrinthe » par André Peyronie, (p. 915-949).

³ Voir Julie Boch, « Terre intérieure », dans *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Olivier Battistini, Jean-Dominique Poli, Pierre Ronzeaud, Jean-Jacques Vincensini, directeurs, coll. Bouquins, Robert Laffont, 2011, p. 1172-1174.

⁴ *Séthos, Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte*, de l'abbé Jean Terrasson, paru en 1731. Voir Yves Citton, « Inspiration et renoncement dans *Lamekis* », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, op. cit., p. 156 ; l'auteur renvoie à l'article de Pascale Ferrand « De l'érudition au fantastique dans la série des fictions égyptiennes au XVIII^e siècle : la parodie de *Séthos* (1731) par *Lamekis* (1735-1738) » dans *Parodie et série dans la littérature française du XVIII^e siècle*, édition Sylvain Menant et Dominique Quérou, Paris, PUPS, 2005, p. 349-367.

⁵ *Lamekis*, éd. cit., t. II, p. 77.

⁶ *Ibid.*, t. II, p. 84.

souterrain, au monde aérien de l'île des Sylphides. Dans cet ouvrage de Mouhy, le labyrinthe apparaît également au sens figuré, souligne Emmanuelle Sempère dans son étude sur le fantastique :

[...] Mouhy joint [au procédé de brouillage de la voix auctoriale fictive] le procédé qui consiste à superposer et à télescoper les voix : les narrateurs se mélangent jusqu'à se confondre. Le nom de « Lamekis » en premier lieu désigne non seulement le personnage-narrateur de niveau 1 (si on prend pour niveau 0 le récit cadre où « l'auteur » écoute, un soir de voyage, les récits d'un Arménien « enthousiaste »), mais également son père, dont il rappelle d'abord l'histoire ; plus retorse encore est l'identité de « Dehahal » : présenté d'abord comme le personnage philosophe que Lamekis rencontre sur l'île de l'opacité, et qui devient le narrateur d'un récit d'initiation, « Dehahal » est aussi l'Arménien source du texte – ce qu'on n'apprend qu'à la cinquième partie.¹

Dans l'écriture de Mouhy, le labyrinthe est donc mimé et les imbroglios font écran à une compréhension complète et immédiate du texte. Mais il est également parfois plus intérieur et nombre de personnages se perdent dans une intériorité labyrinthique, comme nous l'étudierons plus loin. Le dédale évoque aussi les profondeurs du château et toutes les portes dérobées à franchir, comme l'écheveau des corridors, pour enfin parvenir au cabinet mystérieux de Mme de T***, endroit secret d'où s'exhale le parfum des cassolettes. Dans son article « Une poétique du demi-jour² », Michel Delon montre que la poésie amoureuse s'insinue entre le jour et l'ombre, et, se référant à Parny, il montre que ce dernier assimile l'ombre au secret amoureux, installant le couple des amants dans la pénombre d'étreintes clandestines :

Ô la plus belle des maîtresses !
Fuyons dans nos plaisirs la lumière et le bruit ;
Ne disons point au jour les secrets de la nuit ;
Aux regards inquiets dérobons nos caresses.³

L'obscurité est donc assimilée ici aux sentiments intimes. La pénombre va de pair avec l'art de la séduction. On se rappelle alors du « flambeau mystérieux de la nuit éclaira[nt] un ciel pur d'un demi-jour très voluptueux⁴ » de la nouvelle de Vivant Denon. On lit d'ailleurs quelques pages plus loin :

¹ Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 497.

² *L'Éveil des Muses, Poétique des Lumières et au-delà*, Mélanges offerts à Édouard Guitton, textes rassemblées par Catriona Seth et présentés par Madeleine Bertaud et François Moureau, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 247-259.

³ *Œuvres de Parny. Élégies et poésies diverses*, nouvelle édition revue et annotée par M. A.-J. Pons, avec une préface de Sainte-Beuve, Paris, Garnier frères, s.d., p. viii. Cité par Michel Delon, « Une poétique du demi-jour », dans *L'Éveil des Muses, Poétique des Lumières et au-delà*, op. cit., p. 247.

⁴ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1300.

La lune se couchait, et le dernier de ses rayons emporta bientôt le voile d'une pudeur qui, je crois, devenait importune. Tout se confondit dans les ténèbres.¹

Cette citation corrobore l'idée d'un lien entre la lumière et la pudeur ainsi qu'un rapprochement de l'obscurité et de la hardiesse. En effet, à mesure que la nuit s'installe, les corps se délient et trouvent refuge dans le manteau de la nuit propice aux rencontres amoureuses. Dans les situations amoureuses, nous sommes à l'opposé d'une énigme, il ne s'agit plus de « faire la lumière sur » pour casser le secret, mais plutôt de tamiser la lumière pour obtenir toutes formes de confidences. La lumière peut, lorsqu'elle est douce et maîtrisée, apporter de l'éclat au corps mais elle met également en valeur le décor, attisant encore plus les désirs ; dans *La Petite Maison* Trémicour en fait ainsi l'expérience :

Le jour finissait : un nègre vint allumer trente bougies que portaient un lustre et des girandoles de porcelaine de Seve artistement arrangées et armées de supports de bronze dorés. Ce nouvel éclat de lumière, qui reflétait dans les glaces, fit paraître le lieu plus grand et répéta à Trémicour l'objet de ses impatients désirs.²

La luminosité liée au caché est aussi importante dans un texte comme *La Petite Maison* de Bastide où la gradation de la lumière se fait grâce aux bougies, et des gazes qui créent des jeux d'éclairages. Pour susciter le désir et le secret de plaire, il convient, et les séducteurs l'ont compris, de bien ménager la luminosité. Dans la littérature et les histoires fondatrices, le secret de la nuit est souvent un adjuvant qui cache les amants et les aide à se rencontrer : songeons au couple mythique de Roméo et Juliette, mais également à Pyrame et Thisbé³ pour lesquels l'obscurité est fatale :

Alors, après avoir, à mi-voix, dans un murmure, exhalé longuement leurs plaintes, ils décident d'essayer, dans le silence de la nuit, de tromper leurs gardiens et de franchir les portes ; puis, une fois sortis de leur maison, de quitter l'abri même de la ville. Et, pour éviter de s'égarer en errant à travers champs, ils se donnent rendez-vous au bûcher de Ninus, où ils se cacheront à l'ombre d'un arbre. Il y avait là un arbre couvert de fruits de neige, un haut mûrier, dans le proche voisinage d'une source fraîche. Ce plan leur agréa, et le jour leur parut bien long à décroître. Le soleil plonge dans la mer, et de ces mêmes eaux surgit la nuit. Adroitement, à la faveur des ténèbres, Thisbé a fait tourner la porte sur ses gonds ; elle sort et trompe la vigilance des siens, et, le visage voilé, parvient au tombeau, s'assied sous l'arbre convenu. [...] Mais voici qu'une lionne, [...] arrive pour étancher sa soif [...]. En fuyant, elle [Thisbé] perdit son voile, tombé de ses épaules. Quand la féroce lionne eut, à longs

¹ *Ibid.*, p. 1305.

² *La Petite Maison*, éd. cit., p. 112.

³ L'histoire de Pyrame et Thisbé est un récit étiologique qu'on peut lire dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : deux jeunes Babyloniens qui habitent des maisons contiguës et s'aiment malgré l'interdiction de leurs pères. Ils projettent de se retrouver une nuit en dehors de la ville, sous un mûrier blanc. Thisbé arrive la première, mais la vue d'une lionne à la gueule ensanglantée la fait fuir ; comme son voile lui échappe, il est déchiré par l'animal qui le tache de sang. Lorsque Pyrame arrive, il découvre le voile et les empreintes du fauve : croyant que Thisbé en a été victime, il se suicide. Celle-ci, revenant près du mûrier, découvre le corps sans vie de son amant et préfère se donner la mort à sa suite.

traits, bu et apaisé sa soif, en rentrant dans les bois, trouvant par hasard, sans sa maîtresse, le léger voile, de sa gueule ensanglantée elle le mit en pièces. Pyrame, sorti plus tardivement, releva dans l'épaisse poussière les traces indubitables de la bête, et la pâleur envahit tout son visage. Mais, quand il découvrit aussi l'étoffe teinte de sang : « Une même nuit, s'écria-t-il, causera la perte de deux amants [...] ». ¹

Si l'obscurité au sens propre tient souvent une place essentielle dans les intrigues, une autre forme d'obscurité (celle figurée) réside parfois dans le for intérieur des personnages. C'est ainsi que dans *L'Amant anonyme* de Bastide, le lieu matériel n'est même pas esquissé, le récit se concentre sur les sentiments et les soubresauts secrets de l'intériorité de Mlle de Vienne, nouvellement Madame de Régur. Cette plongée dans l'obscurité intérieure laisse cependant le lecteur sur sa faim, car les révélations des sentiments de l'héroïne sont assez stéréotypées et les émotions ne sont traitées qu'en surface. Le roman montre une femme qui se révèle au fur et à mesure que sa curiosité s'aiguise, on en oublie presque qu'elle vient de s'unir à Monsieur de Régur. D'ailleurs, dès le début, son mari lui ouvre des horizons en lui tenant un discours qualifié du « plus étonnant [...] qui soit jamais sorti de la bouche d'un mari ² », les paroles prononcées poussent en effet au libertinage :

On nous a unis sans notre aveu [...] ; nous sommes menacés du plus grand malheur. Notre destinée commence, et elle est déjà affreuse ; mais elle dépend encore de nous. Vous êtes raisonnable, et je ne le suis pas ; nous ne nous convenons point, nous nous haïrons. [...] ³

Il lui propose alors un « remède » :

[...] nous rendre toute notre indépendance par un plan de conduite mutuellement consenti. Vous avez votre appartement, j'ai le mien... soyons libres, foulons un préjugé ennemi. ⁴

L'habileté de l'auteur de *L'Amant anonyme* pour la narration réside dans l'utilisation de la focalisation interne qui est, du début à la fin respectée, car il ne déroge pas à la règle du point de vue de l'héroïne, le lecteur n'en sait pas plus que le personnage et suit avec intérêt l'intrigue au fur et à mesure de ses découvertes. Le point commun à toutes nos œuvres est sans doute que les secrets se dévoilent ou se masquent bien souvent dans la transition. En effet, les révélations, les secrètes audiences, les bouleversements se font dans l'entre-deux, qu'il soit spatial, temporel ou émotionnel. Le passage sert une esthétique du clair-obscur, la lumière étant jetée progressivement sur l'élément révélé tandis que dans le même temps

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Joseph Chamonard, présentation par Sabine Roy-Herquin, Paris, GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2000, [Livre IV], p. 45-46.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 29.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

persistent des zones d'ombre. La transition, comme nous allons le voir, va parfois de pair avec l'effraction.

c) *Les transitions*

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? C'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.¹

La question de la transition ou du passage accompagne le dévoilement total ou partiel du secret qui est une dissimulation consciente et délibérée. Au sens propre, nous employons ici le terme « transition » pour signaler le passage d'un lieu connu vers un lieu inconnu, un endroit tenu caché qui se dévoile grâce à un passage secret. Comme l'écrit Raphaël Picon : « [...] le secret se tient toujours à l'interstice de la dissimulation et de la révélation² ».

Dans les textes que nous étudions, les révélations qui se font sur certains secrets ne sont en effet pas forcément brutales, ni dévoilées en une seule fois, elles s'étalent au fur et à mesure que l'on découvre les enjeux. Bien souvent les différents types de secrets s'établissent dans leur rapport au temps mais également dans les liens entretenus avec le processus qui les met à jour. On le comprend aisément en observant deux chefs-d'œuvre de Fragonard, *Le Baiser à la dérobée* et *Le Verrou*³ : le secret, s'il peut s'inscrire dans le temps (secret de famille, des origines), est aussi une expérience de l'instant, celui de la révélation par exemple, de la porte secrète qui se dérobe, du trou de serrure qui s'offre au regard indiscret⁴. Le regard du voyeur (qui devient le point de vue adopté par le lecteur) s'inscrit dans un maigre interstice temporel, laissant juste le temps de voir par la serrure un baiser arraché, une épaule dénudée, une porte dérobée, un flambeau allumé. Dans *Le Verrou* de Fragonard, la transition est immortalisée, entre la porte et le lit, la transgression est saisie dans un instant transitoire, presque dans la surprise.

Nombreux sont les personnages qui essaient de surprendre les autres sur le fait, comme l'illustrent notamment les histoires de « maris dupés à la toilette » présentes dans *Le*

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982, p. 17-18.

² « Dieu et le secret », dans *Le Secret*, sous la direction de Jacques Guin, *op. cit.*, p. 10.

³ Jean-Honoré Fragonard, *Le Baiser à la dérobée* (1766), exposé au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg ; *Le Verrou* (1778) est visible au Musée du Louvre à Paris.

⁴ Michel Delon écrit, dans *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette, Paris, 2000, p. 16-17 : « L'indiscrétion par le trou de la serrure ou quelque autre fente opportunément accessible est constitutive de toute une littérature libertine qui invite le lecteur à partager une effraction. »

Quart d'heure d'une jolie femme de Chevrier. Ces histoires, hautes en couleur, mettent en scène des « types » : des maris jaloux, presque barbons, et des femmes mariées coquettes. Mais, *a contrario* des maris jaloux qui veulent placer leur femme dans des positions délicates en s'immiscant soudainement, l'effraction constante chez un personnage comme Bigand n'est pas toujours liée à des raisons érotiques. En effet, le plaisir éprouvé par ce personnage espion se situe avant tout dans l'acte de surprendre plus que dans le fait surpris. Évoquant la transition, le tableau *Le Baiser à la dérobée* illustre d'une façon certaine l'idée d'un bref instant¹. Certains meubles permettent également de ménager des transitions ou de garder les secrets. En effet, le mobilier tient une place d'importance dans notre corpus, il est ce par quoi transite le secret comme nous l'étudierons plus loin. Le carrosse est également le lieu privilégié de la transition, un lieu de passage qui mène d'un endroit à l'autre. Dans *La Mouche* c'est le lieu qui permet à Bigand de s'échapper, mais c'est aussi celui dans lequel il est reconnu par d'Osilly en dépit du fait qu'il soit déguisé. C'est aussi l'occasion de se rappeler les aventures vécues et d'aller à la rencontre d'autres :

Dès que je fus en carrosse, je me rappelai toutes les circonstances de l'aventure que Carlos m'avait contée ; j'en perçai aisément le mystère et j'arrivai avec confiance chez la dame. En descendant du carrosse, je vis une demoiselle à la fenêtre, qui par un transport de joie me fit imaginer que c'était la belle Linette.²

Dans les aventures de Bigand, le carrosse est souvent mentionné, en effet, le personnage se déplace fréquemment et fait référence aux fiacres et à la manière dont il les rémunère ou les escroque. Ces « petits faits vrais » permettent à Mouhy d'inscrire son héros dans la société de son temps ; de plus, grâce à cette mobilité, Charles peut avoir un œil et une oreille partout. Le carrosse est aussi un lieu qui accueille le sommeil de Bigand dans un temps réconfortant, mais il peut aussi le mettre en danger ou occasionner des rencontres décisives pour le personnage, notamment celle de Saint-Onge. Grâce à ce moyen de transport, dans *Point de lendemain* le jeune homme est enlevé, au sens propre et figuré. Le carrosse se retrouve également dans les aventures de Jeannette ou bien encore dans celles de l'héroïne des *Mémoires d'une honnête femme*. Il est par excellence le lieu où se nouent les intrigues, il est

¹ Il est souvent utilisé pour illustrer la couverture des éditions modernes des *Liaisons dangereuses* (*Les Liaisons dangereuses*, dossier réalisé par Charlotte Burel, lecture d'image par Alain Jaubert, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2003. Sur la couverture, est présenté un détail du *Baiser à la dérobée* de Fragonard ou de *Point de lendemain* (*Point de lendemain* suivi de *La Petite Maison*, édition Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995). Cette édition a également recours à un détail du tableau pour la couverture. L'esprit de ces deux romans en est assez proche, comme en témoigne le recours à l'illustration similaire, mais ces choix sont ceux des éditeurs.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 162.

aussi sans aucun doute le lieu du secret et de la dissimulation, car il est souvent discret et permet d'échapper aux ennemis ou de se dérober aux regards des curieux.

Dans la nouvelle de Vivant Denon, il permet de faire le lien entre l'opéra et la petite maison de Mme de T***¹, c'est aussi un lieu de « transport » (aux deux sens du terme) qui permet de mettre en mouvement (par son action d'avancer, mais aussi par le ballonnement sensuel des corps). Le passage par le carrosse, le boudoir ou le cabinet accompagne la transition vers la révélation dans le même temps qu'il contribue au dévoilement et à la naissance du désir :

Pas de désir sans secret, mais pas de désir non plus sans quelque dévoilement. Le séducteur le sait bien : tout cacher ou tout montrer tue le désir qui se nourrit seul de l'intervalle entre la dissimulation et la mise à nu. Lacan nous l'a bien montré, le désir naît et s'alimente toujours du sentiment ou de l'épreuve d'un manque, où se conjugue sans cesse une double possibilité : celle de son assouvissement et celle du caractère différé de sa satisfaction.²

Même si le conte de Vivant Denon est bref, il révèle tout de même une mise en scène ménageant des transitions et une gradation qui font naître dans l'esprit du jeune homme le mystère et le désir. Le jardin est un lieu qui participe également de cette idée d'attente et de transition. La notion de jardin secret englobe la promenade à travers la verdure et celle dans l'intériorité des personnages, intériorité qui reste totalement mystérieuse quant à Mme de T***³ car nous suivons le point de vue du jeune homme. Mais la nature, lieu où l'on exprime traditionnellement ses sentiments, sert souvent d'espace transitoire où se nouent et se dénouent les intrigues. Le bref épisode dans le jardin rappelle la pastorale par certains aspects. Comme l'a écrit Jean Sgard, le roman pastoral⁴ qui vient directement du roman grec, « figure le premier rêve romanesque de l'humanité, l'amour dans le jardin⁵ ». Même si les desseins ne sont pas identiques, l'épisode du jardin est chargé symboliquement. La belle nature est ici quelque peu remise en cause, car elle s'oppose à une nature artificielle et maîtrisée, construite à l'image de certaines actions des protagonistes, s'inscrivant dans un rituel et une mise en scène. En outre, si l'on se place sous l'angle de l'onomastique, le nom du jeune homme dans

¹ Les amours de carrosse sont un lieu commun du libertinage, c'est ici le prélude à la nuit de Mme de T*** et du jeune homme, entre l'opéra et le château.

² Raphaël Picon, « Dieu et le secret », dans *Le Secret*, sous la direction de Jacques Guin, *op. cit.*, p. 20.

³ Sur les rapports entre la femme et son jardin, Henri Lafon a indiqué un cheminement vers la métaphore, en évoquant une « représentation d'abord pensée consciemment comme un rapport plutôt métonymique avec la femme, qui se prolonge ensuite dans le texte en analogie fantasmatique », dans *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, *op. cit.*, p. 399.

⁴ Sur la pastorale, voir l'ouvrage de Jean-Louis Haquette, *Échos d'Arcadie, Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

⁵ *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, *op. cit.*, p. 30.

Point de lendemain, n'est mentionné que dans la première édition, il a alors 25 ans et apparaît moins ingénu : il se nomme Damon¹, comme un des personnages du roman pastoral de *L'Astrée*. Cette dénomination corrobore le lien entre le conte de Vivant Denon et l'univers pastoral, même s'il s'agit sans doute d'un clin d'œil érudit ou amusé au personnage d'Honoré d'Urfé. De la même manière, dans *Les Liaisons dangereuses*, Danceny est surnommé Céladon par la Marquise dans la Lettre LI :

Avec quelqu'un de plus *usagé* que Danceny, ce petit événement serait peut-être plus favorable que contraire : mais le jeune homme est si Céladon, que, si nous ne l'aidons pas, il lui faudra tant de temps pour vaincre les plus légers obstacles, qu'il ne nous laissera pas celui d'effectuer notre projet. [...]

Danceny en est déjà instruit ; mais, pour Dieu, si vous en trouvez l'occasion, décidez donc ce beau Berger à être moins langoureux ; et apprenez-lui, puisqu'il faut lui tout dire, que la vraie façon de vaincre les scrupules, est de ne laisser rien à perdre à ceux qui en ont.²

Les personnages de *Point de lendemain* semblent s'adonner à un certain *otium* amoureux, typique de l'univers arcadien. D'ailleurs, à l'époque où Vivant Denon écrit, comme le souligne Jean-Louis Haquette :

Ces Arcadies préservées s'accompagnent de projets qui veulent recréer dans la réalité l'Arcadie littéraire et picturale. En France, les jardins paysagers, qui se développent rapidement dans les années 1770, deviennent l'occasion pour les élites aristocratiques de mettre en scène dans leurs parcs une fiction arcadienne, qui s'appuie sur la tradition littéraire pastorale, pour en donner une traduction grandeur nature, en trois dimensions.³

Le motif du jardin peut également constituer un lieu de transition vers un « après » amoureux. La promenade sous un ciel étoilé avec une dame n'est pas ici le prétexte à des « entretiens » comme chez Fontenelle, mais plutôt l'occasion de provoquer le désir, ou de le retarder. La nature fait écho à une fausse nature, celle de la copie de l'art et du fictif, tout comme le sentiment naturel peut entrer en écho avec la fabrication des désirs. C'est ainsi qu'il serait possible, à propos du texte de Vivant Denon d'évoquer le jardin secret ou ce que nous nommerons la perversion du *locus amœnus*, un lieu propice au repos. Mais l'*otium* n'est pas pour Mme de T***, il s'agit avant tout de séduire son cavalier d'une nuit. De même, dans la Lettre X des *Liaisons dangereuses*, la Marquise de Merteuil retrace à Valmont l'épisode de séduction du Chevalier : après lui avoir « échauffé » la tête par des complications

¹ On trouve la première occurrence de ce personnage dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, première partie, livre 11. Adamas, un autre personnage du roman dit que Damon a reçu ce nom pour la perfection de son visage : « [...] c'est le beau Damon, qui eut ce surnom, à cause de l'admirable proportion de ses traits », I, 11, p. 535. L'édition numérisée consultée sur books.google.fr date de 1733, *L'Astrée de M. d'Urfé. Pastorale allégorique, avec la clé, nouvelle édition*. Tome premier, à Paris, chez Pierre Witte et chez Didot, avec approbation et privilège du roi.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LI, p. 105-106.

³ Jean-Louis Haquette, *Échos d'Arcadie*, op. cit., p. 24.

romanesques, elle accueille ce dernier arrivé enfin « et la surprise et l'amour caus[ent] en lui un véritable enchantement¹ ». Ensuite, Madame de Merteuil, pour lui donner le temps de se remettre, emprunte le traditionnel parcours qui conduit sur les chemins d'Amour... Les deux amants passent par un bosquet puis se dirigent ivres de nature (du moins le Chevalier !) vers la maison. La table puis le lit s'imposent aux yeux des deux protagonistes, mais ils se dirigent « naturellement » vers le boudoir où la Marquise, comble de l'ironie, tient au Chevalier un discours sentimental dans un lieu qui est peu réputé pour en inspirer.

Françoise Gevrey écrit dans *L'Illusion et ses procédés* : « Le configuration du jardin galant était codifiée : dans une nature domestiquée, c'est un espace cloisonné, aménagé et plein d'artifices² ». Il n'en demeure pas moins qu'il séduit tous ceux qu'on y entraîne et est propice à la confiance et au rapprochement. Le jardin apparaît également dans *La Petite Maison* de Bastide où l'univers pastoral est même évoqué :

Cette maison unique est sur les bords de la Seine. Une avenue, conduisant à une patte d'oie, amène à la porte d'une jolie avant-cour tapissée de verdure, et qui de droite et de gauche communique à des basses-cours distribuées avec symétrie, dans lesquelles on trouve une ménagerie peuplée d'animaux rares et familiers, une jolie laiterie, ornée de marbres, de coquillages, et où des eaux abondantes et pures tempèrent la chaleur du jour ; on y trouve aussi tout ce que l'entretien et la propreté des équipages, de même que les approvisionnements d'une vie délicate et sensuelle, peuvent demander. Dans l'autre basse-cour sont placés une écurie double, un joli manège et un chenil où sont renfermés des chiens de toute espèce.

Tous ces bâtiments sont contenus dans des murs de face d'une décoration simple, qui tiennent plus de la nature que de l'art, et représentent la caractère pastoral et champêtre.³

D'ailleurs, une longue description, ornée d'hyperboles mimant le luxe et la magnificence, est consacrée au jardin dans la suite de la visite de la petite maison orchestrée par Trémicour et ce lieu ne participe pas peu à émerveiller Mélite et à la conquérir :

Il ouvrit la porte du jardin ; mais quelle fut la surprise de Mélite d'apercevoir un jardin amphithéâtralement disposé, éclairé par deux mille lampions. La verdure était encore belle, et la lumière lui prêtait un nouvel éclat⁴. Plusieurs jets d'eau et différentes nappes, rapprochées avec art, réfléchissant les illuminations. [...] Mélite fut enchantée, et ne s'exprima pendant un quart d'heure que par des cris d'admiration. Quelques instruments champêtres firent entendre des fanfares sans se montrer ; plus loin, une voix chantait quelque

¹ *Ibid.*, Lettre X, p. 30.

² Françoise Gevrey, *L'Illusion et ses procédés*, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises », Paris, José Corti, 1988, p. 205. Elle ajoute : « Le jardin est un écran protecteur ; c'est le lieu de l'apparition, de l'entretien passionné ; c'est aussi le lieu de la rêverie, c'est souvent celui de la conversation surprise [...] ».

³ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 108.

⁴ On retrouve ici ce thème étudié plus haut de la lumière du soir (*supra*, p. 134-135), celle artificielle qui confère aux êtres et aux objets, dans une esthétique du « demi-jour », ce que le narrateur nomme « nouvel éclat ».

ariette d'Issé¹ ; là, une grotte charmante faisait bondir des eaux avec impétuosité ; ici, une cascade ruisselait et produisait un murmure attendrissant. Dans des bosquets divers, mille jeux variés s'offraient pour les plaisirs et pour l'amour ; d'assez belles salles de verdure annonçaient un amphithéâtre, une salle de bal et un concert ; des parterres émaillés de fleurs, des boulingrins, des gradins de gazon, des vases de fonte et des figures de marbre marquaient les limites et les angles de chaque carrefour du jardin, qu'une très grande lumière, puis ménagée, puis plus sombre, variait à l'infini.²

La découverte de ce jardin par Mélite constitue une transition qui redouble son trouble, charmée qu'elle est par cet endroit entre nature et culture. Des éléments décrits par Bastide peuvent entrer en résonance avec le traditionnel motif du *locus amœnus*, thème présent dans *Point de lendemain* et placé sous l'égide d'une statue de l'Amour avec un autel et tout le nécessaire pour lui faire des offrandes. Le dieu du mystère veille à l'entrée du lieu magique :

On ne voyait intérieurement aucune lumière ; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu ; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums ; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage orné de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement ; d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes ; devant cette statue était un autel, sur lequel brillait une flamme ; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes et des guirlandes ; un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté : vis-à-vis était une grotte sombre ; le dieu du mystère veillait à l'entrée [...].³

D'une manière générale, le secret est généré par l'idée de vide, de manque, l'espace entre deux interprétations, ce vide permettrait en quelque sorte une transition par un blanc à combler⁴. La transition est également temporelle. En effet, toute l'aventure du jeune homme dans *Point de lendemain* constitue en quelque sorte une parenthèse onirique, qui le conduit à une prise de conscience passant par l'expérience empirique. Patrick Wald Lasowski évoque un « impératif despotique du plaisir⁵ » à propos de *Point de lendemain* ; cet impératif s'est imposé dans le passage, dans une esthétique du mouvement, à travers une mutabilité et une inconstance des corps et des esprits. Mais au petit jour, tout semble s'être transformé à travers les yeux du jeune homme :

Tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe [...] Le parti le plus prudent me parut de descendre dans le jardin, où je résolus de rester jusqu'à ce que je pusse

¹ *Issé*, une pastorale héroïque de Destouches sur des paroles d'Houdar de La Motte, fut représentée en 1697 à Trianon pour les noces du duc de Bourgogne. Cette allusion confirme le lien entre *La Petite Maison* de Bastide et la pastorale, même si souvent l'auteur s'en sert pour insérer un peu de distance dans son texte.

² *La Petite Maison*, éd. cit., p. 122-123.

³ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1309.

⁴ « Le secret d'un texte n'est pas dans le visible des lettres mais dans l'invisible, dans le blanc entre les lettres, qui est la trace de l'infini », Marc-Alain Ouaknin « Le secret de la rose » dans *Sigila, revue cit.*, n° 1 (automne-hiver 2001), « *Dire le secret* », p. 72.

⁵ Patrick Wald Lasowski, *Le Traité du transport amoureux*, Paris, Gallimard, 2004, p. 85.

rentrer avec vraisemblance d'une promenade du matin. La fraîcheur et l'air pur de ce moment calmèrent par degrés mon imagination et en chassèrent le merveilleux. Au lieu d'une nature enchantée, je ne vis qu'une nature naïve. Je sentais la vérité rentrer dans mon âme, mes pensées naître sans trouble et se suivre avec ordre ; je respirais enfin.¹

C'est comme si les écailles (pour reprendre la métaphore stendhalienne utilisée à propos de Fabrice Del Dongo²) tombaient des yeux du personnage. D'un jeune homme naïf de vingt ans, nous sommes passés à un homme qui en sait plus sur les femmes, sur le plaisir, sur la dissimulation après une nuit aux côtés de Mme de T***. Il s'est opéré comme un transfert : l'ingénuité du personnage qualifie désormais la nature, elle n'a pas changé, mais c'est plutôt le regard que le jeune homme porte sur elle qui s'est modifié. Il serait presque possible de parler d'« âme paysage ». Le jardin qui était tantôt l'espace de la rêverie éveillée, mis en valeur par une ambiance en clair-obscur que mime la déambulation des amants d'une nuit semble différent le matin venu. C'est d'ailleurs dans le jardin que s'achève le délicieux moment qui s'est écoulé entre le jeune homme et Mme de T***. Il tente de reprendre ses esprits dans ce jardin de tous les délices qui devient au petit matin un peu plus hostile, l'heure n'est plus au *locus amœnus* et si Damon (nommé ainsi dans la première version du texte) a perdu quelque chose, c'est sans doute un peu de naïveté et de ses illusions. Mais il gagne en contrepartie des souvenirs qui lui permettront, une fois réactivés, de jouir à nouveau de toute cette *mascarade*.

Les transitions pour s'accomplir ont souvent besoin d'accessoires pour gagner en dramatisation et accompagner leur mise en scène. Les personnages convoquent les objets ou s'en servent pour cacher, pour révéler voire pour tromper leurs partenaires, l'objet est alors un prolongement de l'être, au centre de toutes les attentions. Mais il arrive également, comme nous allons l'étudier, que certains protagonistes soient eux-mêmes traités comme des objets, engageant parfois leur volonté, le plus souvent à leur insu.

d) Les accessoires du secret

Ce n'est pas assez pour moi de la posséder, je veux qu'elle se livre.³

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1310.

² Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, édition de Fabienne Bercegol, Paris, GF Flammarion, 2000, chapitre IV, p. 126 : « Le écailles tombèrent des yeux de Fabrice » et chapitre XII, p. 293 : « Les écailles tombaient des yeux de Fabrice ».

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CX, p. 254.

Comme nous l'avons remarqué, les accessoires du secret comprennent tout d'abord le mobilier, mobilier qui a une fonction narrative et érotique chez Bastide dans *La Petite Maison*. Nous pouvons légitimement nous poser la question de savoir si dans certains de nos ouvrages le mobilier présent est libertin de façon intrinsèque ou s'il s'érotise comme il apparaît dans une fiction libertine ; nous songeons alors au sofa¹ ou autre canapé² par exemple. L'ottomane³, évoquée par Madame de Merteuil de façon amusée, est un autre meuble fortement présent dans le roman de Laclos :

[...] cette même ottomane où vous et moi scellâmes si gaiement et de la même manière notre éternelle rupture.⁴

Il est vrai que le mystère est entier concernant la rupture entre Merteuil et Valmont, on ne sait pas ce qui les a séparés ; dans la Lettre X écrite par la Marquise, on apprend simplement le lieu qui a accueilli et scellé leur rupture. L'ottomane est un meuble pratique selon Madame de Merteuil dans ses entreprises de séduction, elle l'évoque aussi à propos de l'épisode de Prévan où elle prend une pose abandonnée et nimbée de rêverie sur ce même meuble⁵. Cette ottomane apparaît également sous la plume de Valmont lorsqu'il fait un récit à sa complice de l'épisode chez la Présidente de Tourvel.

D'une manière générale, dans *Les Liaisons dangereuses* comme dans les œuvres de Crébillon, le mobilier est utile au projet libertin, mais il n'est pas décrit en détails comme chez Bastide dans *La Petite maison*. Le libertin est un metteur en scène qui se sert des objets comme accessoires pour réaliser ses desseins. Comme le souligne Alain Sebbah⁶, dans le roman épistolaire de Laclos, le mobilier est un actant, tantôt adjuvant, comme l'ottomane,

¹ *Ibid.*, Lettre X, p. 30. La Marquise de Merteuil écrit au Vicomte de Valmont : « Après ces préparatifs, pendant que Victoire s'occupe des autres détails, je lis un chapitre du *Sopha* [...] ». C'est ici une lecture qui prépare à l'amour, les circonstances placent la Marquise dans sa petite maison prête à y recevoir le Chevalier. Mais elle élabore tout un plan qu'elle nomme « marche romanesque » pour compliquer l'instant où l'amant attendu lui parviendra. Voir Jean Sgard, « Le Sopha comme classique du libertinage », dans *Du Genre libertin au XVIII^e siècle*, textes réunis par Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », p. 175-184.

² *Le Sopha, conte moral* écrit par Crébillon en 1742 est une fiction érotique où le narrateur Amanzéi est métamorphosé en sofa, il rapporte alors les scènes dont il est témoin. Ce conte est rattaché à la morale par le triomphe de l'amour véritable, même s'il dépeint des scènes libertines. Dans la même veine, *Le Canapé couleur de feu* écrit par Fougeret de Monbron est publié en 1741. Sur la notion de « conte moral », voir Roger Pisapia, « Le conte moral : 1750-1830, réflexions à partir d'une bibliographie », dans *Études et recherches sur le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1980. Voir aussi *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, sous la direction de Jean Sgard, Grenoble, Ellug, 1997.

³ Voir *supra*, p. 125.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 30-31.

⁵ *Ibid.*, Lettre LXXXV, p. 187.

⁶ Voir Alain Sebbah, « Le mobilier libertin », dans *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, Revue *Lumières* n°5, par Christophe Martin, Catherine Ramond, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 1^{er} semestre 2005, p. 107-119.

tantôt opposant, songeons entre autres au portrait du mari. Dans sa mise en scène de l'espace du secret lors de sa rencontre avec la Présidente, Valmont ne laisse rien au hasard, il ne faut aucunement que Madame de Tourvel puisse culpabiliser et penser à son mari, Valmont met donc tout en œuvre :

Mais pour ne rien perdre d'un temps dont tous les moments étaient précieux, j'examinais soigneusement le local ; et dès lors, je marquai de l'œil le théâtre de ma victoire. J'aurais pu en choisir un plus commode¹ : car, dans cette même chambre, il se trouvait une ottomane. Mais je remarquai qu'en face d'elle était un portrait du mari ; et j'eus peur, je l'avoue, qu'avec une femme si singulière, un seul regard que le hasard dirigeait de ce côté, ne détruisît en un moment l'ouvrage de tant de soins. Enfin nous restâmes seuls et j'entrai en matière.²

Ici, nulle description, il semble bien que le roué ne s'embarrasse pas de détails, il va à l'essentiel, et, analysant les situations promptement, il comprend tout de suite la façon dont les accessoires ou le mobilier vont pouvoir le servir, c'est ainsi qu'il met très vite en place une stratégie. De plus, à la différence de Méliete protagoniste de *La Petite Maison*, l'amour ou le désir de la Présidente de Tourvel ne passe pas par la vue, mais plutôt par la sensation. En effet, cet être sensible ressent de l'amour pour Valmont et les gradations du sentiment n'ont pas besoin de support visuel tels que le mobilier, les accessoires ou encore les lieux d'exception, la Présidente étant de toute façon déjà aveuglée par sa passion.

Avant de devenir la personne de confiance, le secrétaire est un meuble, souvent fermé par une clef, qui accueille billets doux, pensées transcrites les plus secrètes et autres écrits tout aussi personnels. Le secrétaire, meuble associé consubstantiellement au secret, à l'amour ou bien encore au libertinage apparaît sous la plume de la jeune Volanges dès la première lettre des *Liaisons dangereuses* où Cécile confie à son amie du couvent et confidente Sophie Carnay qu'elle dispose d'une chambre et d'un cabinet où elle écrit sur un secrétaire (littéralement le meuble qui accueille des secrets) dont on lui a remis la clef, elle ajoute : « je peux renfermer tout ce que je veux³ ».

Ce meuble est capital dans toute la littérature et accompagne et dissimule nombre de secrets. La franchise ingénue dont fait preuve Cécile, dans ses premières lettres à Sophie Carnay, peut aisément faire l'économie du secret. Mais lorsqu'elle s'amourache de Danceny, la jeune Volanges fait désormais partie de ceux qui ont des choses à cacher, elle fait alors l'expérience du secret qui la sépare de sa mère et la guide dans les rets de Madame de

¹ Notons le goût pour le défi propre au libertin.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXV, p. 289.

³ *Ibid.*, Lettre I, p. 11.

Merteuil ou bien encore dans ceux de Valmont. Le secrétaire de la jeune fille va par la suite cacher des lettres compromettantes, et Cécile ne pourra plus alors disposer de ce meuble à loisir. Madame de Merteuil l'évoque lorsqu'elle viole le secret de la correspondance entre Danceny et Cécile ; conséquemment Madame de Volanges ouvre le meuble, boîte à secrets de Cécile.

Dans le même roman, le secrétaire de la Présidente de Tourvel est également mentionné, mais cette fois-ci, il ne contient aucune lettre :

Dans *Les Liaisons*, Valmont croit d'abord [...] que les lettres que reçoit Madame de Tourvel sont cachées dans son secrétaire. Or, comble du secret inaccessible (comme plus tard, dans « La Lettre volée » d'Edgar Poe), tous les tiroirs du secrétaire sont ouverts. Il faut donc chercher ailleurs ou chercher autrement : mais comment « tirer des poches d'une Prude de quoi la démasquer ? »¹

Ici les missives ne transitent donc pas par le secrétaire et comme les tiroirs sont ouverts, il n'y a pas d'effraction possible. On se souvient de la curiosité et de la frustration ressenties par Valmont lorsqu'il ne trouve pas dans le meuble de Madame de Tourvel ce qu'il était venu y chercher. Ce dernier tente désespérément d'être indiscret en perçant le secret de la correspondance de Madame de Tourvel, il ment et élabore un stratagème pour pouvoir arriver à ses fins, mais touchant au but, nul secret à percer dans le secrétaire de la Présidente, ce meuble perd alors sa fonction et sa valeur de gardien du secret car il est, comble de l'ironie, ouvert ! Valmont ne peut donc transgresser :

Sa toilette se finissait seulement, et tout en se pressant, et en faisant des excuses, je m'aperçus qu'elle laissait la clef à son secrétaire ; et je connais son usage de ne pas ôter celle de son appartement. J'y rêvais pendant le dîner, lorsque j'entendis descendre sa femme de chambre : je pris mon parti aussitôt ; je feignis un saignement de nez, et sortis. Je volai au secrétaire ; mais je trouvai tous les tiroirs ouverts, et pas un papier écrit. Cependant on n'a pas d'occasion de les brûler dans cette saison. Que fait-elle des lettres qu'elle reçoit ? et elle en reçoit souvent. Je n'ai rien négligé ; tout était ouvert, et j'ai cherché partout : mais je n'y ai rien gagné, que de me convaincre que ce dépôt précieux reste dans ses poches.²

Le secrétaire se retrouve également comme accessoire du secret dans l'appartement de Mme de Vermander future Comtesse de Courmont dans *Les Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier, ce meuble accueille les lettres et autres billets échangés entre l'héroïne et ses prétendants. Mais, comme chez Laclos, l'auteur du *Colporteur* ne s'étend pas lorsqu'il parle du mobilier et nulle description ne prend le pas sur l'action mais au contraire l'accompagne.

¹ *Ibid.*, Lettre XL, p. 87, cité par Alain Sebbah, « Le mobilier libertin », dans *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 111.

² *Ibid.*, Suite de la Lettre XL, p. 86-87.

Laclos, sans entrer dans les détails, mentionne souvent l'heure du jour à l'intérieur des lettres avec des notations métadiscursives indiquant le temps ou les conditions d'écriture mais aussi parfois le lieu ou le support utilisé pour composer la lettre. C'est ainsi que, rédigeant une missive d'amour pour Madame de Tourvel, Valmont évoque la table si particulière utilisée pour écrire une lettre à double voire triple entente à sa Présidente¹. Le Vicomte jouit de cette situation parce qu'il la partage avec Émilie la courtisane à un premier degré puis avec la Marquise quand il lui envoie la lettre destinée à Madame de Tourvel que cette dernière lira et enverra de Paris. Le corps se fait ici en quelque sorte meuble² car Valmont utilise sa maîtresse Émilie (femme déjà objet par la légèreté de ses mœurs) comme un pupitre³ :

Jamais je n'eus tant de plaisir en vous écrivant ; jamais je ne ressentis, dans cette occupation, une émotion si douce, et cependant si vive. Tout semble augmenter mes transports : l'air que je respire est brûlant de volupté ; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour, combien elle va s'embellir à mes yeux ! j'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours !⁴

¹ « Cette complaisance de ma part est le prix de celle qu'elle vient d'avoir, de me servir de pupitre pour écrire à ma belle Dévote, à qui j'ai trouvé plaisant d'envoyer une Lettre écrite du lit et presque d'entre les bras d'une fille, interrompue même pour une infidélité complète, et dans laquelle je lui rends un compte exact de ma situation et de ma conduite. Émilie, qui a lu l'Épître, en a ri comme une folle, et j'espère que vous en rirez aussi. », *Ibid.*, Lettre XLVII, p. 98. Le terme « Épître » ne signifie pas ici « lettre en vers », mais se colore sous la plume profanatrice de Valmont d'un sème religieux. Jusque dans sa dénomination, la lettre du Vicomte est pleinement irrévérencieuse envers Madame de Tourvel et envers Dieu.

² Voir Catriona Seth, « Meubles-corps et corps-meubles », dans *Du Genre libertin au XVIII^e siècle*, textes réunis par Jean-François Perrin et Philip Stewart, *op. cit.*, p. 161-174. La féerie raffole de ces métempsycozes qui permettent aux auteurs de satisfaire les lecteurs libertins.

³ Dans les scènes érotiques, la quasi indistinction entre l'espace et le corps féminin est fréquente. Cette confusion entre la femme et le meuble se trouve dans « La Bergère » de Boufflers dont la métaphore filée tout au long du texte nourrit de plus en plus l'ambiguïté :

Dans de riches appartements,
On a vingt meubles différents,
Un seul m'est nécessaire.
Plus qu'avec un sofa doré,
Mon petit réduit est paré
D'une simple bergère. [...]
Le jour, la nuit, sans embarras,
Joyeux, je goûte dans ses bras
Un repos salulaire.
Avec délice je m'étends :
Ah ! quel plaisir quand je me sens
Au fond de ma bergère.

Voir dans *l'Anthologie de la poésie française*, édition de Martine Bercot, Michel Collot, Catriona Seth, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000, t. II, p. 245. De même, dans *Angola* de La Morlière, le mot « bergère » renvoie également au meuble : « L'ameublement, inventé par la mollesse, portait un caractère de volupté difficile à rendre ; beaucoup de glaces, des peintures tendres et sensuelles, une duchesse, des bergères, des chaises longues, semblaient tacitement désigner l'usage auquel elles étaient destinées », *Angola*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 588. Voir également Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, *op. cit.*, p. 209 : « [...] les objets qui déterminent fortement le plaisir finissent par tenir lieu d'expression du plaisir dans le texte par une sorte de métonymie ».

⁴ *Ibid.*, Lettre XLVIII, p. 99.

Le corps d'Émilie devient un lieu central qui symbolise le double sens, lieu d'écriture, du désir et du plaisir, mais c'est également le lieu de la trahison secrète. Nous retrouvons ici le trouble que peut générer le corps qui devient objet et dans le même temps qui ne cesse d'être instrument de désir. Le « personnage meuble¹ » entre en écho avec le thème développé dans *Le Sopha* de Crébillon². Une certaine ironie tient dans le fait qu'Émilie, la courtisane, la fille publique devient le « secrétaire » privé de Valmont. Le rire de la prostituée est également significatif lorsqu'elle croise en compagnie de Valmont, Madame de Tourvel, une situation qui est alors le contraire du secret. Cet épisode de « femme-objet » témoigne du fait que certains personnages ayant de l'ascendant sur d'autres se servent d'eux comme d'objets. Dans *La Petite Maison*, la confusion entre l'objet et la personne apparaît, mais ce n'est pas au détriment de cette dernière car, au contraire, le lieu ou l'accessoire sert la séduction et l'entreprise de Trémicour, jetant le trouble dans l'esprit de l'être à séduire :

[...] ce salon est si voluptueux qu'on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient.³

Les personnages utilisent les objets pour aider leurs projets, faire des mises en scène, ou pour dissimuler leurs secrets. Anne-Marie de Moras use ainsi d'un saint livre (*La Vie des Saints*) pour écrire ses mémoires et l'on sent poindre en arrière-plan l'ironie de l'auteur quant à l'utilisation que fait la jeune fille du livre qui lui a été donné afin qu'elle apprenne à se gouverner en imitant les modèles qui y sont décrits :

Croiriez-vous, chère amie, que c'est dans ce saint livre où j'insère mes mémoires. Malgré la vigilance de mes religieuses, je trouve le secret d'écrire : il m'est resté de plusieurs bijoux une plume d'or, qui suffira, je l'espère, à finir cette histoire. À mesure que l'encre diminue, j'ai le soin de la remplacer en y mettant de l'eau. Qu'en dites-vous, Mlle ? est-ce là vous servir à regret ? Avouez-le, il faut vous aimer bien furieusement pour oser entreprendre un si pénible ouvrage. Que direz-vous surtout d'une imagination si folle ? Quel contraste de l'histoire de ma vie avec celle de tant de saints personnages ! La légende n'en gémira-t-elle pas ? Quelle profanation ! vous en jugerez si je puis parvenir à vous faire tenir. Cet envoi sera difficile, il est vrai, par bien de raisons. Mais j'ai reçu de vos lettres, je trouve le secret d'écrire ces mémoires.⁴

¹ Autre époque, autre écriture, mais dans le roman de Zola, lorsque Nana ouvre aux hommes ses appartements, on retrouve cette idée de femme objet selon une lecture topique de la rhétorique corporelle. La femme et le lieu ne font alors qu'un.

² Voir Crébillon, *Le Sopha*, dans *Contes*, édition critique sous la direction de Régine Jomand-Baudry avec la collaboration de Véronique Costa et Violaine Géraud, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », Bibliothèque des Génies et des Fées n°17, 2009, p. 297-505.

³ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 111.

⁴ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 14.

Dans *Point de lendemain*, un autre accessoire marquant est le miroir ; dans le même temps qu'il appartient aux codes érotiques et à l'imagerie coquette et sensuelle, il crée du mystère et de l'irréel. Cet objet ambigu permet une surveillance, car le personnage peut observer l'autre discrètement :

[...] elle s'éloigna un peu de lui et s'approcha d'une des glaces, feignant de remettre une épingle à sa coiffure. Trémicour se plaça devant la glace qui était vis-à-vis, et par cet artifice, pouvant la regarder encore plus tendrement sans qu'elle fût obligée de détourner les yeux, il se trouva que c'était un piège qu'elle s'était tendu à elle-même.¹

Le miroir crée également, dans la nouvelle de Vivant Denon, du désir avec la multiplication de l'image des amants : en effet, « les désirs », comme nous le montre ce récit, « se reproduisent par leurs images² ». Dans *La Petite Maison*, les miroirs sont associés au luxe et à la lumière et magnifient le lieu :

Ce nouvel éclat de lumière, qui reflétait dans les glaces, fit paraître le lieu plus grand et répéta à Trémicour l'objet de ses impatients désirs.³

Certains petits accessoires sont aussi essentiels. C'est ainsi par exemple qu'une clef scelle le secret de la petite maison entre la Marquise de Merteuil et le Chevalier. L'échange de l'objet consacre un pacte entre les deux amants, la clef est de plus hautement symbolique puisqu'elle ferme la porte aux curieux au sens propre et au sens figuré :

Au moment où nous sortîmes, et pour dernier adieu, je pris la clef de cet heureux séjour, et la lui remettant entre les mains : « Je ne l'ai eue que pour vous, lui dis-je ; il est juste que vous en soyez maître : c'est au Sacrificateur à disposer du Temple. » C'est par cette adresse que j'ai prévenu les réflexions qu'aurait pu lui faire naître la propriété, toujours suspecte, d'une petite maison. Je le connais assez, pour être sûre qu'il ne s'en servira que pour moi ; et si la fantaisie me prenait d'y aller sans lui, il me reste bien une double clef.⁴

La solennité invoquée par la Marquise se colore ici d'ironie lorsqu'on lit la suite de la lettre et que l'on connaît ses intentions. Ce don à l'amant permet à Madame de Merteuil de se dédouaner de posséder une petite maison. L'épistolière ne doute pas de la fidélité de son prétendant, en revanche, comme elle le souligne, si l'envie la prend d'aller en galante compagnie en ce lieu, elle a toujours une clef. La Marquise instaure une confusion dans la symbolique : en effet, elle rend romantique le cadeau de la clef qu'elle fait à son amant (car ce dernier doit probablement l'entendre ainsi), mais elle fait de cet objet le sésame pour d'autres

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 117.

² *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1309.

³ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 113.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 31.

plaisirs qui resteront cachés car son amant ne sait pas que, grâce au double des clefs, elle pourra venir sans lui à loisir.

Si certains accessoires accompagnent le secret, d'autres le trahissent, à l'exemple du bonnet de nuit retrouvé par le comte dans le lit de sa femme, Mme de Norval. C'est son amant, caché dans l'armoire du cabinet de toilette, qui l'a oublié. Cet objet apparaît comme un aveu de la trahison de la coquette :

En achevant ces mots, Norval se mit à côté de sa chaste épouse. Mais quelle fut sa surprise de trouver un bonnet de nuit qui ne ressemblait point au sien.¹

On sent poindre l'ironie du narrateur lorsque qu'il emploie une antiphrase avec l'adjectif épithète « chaste », ironie imputable au personnage qui raconte mais aussi à l'auteur, car rappelons que cette histoire est insérée et qu'elle correspond à un second degré narratif. Mme de Norval va cependant se sortir de cette mauvaise passe par une pirouette grâce à ses charmes et à ses paroles enjôleuses. Elle couche avec son mari et le place à son tour dans la position illégitime de l'amant lorsque des gens arrivent pour lui rendre visite :

On avait déjà annoncé du monde chez Madame, la crainte qu'on ne la surprit avec son mari, l'obligea à passer sur le champ dans son cabinet de toilette, tandis que le Comte sortit secrètement par un escalier dérobé, que l'ancien usage avait destiné aux amants, et dont les maris se servaient mystérieusement [...].²

Il est intéressant de noter qu'au-delà de la fiction, certains objets doivent être dissimulés pour ne pas éclabousser la réputation de leur propriétaire ; nous venons d'observer dans une fiction de Chevrier le bonnet de nuit d'un amant, voyons de plus près l'anecdote sur un livre de notre corpus que lisait en secret la reine Marie-Antoinette. En effet, comme le souligne Georges Poisson à propos des *Liaisons dangereuses* de Laclos :

Le bruit de l'ouvrage parvient jusqu'à la cour. Marie-Antoinette le fit acheter, et relire sans mention d'auteur ni de titre : piètre attitude pour une reine de France. Le scandale fut tel que Mouflé d'Angerville prétend que la police arrêta la vente de l'ouvrage et interdit de le mentionner sur les catalogues, ce qui n'est pas exact. Il est vrai que le censeur royal, Coqueley de Chaussepierre, ne remplissait pas, à tort ou à raison, la tâche qui lui était imposée [...].³

La confusion étudiée plus haut entre l'être humain et l'objet se retrouve dans *La Poupée*⁴ de Bibiena, singulier roman daté de 1747 où le narrateur, dans une mystérieuse

¹ *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, éd. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 17.

³ Georges Poisson, *Choderlos de Laclos ou l'obstination*, op. cit., p. 140.

⁴ Bibiena, Jean Galli de, *La Poupée* [1747], préface et notice de Henri Lafon, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1996. Voir aussi *La Poupée*, dans *Contes*, op. cit., p. 745-841.

boutique est d'abord fasciné et troublé face à une « poupée » qui s'avère en fait être une sylphide :

Il n'y a jamais eu une aussi jolie poupée [...] que celle que je vis au fond de cette boutique. [...] Je fus frappé du coloris de son petit visage ; il était plus naturel que le teint de nos dames prennent sur leurs toilettes. Figurez-vous les couleurs d'une jolie femme qui a la peau d'une blancheur éclatante, et les joues nuancées par une rougeur délicate, sans le secours : représentez-vous bien des couleurs aussi rares et aussi séduisantes, c'était le teint de cette poupée. Ce n'est pas encore tout, ce teint était aussi animé que le serait celui d'une femme telle que je viens de vous la dépeindre.¹

L'objet qui va ici s'animer est fortement érotisé, là où nos romans font des êtres des objets, le narrateur de *La Poupée* procède à l'inverse, car c'est son désir de l'objet qui l'anime et en fait un être vivant à aimer. Nombreux sont les personnages instrumentalisés dans le roman de Laclos. Madame de Merteuil a souvent recours au procédé et elle manipule telles des marionnettes les êtres qui l'entourent. C'est ainsi qu'elle instrumentalise même Valmont lorsqu'elle arme son bras et en fait l'agent de sa vengeance contre Gercourt dans un premier temps puis contre la Présidente dont elle est jalouse.

Des personnages peuvent donc être considérés comme des objets puisqu'ils sont manipulés à l'envi et réifiés dans le seul but de servir à d'autres. Dans le même temps que Laclos montre des êtres qui se débattent et finalement restent enfermés dans l'objet-corps, d'autres, êtres de papier, sont à l'opposé de ce travers, et l'on oublie presque qu'ils ne sont « que » des êtres de fiction. Comme l'écrit Philippe Sollers :

Il [Malraux] souligne la grande nouveauté technique du livre, le fait que, pour la première fois, des personnages de fiction agissent en fonction de ce qu'ils pensent, d'où l'« érotisation de la volonté » qui les définit.²

Cette affirmation, que d'aucuns penseront discutable, s'applique cependant, selon nous, principalement aux deux roués ainsi qu'à Cécile Volanges et Madame de Tourvel qui dépassent souvent ou parfois strictement les limites du papier. En effet, pour reprendre la terminologie de David McCallam³, si la modalité du désir de Madame de Merteuil est « clairement » le vouloir, cette dernière ne manque jamais de réaffirmer sa volition dans le choix de ses tours langagiers.

Chez le Vicomte, nous sommes en présence d'une érotisation du pouvoir, chez Madame de Tourvel du devoir et chez Cécile du savoir. Il apparaît que ces quatre catégories sont éclairantes et explicitent bien les profils des personnages. Dans un désir de savoir, Cécile

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Philippe Sollers, *Liberté du 18^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 76.

³ *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz, 2008. Voir le chapitre III « Les Modalités du désir dans *Les Liaisons dangereuses*, p. 57-78.

Volanges s'éveille au plaisir, mais reste toujours en deçà des secrètes jouissances des adultes. Elle manque son entrée dans le monde et son retour au couvent initial en témoigne. Elle reste le personnage qui ne peut pas assumer un rapport engageant à la fois le corps et l'esprit, c'est d'ailleurs en partie pour cette raison que la Marquise refuse d'en faire une de ses disciples. Cécile n'est qu'une simple « machine à plaisir », souvenons-nous du portrait qu'en fait la Marquise dans la lettre CVI :

Je me désintéresse entièrement sur son compte. J'avais eu quelque envie d'en faire au moins une intrigante subalterne, et de la prendre pour jouer *les seconds* sous moi : mais je vois qu'il n'y a pas d'étoffe ; elle a une sottise ingénuité qui n'a pas cédé même au spécifique que vous avez employé, lequel pourtant n'en manque guère ; et c'est, selon moi, la maladie la plus dangereuse que femme puisse avoir. Elle dénote, surtout, une faiblesse de caractère presque toujours incurable et qui s'oppose à tout ; de sorte que, tandis que nous nous occuperions à former cette petite fille pour l'intrigue, nous n'en ferions qu'une femme facile. Or, je ne connais rien de si plat que cette facilité de bêtise, qui se rend sans savoir ni comment ni pourquoi, uniquement parce qu'on l'attaque et qu'elle ne sait pas résister. Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir.¹

Cette évocation de ces personnages instrumentalisés par d'autres comme accessoires du secret nous conduit naturellement à faire, dans la partie qui suit, une étude plus détaillée des figures du secret qui dissimulent ou révèlent. Elles se dessinent à travers l'expérience que les personnages en ont, qu'ils se masquent ou se démasquent. Si les lieux du secret sont essentiels aux fictions, ces décors ne prennent vie que grâce aux personnages qui se meuvent dans leur cadre en s'en servant comme d'un adjuvant. Grâce aux situations de secret que nous avons mises en lumière, nous avons pu dégager certains types de protagonistes qui s'animent ou se taisent pour ou par le secret, que ce dernier soit crédible, invraisemblable, éventé ou tenu, il participe d'un enjeu commun : nourrir la fiction. Après l'observation des jeux de masques et le parcours des lieux accueillant ou dissimulant le secret, il convient d'étudier les personnages. Les protagonistes des romans, en gagnant en autonomie, en profondeur et en épaisseur psychologique, préfigurent les profils des personnages des siècles suivants. Si le siècle des Lumières reste encore attaché à quelques types littéraires qui correspondent à des modèles hérités, il est intéressant de s'interroger sur l'évolution des personnages, sur leurs rôles et sur la manière dont ils se comportent lorsqu'ils sont confrontés aux situations de secret.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CVI, p. 244.

CHAPITRE III

Les figures du secret

On me demande de dire un secret. On me presse.
« Dites votre secret, puisque vous êtes un personnage
secret ».¹

Lorsque nous abordons le secret dans la diégèse, il nous apparaît que les protagonistes sont des objets d'étude essentiels, par leurs actions ou par leurs caractères. L'histoire qui est une suite d'actions est prise en charge par des acteurs que l'on nomme personnages. Ces derniers motivent en effet les secrets, en les tramant, en les dissimulant, en cherchant à les découvrir, et leurs histoires personnelles s'en nourrissent toujours. Cette relation forte au secret engendre l'effet-personnage² et il semble alors pleinement naturel que les êtres de papier, à l'image d'êtres humains, développent eux aussi cette aptitude au secret qui leur permet de gagner en profondeur. En dépit du fait que certains, comme l'héroïne de *L'Amant anonyme* de Bastide, ne se révèlent pas vraiment à travers leur quête de secret, il n'en demeure pas moins que, même lorsqu'ils sont topiques, les secrets nous informent sur les personnages et sur leur aptitude à dissimuler ou leur perspicacité.

Avant d'étudier les protagonistes, nous rappellerons la terminologie de la sémiotique narrative selon laquelle la notion de « personnage » n'existe pas ; elle est remplacée par trois concepts : l'acteur, l'actant et le rôle thématique³. Au fil du XVIII^e siècle, le rôle thématique laisse la place aux deux autres catégories citées. Nous utiliserons pour notre part le terme « personnage » pour plus de commodité, en ne nous interdisant pas néanmoins l'emploi des autres concepts quand ils permettent d'éclaircir l'analyse. Dans notre corpus, quelques personnages ont des rôles types, mais ce ne sont pas des protagonistes importants pour le déroulement des intrigues. Charles Bigand qui pourrait être assimilé un peu vite à une image traditionnelle d'espion se révèle dans toute sa spécificité et sa singularité au fil de la plume de

¹ Pierre Jean Jouve, *En miroir. Journal intime*, dans *Œuvre*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, avec une note d'Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha, Paris, Mercure de France, 1987, t. II, p. 1057.

² Voir *supra*, note 2 p. 47.

³ Voir Vincent Jouve, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 75 sq.

Mouhy. Ce personnage donne souvent la parole à d'autres protagonistes qui sont en quelque sorte des relais narratifs et une alternative à l'histoire de cette mouche.

Lorsqu'on étudie les personnages, il convient d'analyser leur nom, porteur au XVIII^e siècle d'un double indice : il permet en effet non seulement de signaler l'identité individuelle, mais aussi il d'assigner une appartenance à un groupe social. Analyser les principales composantes d'un personnage c'est également déterminer avec précision les éléments de sa personnalité mais aussi le rôle tenu dans l'intrigue et les intentions de l'auteur à son égard. Au fur et à mesure que le XVIII^e siècle avance, les personnages évoluent et semblent s'étoffer, acquérant dans la fiction de plus en plus d'épaisseur, notamment grâce à l'expérience qu'ils font du secret et de la dissimulation. En tout état de cause, les textes retenus pour notre corpus livrent un échantillonnage très varié de types humains : des jeunes filles en fleurs à la recherche d'*amant anonyme* ou voulant dissimuler l'identité de ces derniers à des hommes prêts à toutes les fantaisies pour découvrir les secrets de ceux qui les entourent.

1) Identités des protagonistes

a) *Le secret des origines*

Dans cette partie nous étudierons les identités cachées et la dissimulation des origines qui génère des secrets de famille, mais aussi ce que nous nommerons les identités falsifiées. « Il était le seul qui sût le secret de ma naissance¹ », affirme, dans *La Vie de Marianne*, l'héroïne de Marivaux en parlant du père Saint-Vincent, le religieux qui la présente à M. de Climal. Il s'agit bien à l'origine d'un secret. Quant à Jeannette, elle remet ses secrets entre les mains d'un certain chevalier de M.², chargé de travailler à l'ouvrage pour les livrer ensuite au public :

L'on m'a [Jeannette] vanté votre discrétion, et le fond qu'on y peut faire. Je remets, ajouta-t-elle (en me donnant son manuscrit) mes secrets entre vos mains. Nous dînâmes ensemble, et je me mis dès le même soir à travailler à son ouvrage. J'ai été charmé que cette occasion m'ait procuré l'honneur de la connaître [...]. Ce sont donc ces Mémoires que je donne aujourd'hui au public ; les parties qui suivent celle-ci seront très intéressantes, elles paraîtront de mois en mois.³

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne ou Les aventures de Madame la comtesse de ****, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire par Frédéric Deloffre, Paris, Éditions Garnier Frères, 1957, p. 24.

² Le lecteur est invité à reconnaître ici le chevalier de Mouhy.

³ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 34. Notons au passage la stratégie éditoriale de la parution en plusieurs parties. Mouhy ne manque pas ici par cette notation métadiscursive de faire de la publicité pour son ouvrage.

Avec l'incipit, Jeannette, avant de devenir le personnage et l'héroïne de ses mémoires, est présentée comme une personne dont le charme ne laisse pas notre chevalier indifférent car elle est, comme il le rapporte, « pleine d'esprit et de douceur, et [qu'elle] mérite assurément le rang qu'elle occupe dans le monde¹ ». Il est tout à fait remarquable d'observer les temps verbaux utilisés par Jeannette au début du roman : lorsqu'elle évoque le passé et sa naissance elle emploie un passé révolu avec un passé composé tel que « m'ont appris », le présent « je ne puis » sert à évoquer son rang, la place qu'elle tient désormais dans la société :

Il m'en coûte infiniment d'avouer ma naissance ; le rang que je tiens aujourd'hui dans le monde en est peut-être la cause. Je ne puis démêler quel est le principe de cette vanité ; quel qu'il soit, je confesse que ce début m'embarrasse : la morale, et les bonnes réflexions m'ont appris à mépriser ce ridicule entêtement. Cependant, quoi que je fasse, je ne puis m'accoutumer à me ressouvenir que la marquise de L. V. qui tient aujourd'hui sa place dans le monde, est dans le vrai Jeannette, fille de Jean B. bûcheron de la forêt de Fontainebleau. C'est cependant ce père qui m'a donné le jour, cet homme de rien. Ma mère était femme de chambre de la comtesse de N. dont le château était voisin du hameau où j'ai pris naissance.²

Dans le texte, la Marquise se présente avant Jeannette. Ses mémoires exorcisent en quelque sorte un objet de son passé qui lui répugne. La « bassesse » de sa condition est souvent réaffirmée, et l'aveu de sa basse extraction semble difficile : « J'avais le cœur élevé, et je ne pouvais m'accoutumer à être paysanne³ » ; la phrase « Ce n'est plus Jeannette qui parle » sonne comme un refrain :

[...] ce n'est plus Jeannette, cette paysanne qui vous parle, c'est une fille que les bontés, dont Madame l'a honorée, inspirent, mettent au-dessus de sa naissance [...].⁴

Le secret des origines opère parfois un dédoublement du personnage ; malgré lui, son « je » est tiraillé, coupé en deux, certains éléments le rattachant néanmoins à un passé qu'il tente d'oublier. Dans *Les Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, au contraire, les origines sont exposées, si bien que le lecteur, avant de connaître une partie de l'histoire de l'héroïne, apprend celle de sa mère, d'origine bourgeoise :

Ma mère, Anne de Farges, à l'âge de treize ans, était grande, bien faite et d'un éclat éblouissant. M. de Farges son père, qui voyait avec plaisir cette belle plante s'élever, la destinait à une alliance qui pût lui donner du relief dans le monde, et mettre la fortune qu'il avait faite dans les affaires à couvert des retours cruels auxquels elle est souvent sujette. [...] Mlle de Farges, qui avait été élevée avec une grande liberté, répondit avec fermeté à son père, lorsqu'il lui annonça l'hymen qu'il lui destinait [...] elle lui signifia qu'elle ne se

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

mettrait jamais dans le cas de se voir humiliée par un mari, qui serait en droit, par sa qualité, de lui reprocher l'obscurité de sa naissance.¹

Bigand, personnage éponyme, héros de *La Mouche* ne fait aucun secret de ses origines, il ne semble jamais oublier d'où il vient et n'accorde pas grand crédit à son enfance, comme il l'affirme dès les premières lignes :

Je n'amuserai point mon lecteur des premières années de mon enfance ; je dirai seulement que je suis né en 1701², de parents peu riches et d'une naissance ordinaire. Ce qu'il est important de savoir, c'est qu'à peine sus-je marcher, que je donnai des préjugés de ce que je devais être un jour ; j'étais d'une curiosité sans égale, j'écoutais à toutes les portes, je regardais à travers les serrures et rien ne se passait au logis et dans le quartier, que je n'en fusse exactement informé.³

Charles Bigand se définit plus par sa « manie⁴ » d'observateur et de curieux que par ses origines à proprement parler : « [...] l'on me nommait l'Espion, la Mouche du quartier⁵ ». Si Charles connaît ses origines, ce n'est pas le cas de tous les personnages qui répondent au lieu commun romanesque : la naissance secrète qui se trouve souvent au centre de fictions, comme c'est par exemple le cas dans *La Religieuse* de Diderot. En effet, Suzanne est enfermée dans un couvent car M. Simonin n'est pas son père : elle paie la faute de sa mère et dans le même temps elle débarrasse la société et surtout la famille de son être qui ne peut pas y être intégré.

Nombreuses sont les héroïnes issues de naissance obscure, inconnue ou encore populaire. Ainsi la paysanne de Mouhy cache sa basse extraction et ressent souvent même une certaine honte à l'évoquer. Il est évident pour ce personnage qu'il y a eu malchance et que sa destinée va à l'encontre de sa naissance en corrigeant la malchance initiale. Les premières lignes du texte de Mouhy témoignent d'ailleurs de cette gêne. Dès le début, Jeannette expose son origine, mais l'histoire qui va suivre tente, par tous les moyens, de la faire oublier. Le lecteur est en présence d'un personnage doté de qualités exceptionnelles qui va en être récompensé. Cependant elle fait preuve de quelque dureté dans ses paroles initiales sans concession sur ses parents :

C'est cependant ce père qui m'a donné le jour, cet homme de rien. Ma mère était femme de chambre de la comtesse de N. dont le château était voisin du hameau où j'ai pris naissance. Elle s'était éprise de son mari, qui était alors jardinier de la maison ; et malgré sa maîtresse,

¹ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p.17.

² Nous soulignons ici la similitude de l'année de naissance du Chevalier de Mouhy, né le 9 mai 1701, avec son personnage qui reçoit le même prénom que lui : Charles.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 82.

⁴ Ce terme apparaît dans la bouche de Bigand pour définir sa principale tendance, *La Mouche*, éd. cit., p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 83. L'utilisation du « on » collectif montre bien que Bigand est unanimement reconnu pour son instinct de curieux.

qui voulait la mieux pourvoir, son entêtement l'avait emporté sur toute considération. Elle l'épousa ; elle fut obligée de suivre sa fortune : elle était médiocre, et devint encore plus malheureuse. Il ne put continuer sa profession : personne ne voulut se charger de lui, à cause qu'il était mal sorti d'avec son maître, qui était respecté. Il s'établit dans le hameau dont j'ai parlé, où pour y subsister sa famille et lui, il fut obligé d'aller gagner sa vie dans la forêt. Je fus le premier fruit de leur union ; malgré leur pauvreté, l'inclination subsistait toujours : ma naissance, bien loin de les affliger, semblait leur annoncer une fortune plus heureuse.¹

Le secret des origines concerne aussi celui des origines d'un mal qui apparaît dans certaines familles : l'inceste². Interdit fondamental, il est tu entre les personnages et n'apparaît pas en tant que tel dans leur bouche. C'est ainsi que l'auteur du *Masque de fer* joue avec le frisson ambigu de l'inceste, un des thèmes récurrents du roman, motif qu'on retrouve dans le *Cleveland* de Prévost. Le premier cas, qui n'est d'ailleurs pas nommé mais réellement spécifique, est l'amour du roi d'Espagne pour sa sœur. Mais ce dernier cache sa passion criminelle, et jamais la cause de sa fureur, lorsqu'il découvre l'union de Dom Pèdre et d'Émilie, n'est nommée. Dans le même roman de Mouhy, un autre cas d'inceste apparaît, celui de Keelmie et de son père : le narrateur montre alors les personnages en proie aux affres de la souffrance. Keelmie frémit même lorsqu'elle entrevoit sa passion interdite et éprouve de la honte, mais elle parvient à dissimuler :

La fille de Milord, moins gênée, rendit compte de ce qui lui était arrivé ; elle jugea, à un coup d'œil que lui jeta son père, qu'il fallait supprimer de son récit l'histoire de leur passion criminelle [...].³

Si les relations entre Keelmie et son père demeurent profondément ambiguës, le voile n'est pas jeté sur l'origine de la jeune fille, c'est au contraire son haut rang qui est souligné ainsi que sa bonne éducation. Lorsque Mouhy ne place pas le secret sur les origines d'un personnage, il marque néanmoins son parcours d'une autre manière et le protagoniste est toujours confronté à la chose secrète qui devient alors le but de sa quête ou son moyen. En lien avec le secret des origines, nous devons souligner les identités falsifiées, même si parfois elles ne le sont que ponctuellement. Bigand n'hésite pas à se déguiser pour tromper ses proches, c'est ainsi que pour récupérer ses lettres de tonsure il se « métamorphose » en abbé⁴.

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 35. Jeannette témoigne ici quelque peu de son manque de modestie.

² À la lecture de certains romans de Mouhy, on pense à ce qu'a écrit Jean Fabre à propos du roman noir : « Ainsi s'amalgament en une perpétuelle surenchère d'émerveillement et de terreur, les « occurrences remarquables » et les passions hors nature, les forfaits que l'on rêve et les crimes que l'on commet, le fantasque et le sordide. », dans *Idées sur le roman, de Madame de La Fayette au Marquis de Sade*, op. cit., p. 102.

³ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 213.

⁴ De son aveu : « Si le manteau couvre souvent la vertu, il cache encore plus souvent le vice et met ce dernier à couvert des suites fâcheuses qu'il entraîne toujours après lui ; point de femme, point d'enfant, il est partout sans conséquence et jouit de ces privilèges en tous lieux », *La Mouche*, éd. cit., p. 150.

Son père ne le reconnaît pas, mais sa mère après l'avoir observé s'écrie : « ah ! Bigand, que vois-je, [...] c'est notre fils¹ ». D'une manière générale, que les personnages mettent en avant leurs origines ou qu'ils les dissimulent, ce procédé participe à la création de leur aura.

b) *L'aura des personnages*

Les différents auteurs de notre corpus n'appréhendent pas leurs personnages de la même façon. Chez Mouhy, les protagonistes sont souvent hauts en couleur avec des qualités, des défauts et du relief, tel le héros Dom Père du *Masque de fer*, qui se comporte de façon héroïque d'un bout à l'autre du roman, avec une grandeur d'âme qui semble inébranlable. Il sera pourtant aveuglé par la vengeance et le courroux et tuera une jeune fille innocente. Des personnages tenus pour exemplaires sont souvent surpris dans des comportements mesquins, éprouvant de la jalousie ou du ressentiment. Cet effet crée une aura qui les rend proches des lecteurs, car nous ne sommes plus en présence de héros superbes impossibles à corrompre et irréprochables comme il en apparaissait dans les romans baroques ou bien dans le théâtre héroïque de Corneille au siècle précédent. Les êtres de fiction ne sont ici plus strictement des êtres de papier, ils gagnent en humanité grâce notamment à leurs travers.

Au XVIII^e siècle, l'estime des auteurs envers leurs protagonistes est quelque peu tarie et nous sommes loin de ce qu'écrivait par exemple Mme de La Fayette avec force hyperboles concernant la qualité de ses héros ; les personnages sont désormais moyens, allant même jusqu'au coquin si l'on considère les fourberies de Bigand. Une autre crapule apparaît aux côtés de Charles dans *La Mouche* ; il s'agit de Saint-Ange (Frère Ange) qui par la suite sera rebaptisé d'Osilly (son nom de famille), Bigand en donne sans concession cette description :

Ce Frère se nommait Ange, son nom aurait dû être opposé à celui qu'il portait ; il était sournois, et sous une physionomie douce, il cachait un esprit adonné à tout ce qu'il y a de plus pernicieux. Quelque enclin que je fusse au mal, j'étais un saint en comparaison de lui.²

Avec ce principe d'inversion, on voit bien que Mouhy aime jouer avec l'onomastique créant parfois le décalage entre le nom et le caractère d'un personnage ou le prédestinant par le prénom ou le nom qui lui est attribué ; nous pensons par exemple à un personnage du *Masque de fer*, la fille de Milord Portemhil. Mouhy a ici recours à l'humour noir et Keelmie porte en

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 88.

elle, pour peu qu'on ait l'oreille anglaise, une malédiction consubstantielle à son nom : *Kill me...*

Si Mouhy fait parfois quelques jeux de mots pour établir les noms de ses protagonistes, il choisit dans *Lamekis* des noms souvent exotiques, ce qui n'est aucunement étonnant dans ce genre de fiction. En revanche, il est plus déroutant que Mouhy appelle le père du héros Lamekis et que son fils reçoive ce même nom prêtant parfois à confusion, même si se forge avec le partage du même nom l'idée d'une transmission. De cette façon, Mouhy souligne la lignée d'un personnage plus que son individualité. Il n'est pas rare qu'au cours de l'histoire – ce roman est un « roman-fleuve » – les noms des personnages changent entre les parties et cela n'est pas forcément le signe d'erreurs de la part de Mouhy qui se perdrait dans les rets de sa narration. Ces changements produisent parfois un effet mystérieux à la lecture.

Mais dans *La Mouche*, le narrateur affirme : « Je n'ai pas cru devoir changer ces noms postiches », il retranche simplement « plusieurs histoires monstrueuses et extraordinaires, difficiles à croire, ou trop différentes des mœurs de ce siècle¹ ». Mais dans l'ensemble, Mouhy additionne plus qu'il ne soustrait, en témoignent les récits enchâssés qu'il utilise dans *Lamekis* et *La Mouche* ; parfois, un tel éparpillement ou une écriture fragmentée, surtout dans son récit d'anticipation, font apparaître un auteur quelque peu distrait. Mais dans *La Paysanne parvenue*, ses analyses semblent plus précises, comme lorsqu'il montre Jeannette faisant preuve au cours du récit d'empathie. Enfermée au couvent et incertaine de revoir le marquis, elle rencontre Sainte-Agnès qui lui raconte alors sa triste histoire. La narratrice rapporte les effets que ce récit produit sur elle :

[...] les sanglots lui coupèrent la parole. Je fus touchée jusqu'au vif de ce spectacle, ma situation présente m'attendrit et me fit partager ses peines ; je fis mes efforts pour la consoler, et je lui donnai tant de marques de mon amitié, que je parvins au point de calmer sa douleur. La confidence que venait de me faire Sainte-Agnès était trop délicate et trop entière, pour que je ne lui prouvasse pas combien j'y étais sensible ; ce fut en lui ouvrant mon cœur, et en ne lui cachant aucun de mes secrets, elle fut touchée de ces marques sincères de mon attachement et convint de mes peines [...].²

Il apparaît ici nettement qu'il s'établit une relation de complicité et de réciprocité entre les deux jeunes filles. Si Sainte-Agnès est une compagne d'infortune pour Jeannette, Charlotte, une jeune fille originaire du même village que Jeannette, apparaît quant à elle

¹ *La Mouche*, ancienne édition de 1736 dans la préface t. I, p. 16-17. Cette considération est supprimée dans l'édition revue et corrigée par l'auteur en 1777.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 156. Mouhy reprend ici *La Vie de Marianne* de Marivaux avec Marianne et Tervire.

comme une ombre négative de la jeune paysanne, illustrant la menace d'un parcours possible, « l'histoire de cette fille séduite par sa confiance et par sa vanité¹ ». Son histoire représente un contre modèle efficace. Charlotte, séduite par un jeune noble et entretenue par son valet dans l'espoir qu'elle sera épousée, une fois enceinte, est abandonnée et finit ses jours au couvent. Dans le récit de Jeannette, cette histoire apparaît déjà tel un souvenir qui surgit au moment opportun, enseignant certains préceptes de prudence à l'héroïne de Mouhy :

J'avais appris cette histoire, elle me revint alors dans l'idée, avec toutes ses circonstances. Je me résolus d'être plus circonspecte et plus sage que Charlotte ; c'est en vain que mon cœur, déjà prévenu, prit le parti du marquis, et me le peignit avec des couleurs plus favorables. Ma vertu s'opposa à son penchant, je fis une ferme résolution de lui être toujours fidèle, et de l'appeler à mon secours toutes les fois que mon cœur voudrait me donner des marques de sa faiblesse. J'ai toujours usé depuis de cette maxime, elle m'a été salutaire, et je dois assurément me persuader qu'elle est la cause de ma fortune. On ne peut jamais faire de mauvais pas, lorsque l'on est guidée par une maîtresse aussi sage que la vertu.²

Jeannette fait souvent preuve de lucidité et d'adresse ; c'est ainsi par exemple qu'elle sait se servir de personnes qui l'entourent pour arriver à ses fins, comme lorsqu'elle manipule Colin pour lui faire lire à haute voix le billet du marquis de L. V. qui lui est adressé³ et que, dans un second temps, elle lui demande de répondre à la missive car elle ne sait elle-même ni lire ni écrire. Elle se sert donc de la capacité d'un de ses prétendants pour séduire un autre amant, par cette ruse, Jeannette gagne en ingéniosité, même si elle est bien loin des ruses dont useront les roués de Laclos.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, pour doter ses personnages d'une aura, Laclos ne façonne aucun ego « parfait », chacun a sa ou ses faiblesses, ce qui rend les protagonistes plus proches des lecteurs. La Marquise commet en quelque sorte un faux pas, puisqu'elle finit par être dévoilée. Mais il est certain que l'histoire gagne en crédit et en valeur par le fait que son auteur incorpore une fin dédiée en apparence à la morale. Si cette fin est bien évidemment problématique, comme nous l'étudierons dans la deuxième grande partie, elle met néanmoins un point final à une société et à des échanges qui, bien que recréés en un autre lieu et un autre temps, périssent dans le même temps qu'ils laissent un goût amer et une impression de gâchis humain. Le pari est donc réussi, la fiction a gagné du terrain sur la réalité, repoussant les

¹ *Ibid.*, p. 46. Mouhy consacre plusieurs pages (p. 46 à 52) à l'histoire de Charlotte qui imprime en Jeannette une certaine défiance à l'égard de ceux qui voudraient la séduire : « L'histoire d'une fille du hameau, qui était arrivée il y avait deux ans, et qu'une de mes compagnes m'avait rapportée, fit apparemment naître cette défiance ; sans cela je ne me serais peut-être point prévenue de cette crainte : les exemples décident souvent de notre conduite, et les malheurs des autres nous préservent quelque fois de ceux qui pourraient nous arriver. C'est un miroir dans lequel nous devons nous examiner », p. 46.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 41.

frontières entre les êtres vivants et ceux de papier. L'aura des personnages se construit aussi dans le récit qu'ils font de leur enfance, par la confession de leur être, l'épanchement de leur âme, en un mot, l'écriture du moi. Notre corpus fait la part belle au roman-mémoires très en vogue au XVIII^e siècle ; ce genre accompagne un courant d'introspection et d'identification du lecteur à des personnages dont il ne se prive pas de dévorer les aventures.

c) Le roman-mémoires et la confession : l'écriture du moi

Selon Cleveland, les mémoires se doivent d'être sincères, de peindre la vérité et non d'arranger les événements pour intéresser davantage le lecteur :

Pour rendre mon histoire plus intéressante et lui donner les grâces d'un roman, j'aurais dû remettre à la fin de mon ouvrage l'éclaircissement que je me suis hâté de donner en cet endroit. Mais suis-je capable de chercher à plaire et ai-je promis dans ces mémoires autre chose que de la sincérité et de la douleur ?¹

Nous retrouvons donc ici une exigence de « faire vrai » et non de se placer du côté des « faiseurs » de roman. Il n'en demeure pas moins que, comme le rappelle René Démoris à propos du XVIII^e siècle :

Ce siècle eut sans doute la passion du récit. Il n'est pas évident que ce fut une passion heureuse. Qu'il y ait question sur la légitimité de ce récit, en témoigne assez la multiplication des formes problématiques de la narration, que l'écrivain en délègue la responsabilité à un narrateur intéressé et donc suspect (dans les romans-mémoires), qu'il laisse le lecteur face à une collection fictive de documents (dans les romans épistolaires) ou use d'un mode ironique (comme dans les contes, notamment).²

Si l'on fait un bref point historique, les spécialistes s'accordent à situer dans les années 1730 l'âge d'or du roman-mémoires. C'est ainsi que René Démoris évoque à partir de 1728 une « période triomphale » pour ce genre romanesque qui s'abreuve des secrets des personnages pour intéresser les lecteurs et permettre un phénomène d'identification. Françoise Gevrey souligne que, dans les années 1740, les genres étant presque tous en crise, la tragédie comme le roman hésitent entre authenticité et morale, et sans nul doute, les romans-mémoires sont une marque de cette crise³. Le genre des mémoires est tout à fait propice à la consignation des secrets par une interrogation sur soi, par une façon de sonder son intériorité ;

¹ Prévost, *Cleveland, Le Philosophe anglais, ou histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*, édition présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philippe Stewart, Paris, Desjonquères, 2003, t. 4, p. 358.

² René Démoris, « Ut poesis pictura ? », dans *Dilemmes du roman, essais en l'honneur de Georges May*, édition Catherine Lafarge, Saratoga, Anna Libri, 1989, p. 279

³ Françoise Gevrey, dans *Voisenon et autres conteurs, op. cit.*, p. 12.

avant 1750, on remarque l'extension des « mémoires » (ou pseudo-mémoires)¹ décrivant le parcours d'un personnage, ses aventures, son ascension ou d'une manière générale son parcours de vie... La forme des mémoires permet au personnage de procéder à une introspection minutieuse. L'utilisation de la première personne rend possible pour le lecteur une plongée directe dans ce que ressent le personnage. Lorsqu'il s'agit d'autobiographie, il convient de se référer à la définition de Philippe Lejeune², comme le fait Michel Gilot dans un article où il traite des romans-mémoires :

[...] les grands romans-mémoires des années 1730 peuvent apparaître non pas seulement comme des « récits personnels », mais comme des autobiographies fictives qui ont devancé et favorisé l'apparition de l'autobiographie proprement dite.³

Le roman-mémoires, genre le plus important dans la fiction romanesque du XVIII^e siècle, est tout à fait caractéristique⁴. Le « je » est placé au centre, le sujet prend alors conscience de son identité souvent en se confrontant à l'altérité, chose que ne saura pas faire Anne-Marie de Moras qui reste finalement très en surface et ne sait pas éclairer son histoire par celle de sa mère. Il est un lien indéniable entre les romans-mémoires et l'écriture du « je » avec Jean-Jacques Rousseau. L'autobiographie (le mot n'est réellement forgé qu'au XIX^e siècle) constitue une forme particulière de « l'écriture de soi » et des « récits de vie », un genre littéraire « moderne » que l'on s'accorde à faire naître avec les *Confessions* dans la deuxième partie du XVIII^e siècle et qui s'épanouit avec l'époque romantique. *L'Histoire de ma vie* de Casanova, écrite entre 1785 et 1798 fait un lien entre le libertinage et le roman-

¹ René Démoris a montré que, dans la première moitié du XVIII^e siècle, le succès de ce genre d'écrits était comparable à celui que recevra le genre épistolaire dans la seconde.

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 14 : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

³ Michel Gilot, « L'émotion autobiographique dans deux romans des années 1730 », dans *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 1998, p. 27.

⁴ Pour une définition et une analyse complète du dispositif des mémoires fictifs, voir notamment René Démoris *Le Roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 1975. Il est également possible de consulter, pour des indications générales sur le genre, Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières en toutes lettres, op. cit.*, p. 156 : « Depuis la fin du XVII^e siècle, le récit romanesque à la première personne est devenu majoritaire. On ne compte plus les faux mémoires et les adaptations du roman picaresque. Le récit à la première personne participe de ces formes de crédibilité romanesque déjà analysées. Mais il est doublement paradoxal. D'une part parce qu'au XVII^e siècle il est en contradiction avec l'esthétique et la morale classiques qui excluent presque totalement le moi du discours (« Le moi est haïssable » proclame Pascal), mais il est apparemment tout aussi contradictoire avec l'idéologie des Lumières qui veut inscrire l'individu dans la communauté civile. L'individuel, le spécifique sont dévalorisés. En fait le récit à la première personne appartient à un autre ordre de nécessité. Il renvoie à cette volonté de faire vrai en choisissant le son d'une voix propre et en inscrivant, par la forme même, l'écriture dans un échange privé (le livre parlerait directement à son lecteur) proche encore de l'oralité singulière et confidentielle. Le moi dans un tel procès d'écriture se porte garant de la vérité de ce qui est dit. Le récit donne, par l'emploi du je, l'illusion de l'engagement du narrateur dans les énoncés. »

mémoires. Dans *Narcisse romancier*, Jean Rousset a étudié les caractéristiques du roman-mémoires et souligné la distance temporelle entre le « je » écrivant et celui qui a vécu les faits :

Il faut cependant remarquer, en anticipant un instant sur ce qui relève du statut temporel, que cette unité narcissique comporte une dualité, du moins dans le roman-mémoires du XVII^e et du XVIII^e siècle : « je conte » est un présent, « mon histoire » ou « ma vie » sont du passé par rapport à ce moment où l'on parle. Il faudra tenir compte de cette distance temporelle, la distinction entre narrateur et héros est indispensable à une interprétation correcte de ce type de récit autobiographique.¹

La Paysanne parvenue de Mouhy publié, entre 1735 et 1737, est un roman-mémoires relatant la vie de Jeannette, modeste paysanne, jusqu'à son mariage avec le marquis de L. V., après maintes péripéties. L'héritage de Marivaux est revendiqué ouvertement et la trame narrative est proche de celle du *Paysan parvenu*. En outre, Jeannette, à l'instar de Marianne, séduit par sa beauté et sa vertu revendiquée. Ce roman de Mouhy n'est pas vraiment l'histoire d'une ascension sociale, mais plutôt en quelque sorte la conquête d'une nouvelle identité ; à la différence de la Marianne de Marivaux, la narratrice n'entreprend ses Mémoires que pour mieux se dissocier de la personne qu'elle a été, comme nous l'avons précédemment montré. Elle ne porte pas un regard qui rectifierait son passé, elle souhaite plutôt l'oublier. Son initiation à la vie sociale apparaît comme une seconde naissance. Car le roman-mémoires, comme l'écrit Claude Reichler, est souvent lié au roman de formation :

Les romans de la naissance obscure sont toujours des romans de formation : ils recouvrent l'angoisse de la venue au monde et de l'enfance inassouvie par les perspectives d'une seconde et brillante entrée dans la vie.²

Il convient de souligner également l'essor du roman épistolaire qui se situe à partir de 1750 et connaît son couronnement en 1761 avec *La Nouvelle Héloïse*. Florence Magnot-Ogilvy écrit dans *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires* :

[...] le passage des mémoires à l'épistolaire traduit une certaine évolution de la conception du rapport à l'autre.³

Notre corpus témoigne de cette évolution. En effet, les rapports entre les protagonistes changent, c'est ainsi par exemple que les scènes d'aveux ne sont plus les mêmes, les confidents des romans de Mouhy ne sont souvent que des curieux qui veulent assouvir leur soif de savoir, tel Bigand qui amène toujours les personnes qui l'entourent à conter leurs

¹ Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, réédition 1993, p. 17.

² Claude Reichler, *L'Âge libertin*, Paris, Minuit, 1987, p. 74.

³ Florence Magnot-Ogilvy, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, op. cit., p. XV.

histoires pour satisfaire sa curiosité¹ ; parfois il surprend de sa propre initiative des bribes par le trou de la serrure, mais il semble rester un expert en maïeutique arrivant toujours à faire parler les autres autour de lui et à obtenir des confessions. Il ne cherche pas le secret des autres pour les confondre ou les perdre comme ce M. Brochure, colporteur de Chevrier, qui distille les informations précieuses recueillies sur chacun pour mettre certaines personnes dans l'embarras. Dans *Les Liaisons dangereuses*, les roués ont compris que connaître l'autre, c'est mieux le manipuler. Ce principe essentiel est le credo de Madame de Merteuil qui sait susciter les confidences pour les utiliser contre les intéressés.

Au cours du deuxième tiers du siècle, le roman cherche sa légitimité dans la garantie d'authenticité qui préserve de l'extravagance du romanesque chimérique. Le roman-mémoires est un roman du passé, il est rétrospectif et commence par le commencement et non *in medias res* comme beaucoup de narrations. L'« autoportrait » altère parfois, déguise ou bien encore dissimule, selon ce que le protagoniste a choisi de dire ou de ne pas dire. Cette nécessité du « je » s'inscrit dans une poétique de l'écriture du secret qui permet de captiver plus au cœur le lecteur par un processus direct d'identification. Cependant, dans *Les Liaisons dangereuses*, roman épistolaire qui donne la parole à divers « moi », l'écriture et son mode de fonctionnement sont différents, comme le note Jean Rousset :

[...] Laclos souligne ce caractère ponctuel en datant avec précision chacune des lettres de son roman. L'actualité épistolaire est double ; d'une part, le personnage épistolier rend compte des faits et des sensations survenus ou éprouvés le jour même où il écrit, ou dans un temps très proche, à de rares exceptions près : les rappels autobiographiques ; en ce cas-là, le passé rapporté est un passé qui vient s'inscrire dans un présent. Mais il y a plus : au lieu de raconter un événement ; exemple extrême : le billet meurtrier recopié par Valmont et renvoyé à Madame de Tourvel, ici la simultanéité de l'écrit et de l'action est parfaite.²

La situation est évidemment différente dans le roman-mémoires, car ce que relate le personnage-narrateur assumant le récit, c'est son passé seul et détaché du moment de l'énonciation. Étudier l'écriture du moi, c'est donc se poser la question du genre qui accueille les confidences et les confessions. Confesser vient du verbe latin *confiteri*, il possède deux sens : dire les fautes commises et écouter le récit de ces fautes. Ce terme implique le personnage du « confesseur », un homme de Dieu, qui écoute les aveux que lui font ses disciples de leurs péchés considérés comme des secrets inavouables. Mais, dans le cadre de

¹ La curiosité est une véritable passion chez Bigand, cela lui vaut d'ailleurs d'être roué de coups et aussi menacé de mort.

² Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, p. 83. Notons que l'énoncé n'est ici plus référentiel, mais il devient performatif. Voir Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 26-28.

nos romans, nous évoquerons davantage la figure du « confident » qui n'est pas placée sous l'autorité de l'église. C'est simplement une oreille attentive et disponible qui fait souvent preuve de bienveillance à l'égard de celui qui lui avoue son secret. Cependant, quelques dépositaires trahissent les confidences, ce qui peut avoir des conséquences négatives sur les destinées des protagonistes qui ont eu l'imprudence de partager leur secret.

Dans notre corpus, deux textes reçoivent dans leur titre l'inscription générique : *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier et *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* de Mouhy. Le premier titre ne donne pas d'indication quant à l'identité de l'héroïne, on sait seulement qu'elle possède des qualités de cœur, l'appellation d'« honnête femme » esquisse le portrait du personnage central qui va livrer son histoire à la première personne ; le second titre inscrit le personnage directement comme un héros éponyme démasqué, puisque nous ne sommes aucunement en présence d'un type, mais d'une jeune femme bien déterminée. Souvent les mémoires fictifs sont racontés par des personnages plus âgés, comme c'est le cas par exemple dans *La Vie de Marianne*, sur le mode de l'accompli, mais cela est différent dans *Les Mémoires d'Anne-Marie de Moras* où Mouhy exploite le même genre d'histoire que celle de Prévost en 1740 dans son *Histoire d'une Grecque moderne*. Il semblerait parfois que le lecteur en sache plus que l'héroïne elle-même et cette dernière ne peut nous montrer le dessous des cartes en faisant preuve d'ignorance et d'aveuglement. Le roman veut sans doute révéler la face cachée de l'histoire mais au fond, nous n'accédons réellement à aucun secret. *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* serait en quelque sorte un roman d'avant la personne (ni vraiment à la première personne, ni vraiment à la troisième) où un « je » évanescent, qui n'est pas bien établi ne trouve aucune réponse. *La Paysanne parvenue* est également un roman-mémoires (écrit qui permet l'entrée d'un personnage issu d'un milieu populaire), mais le titre ne mentionne pas le genre, il ne se fait alors que strictement thématique. Jeannette parviendra et ceci est programmé par le titre. De même, le titre de Vivant Denon annonce ce qui va advenir ; en effet, après la nuit passée entre les deux amants, il n'y aura point de lendemain. La nouvelle raconte la nuit en compagnie de Mme de T*** et l'initiation érotique vécue par un jeune homme s'écrit aussi à la première personne.

Les Liaisons dangereuses sont également un roman du moi qui met en scène tour à tour diverses personnalités variant les focalisations. Le roman par lettres s'attache par nature à la sphère du privé, en exprimant la subjectivité. Dans les mémoires, l'effacement de l'auteur

au profit d'une instance auctoriale¹, un personnage intégré à la fiction, peut être une tentative de réduire la distance entre le créateur et la création. Jean Rousset écrit en explorant la forme autobiographique :

Tenons pour acquis que la forme autobiographique, à l'état pur, se définit par l'énoncé « je conte mon histoire » : un protagoniste central en fonction de narrateur, et de narrateur de soi-même, qui n'exclut pas les autres de son histoire mais ne les y admet que s'ils entrent dans le champ de son regard, de ses passions, de ses activités ; ces personnages satellites existent par lui et autour de lui.²

La connaissance du monde extérieur passe donc par le prisme de l'expérience sensible d'un individu. Dans le roman par lettres, la première personne circule d'un acteur à l'autre, en inversant le je et le tu (vous). Le rédacteur devient lecteur et le lecteur rédacteur. Souvent les roués sont lecteurs et rédacteurs alors qu'ils ne sont censés être ni l'un ni l'autre. Le genre des mémoires met en avant des personnalités singulières auxquelles le lecteur est invité à s'identifier ; la première personne et la focalisation interne qui l'accompagne servent ce projet. Le lecteur se sent comme le confident, celui à qui on raconte, l'oreille attentive, curieuse, dévouée et empathique.

Dans le roman-mémoires la place de l'autre est fondamentale, si « je » est un autre il est aussi soi et le dédoublement sert parfois à percer le mystère de l'unicité. C'est ainsi que Charles Bigand donne la parole à divers conteurs (Frère Ange au chapitre II, un Anglais au chapitre VII, un Espagnol au chapitre X, etc.) qui occupent tour à tour des chapitres entiers où la première personne est déléguée. Le « je » se partage souvent chez Mouhy comme chez Chevrier qui permet à son honnête femme d'entendre, même de façon morcelée, l'histoire de son amie Sophie. Cette distribution de la parole permet à nombre de personnages d'animer les fictions étudiées générant les secrets ou cherchant à les démasquer. Il convient désormais de les analyser comme étant des figures sans lesquelles la fiction n'aurait pas de sens.

¹ Voir Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, op. cit., p. 103 : « L'une des conséquences de l'emploi dans le roman de la forme autobiographique, c'est l'évanouissement de l'auteur, plus exactement des signes de l'auteur dans son texte. Le fait est connu, ces romans ne veulent pas être des romans, ces romanciers feignent de s'effacer derrière une rédaction supposée, manuscrit ou liasse de lettres retrouvés dans un coffre, qu'ils se bornent à éditer. Tout au plus admettent-ils être pour quelque chose dans le choix et la distribution des matériaux ; ils n'ont rien écrit, ils se dessaisissent de l'invention et de l'élocution pour n'assumer que la *disposition*. »

² *Ibid.*, p. 20.

2) Les figures « phares » du secret et leurs fonctions

a) *L'espion qui fait mouche (étude de M. Bigand)*

Georges Banu constate que l'arrogance d'un mouchard qui se montre est toujours plus exécrationnelle que la dissimulation de celui qui se masque.¹ Cette réflexion renvoie à ce pourquoi Bigand ne cesse d'exaspérer tout le voisinage. Conséquemment, son père l'envoie au couvent pour le protéger de lui-même et des autres qu'il importune et qui veulent s'en venger. Malgré l'enfermement subi au couvent, Charles admet tout de même le bien-fondé de cette correction imposée par ses parents ainsi que la nécessité de faire des études. La curiosité malade de Bigand² fait qu'il se masque, se cache, et que, placé dans l'ombre il traque les secrets d'autrui d'abord par passion et de façon gratuite puis, en mettant son talent à profit, pour le compte d'un autre lorsqu'il fait la rencontre de Saint-Onge. Cette mouche est définie dès les premières pages, Mouhy s'attachant d'abord plus à une éthopée qu'à une prosopographie :

Ce qu'il est important de savoir, c'est qu'à peine sus-je marcher, que je donnai des préjugés de ce que je devais être un jour ; j'étais d'une curiosité sans égale, j'écoutais à toutes les portes, je regardais à travers les serrures et rien ne se passait au logis et dans le quartier, que je n'en fusse exactement informé. [...] l'on me nommait l'Espion, la Mouche du quartier ; et il n'y avait pas de semaines où l'on ne me rapportât au logis moulu de coups, dont se vengeaient souvent les parties intéressées.³

La curiosité de Charles va souvent de pair avec une pratique de la délation : il dénonce en effet ses camarades au régent du collège, mais aussi ses voisins à leurs épouses, en s'intéressant naturellement à ce qui ne le regarde pas. Bigand avoue son amour pour le mystère qui est intrinsèque à sa personne, il ne peut en effet s'empêcher de le convoiter systématiquement :

J'avais entendu ces conversations différentes, parce que, selon ma bonne coutume, j'avais été écouter aux portes ; j'ai toujours été amoureux du mystère et je n'en ai jamais soupçonné aucun, que je n'aie fait toutes les démarches possibles pour le dévoiler.⁴

Puis, on apprend rapidement par quelques notations livrées çà et là que Bigand est « extrêmement petit » et que la nature ne l'a pas gâté. Il est caractérisé par son goût pour les histoires qu'il aime raconter avec force détails comme il se plaît à le faire au couvent lorsqu'il relate l'histoire de l'esprit Mosaïde (qui n'est pas sans rappeler certains développements de

¹ Voir Georges Banu, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », 2006, p. 45.

² Bigand s'appelle Charles, il a le même prénom que Mouhy. Pour ce romancier, l'onomastique est souvent intéressante ; dans les *Mémoires du marquis de Fieux*, il a aussi recours à son nom.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 82-83.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

Lamekis) ; Bigand prend beaucoup de plaisir à tromper les religieux, auditoire tenu en haleine :

Pardonnez-moi, pardonnez-moi, interrompit le prier, ces choses valent bien la peine qu'on y fasse attention [à propos de l'histoire de l'esprit que raconte Charles] ; cet enfant ne les a pu imaginer [...]. Je [Bigand] ne pus m'empêcher de me moquer en moi-même du sérieux avec lequel il prenait la fable que j'inventais ; j'avais l'imagination si vive, que de pareilles histoires ne me coûtaient rien ; je repris ainsi le fil de ma narration.¹

Il a plus d'un tour dans son sac comme en témoignent ses nombreuses roublardises², même si parfois il est puni pour certaines de ses actions comme c'est le cas avec le dindon dont il pense se régaler et qui s'avère en fait avoir été remplacé par une « affreuse tête de mort³ » qui lui fait vivre une expérience glaçante et horrible le conduisant à se cacher dans ce qu'il tient pour son lit. Mais, une fois encore, la péripétie est au rendez-vous, car il est chassé du galetas qui n'est aucunement le sien. Sa nature excessivement curieuse sera récompensée et reconnue comme étant une qualité lorsqu'il sera promu informateur d'un ambassadeur, une fonction conforme à son génie qui le ravit moins par les gages liés au travail fourni que par la « légitimation » de cette vocation personnelle :

Dès que je fus introduit dans le cabinet, je me jetai à ses pieds, il me fit relever et me parla ainsi ; votre sincérité m'a plu, M. l'abbé, je sais votre histoire, si vous me promettez d'être sage, je vous mettrai à l'abri de la misère, et je vous donnerai du pain ; vous êtes adroit et curieux, ces qualités me conviendront assez si la conduite y répond ; j'ai besoin d'un homme pour me mettre au fait de plusieurs choses qui m'intéressent ; on ne remplit jamais mieux un état, que lorsqu'on l'aime ; j'ai connu par votre histoire à quoi vous étiez propre.⁴

La Mouche est sûrement le roman de Mouhy qui retient le plus l'attention : on y suit les pérégrinations d'un jeune homme qui va devenir homme au fil de ses rencontres et des péripéties vécues et de son amour pour Lusinette. Bigand, ce fils d'un maître d'école, se découvre dans l'action et non dans un retour introspectif. Caractérisé par sa position de voyeur, ce narrateur principal semble en effet, davantage le spectateur des histoires des autres que l'acteur de la sienne. La fonction de mouche dans la fiction permet aux lecteurs de découvrir les secrets, suivant le regard attentif et même intrusif d'un personnage qui voue sa

¹ *Ibid.*, p. 116.

² Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, édition dirigée par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. I, chap. 59, p. 61 consacre un développement sur les espions, on croit presque y reconnaître Bigand : « Tapi quelquefois dans le coin d'un café, vous diriez un homme lourd, triste, ennuyeux, qui ronfle en attendant le souper : il a tout vu, tout entendu. Une autre fois, il est orateur, il a rendu le premier des propos hardis, il vous sollicite à vous déboutonner, il interprète jusqu'à votre silence ; et que vous lui parliez, ou que vous ne lui parliez pas, il sait ce que vous pensez de telle ou telle opération. Tel est l'instrument universel [...] pour pomper les secrets [...] ».

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

vie à dénouer le mystère de ses congénères. Michel Delon le souligne dans *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières* :

« Voir sans être vu » constitue l'un des fantasmes majeurs de l'univers romanesque du XVIII^e siècle, qu'il soit libertin ou sensible.¹

Voir sans être vu², *topos* romanesque très répandu, est la tentation de l'espion³ qui possède dans cette position l'anneau de Gygès (car l'invisibilité a toujours été un signe de puissance). Avec *La Mouche* de Mouhy, nous sommes dans le roman de l'espion et cette tendance s'inscrit dès le titre éponyme :

La vérité cachée, secrète, l'espace invite à la *surprendre* lorsqu'il permet de voir sans être vu (ou entendre sans être entendu). C'est une séquence qui a certes une fonction narrative évidente dans le cas de la narration homodiégétique, puisqu'elle permet au narrateur de raconter ce à quoi il n'a pas participé en tant qu'acteur, et que le lecteur doit cependant savoir.⁴

Ayant des soupçons sur sa femme, Bigand retourne chez lui pour éclaircir la situation, on lit au chapitre LIV :

Il était environ minuit, lorsque je rentrai secrètement chez moi ; j'arrivai jusqu'à mon appartement sans rencontrer personne. J'entrevis, d'une de mes croisées, de la lumière dans celui de ma femme ; je jugeai qu'elle n'était pas couchée et je formai sur le champ la résolution de m'y rendre par un escalier dérobé qui aboutissait à sa garde-robe [...]. De cette garde-robe on passait dans un grand cabinet, où l'on se tenait pendant le jour, et de cet endroit il était facile de tout voir et de tout entendre. [...]

L'espoir sur lequel je m'étais fondé, eut lieu, je trouvai la clef à la garde-robe et je me glissai dans le cabinet. [...] Ma femme, dans le déshabillé le plus propre et le plus galant, était nonchalamment couchée sur une duchesse [...].

On attendait un homme, auquel on avait donné rendez-vous ; l'on en faisait le portrait lorsque j'arrivai. La scélérate de femme de chambre attisait, par des anecdotes que je ne puis me résoudre à répéter, le feu dont ma femme était dévorée ; il pétillait déjà dans ses yeux, et devançait les plaisirs qu'elle se promettait de ce fatal rendez-vous [...].⁵

¹ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 511. On trouve chez Robert Challe, au début du XVIII^e siècle, de nombreuses scènes où les personnages voient sans être vus. En 1713, dans *Les Illustres Françaises*, l'« Histoire de Dupuis et Madame de Londé » met en scène « Dupuis le libertin » comme l'auteur l'appelle lui-même, dans une situation où ce fieffé libertin voit sans être vu (il est plusieurs scènes de voyeurisme : il observe son frère dans une maison de prostituées, puis il regarde et écoute la conversation entre la veuve et sa sœur). En parlant du conte de Vivant Denon, Michel Delon s'interroge : « Est-il interdit d'imaginer que les étreintes de Mme de T*** et de son jeune amant dans *Point de lendemain* sont observées par M. de T*** dont nous savons qu'il n'est plus capable de plaisirs simples et recourt aux « ressources artificielles » ? Pour leur réconciliation, sa femme lui offrirait en cadeau un spectacle suggestif [...] » (p.128).

² Dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, notice « Prison », p. 904, Madeleine Pinault Sorensen écrit : « Le prisonnier doit être vu mais ne doit pas voir. Il s'agit ici non seulement d'une innovation architecturale mais aussi d'un bouleversement de la société qui devient celle de la surveillance comme le souligne Michel Foucault. »

³ Voir à ce propos Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 120-123. Voir également, du même auteur, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, *op. cit.*, p. 78-83.

⁴ *Ibid*, p. 120-121.

⁵ *La Mouche*, éd. cit., p. 433.

Charles convoite le pouvoir d'omniscience, il se place souvent dans la position de Dieu (celui qui a traditionnellement le pouvoir de tout voir), il fait parfois d'ailleurs quelque peu preuve d'*hybris*, car rien ne semble arrêter sa soif de savoir. Cette fois-ci, l'indiscrétion le touche en plein cœur, une fois la rage passée, car il s'agit de la femme aimée et qu'il croyait connaître. Pour ce qui est de l'espionnage, Bigand trouve son double en Rametzy qui lui rapporte la manière dont il a épié Likinda, la femme aimée, faisant un « trou fatal¹ » entre leurs deux chambres pour surprendre les ébats qu'il soupçonne entre elle et le capitaine du bateau sur lequel ils voyagent. Rametzy, à l'image de Bigand, a plus d'un tour dans son sac. Mais Charles ne se contente pas de surprendre les êtres qui l'entourent, il les incite à parler, en témoigne la pirouette qu'il exécute pour percer le mystère de ce curieux homme qu'il croise au chapitre XVI, qu'il suit dans un cabaret et qu'il cherche par tous les moyens à aborder pour en savoir plus. Après maintes ruses, il parvient à entrer en contact avec lui ; ce dernier s'avère être Italien et se nomme Rametzy. Charles est aussi présenté comme un excellent conteur qui parvient à captiver son auditoire et à se jouer de lui malgré l'in vraisemblance de ses propos :

Les religieux qui écoutaient cette histoire, se regardèrent tous alors ; les plus jeunes demandèrent aux plus anciens s'ils avaient quelque connaissance de cet événement remarquable : les plus âgés secouèrent la tête et dirent qu'ils n'en avaient jamais entendu parler. Bon dit l'un de ceux-ci vous ne voyez pas que c'est l'ouvrage de Satan ; il n'y a pas un mot de vrai à tout ce que ce garçon nous dit, et il faut en vérité que le P. Prieur soit bien bon pour écouter de pareilles inepties. Pardonnez-moi, pardonnez-moi, interrompit le Prieur, ces choses valent bien la peine qu'on y fasse attention [...] ; c'est la fin de l'histoire qui décidera de tout : continue, ajouta-t-il, et n'ometts aucune circonstance. Comment donc ! Ceci mérite une attention singulière.²

Bigand, véritable inventeur d'histoires, se moque ici de la crédulité des moines ; nous sommes confrontés à deux niveaux narratifs imbriqués l'un dans l'autre, une sorte de mise en abyme : Bigand narrateur mais aussi Mouhy narrateur racontant l'histoire de Charles qui raconte. Comme le constate Florence Magnot-Ogilvy :

Son activité de mouche consiste [...] à s'approprier les histoires et les paroles des autres. Dans la seule première partie, il n'est le protagoniste que de cinq histoires sur douze.³

Cette proportion laissée à la parole d'autrui souligne l'ouverture de Bigand qui va de pair avec son intarissable curiosité. C'est aussi l'occasion pour Mouhy qui a parfois emprunté dans certains de ses romans comme *Le Masque de fer* à l'esthétique baroque, d'ouvrir des tiroirs narratifs multipliant les intrigues secondaires et les personnages. Le regard de Bigand ou ses

¹ *Ibid.*, p. 219.

² *Ibid.*, p. 115-116.

³ Florence Magnot-Ogilvy, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, op. cit., p. 90.

oreilles seraient le canal qui permettrait au lecteur de découvrir d'autres histoires ; cette technique favorise aussi la consignation de divers tons et styles grâce à l'idiolecte des protagonistes.

Dans *La Mouche*, le romancier joue constamment sur cet effet d'intertexte, il déplace son héros au cours des différentes histoires dans divers espaces sociaux, mais aussi divers genres littéraires. On connaît la tendance du marquis de Fieux à offrir à son lectorat des sortes de pastiches dans des épisodes secondaires et des histoires insérées. *La Mouche* témoigne en effet de l'éclectisme de son auteur, car à travers cette fiction, nous nous promenons de mémoires picaresques comme l'*Histoire de frère Ange* à un récit fantastique avec l'*Histoire d'un Esprit* contée par Bigand en passant par une lettre-confession où un Anglais fait part de ses sentiments (*Histoire d'un Anglais*), etc. Mouhy, comme nous l'avons déjà indiqué, a une propension à recycler d'autres genres et d'autres textes. Son personnage Bigand, qui semble dans un premier temps (comme le sera Dom Pèdre dans *Le Masque de fer*), insensible aux choses de l'amour (il est pourtant renseigné sur la vie sexuelle grâce à sa curiosité), commence à regarder les femmes au chapitre XI lorsqu'il fait la connaissance de Linette, la femme aimée par Dom Carlos, un Espagnol dont il a croisé le chemin. Charles n'hésite pas à se mettre à la place de son nouvel ami lorsqu'il s'adresse à la jeune femme ; cette empathie du personnage marque la découverte du beau sexe opposé et de ses charmes par le héros :

En descendant du carrosse, je vis une demoiselle à la fenêtre, qui par un transport de joie me fit imaginer que c'était la belle Linette. Lorsque je fus au haut de l'escalier, elle accourut à moi les bras ouverts ; ô Ciel ! dit-elle, connaissant sa méprise, ce n'est point Dom Carlos. Remettez-vous mademoiselle, répliquai-je, je viens de sa part, je suis un autre lui-même et vous pouvez prendre en moi la même confiance.¹

Il est cependant aussi possible de noter une modification sensible du personnage au cours du roman lorsqu'un héritage miraculeux lui donne une certaine identité. Sa rencontre avec Rametzy est également décisive ainsi que celle de Lusinette dont Bigand va tomber amoureux ; sa mutation est alors aussi intérieure :

Qui aurait cru que né ce que j'étais, je fusse capable de délicatesse ; l'amour fait cependant tous les jours des miracles [...].²

Si Charles est modifié à travers ses rencontres et son parcours, il n'en va pas de même pour un personnage que nous qualifierons de « liaison dangereuse », aussi craint que désiré,

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 162.

² *Ibid.*, p. 260.

M. Brochure, le colporteur de Chevrier. L'auteur joue ici de l'onomastique en créant un personnage bien ancré dans les mœurs de son temps.

b) Une liaison dangereuse (le cas Brochure, figure du colporteur)

Dès le XVII^e siècle, le colporteur apparaît dans les romans et les nouvelles comme une sorte de marchand ambulancier qui propose divers objets¹. L'auteur colporteur est une des représentations de l'écrivain qui se construit au XVIII^e siècle, dans un contexte particulier de défiance récurrente à l'égard des auteurs ; les colporteurs participent à la mode des brochures (périodiques, contes, pamphlets...) plus facile de diffusion que celle des imposants in-folio². Comme nous le voyons dans *Le Colporteur* de Chevrier, M. Brochure s'introduit dans la chambre ou le boudoir d'une dame. Le roman a une évidente portée satirique et subversive : en effet, la police se mêle souvent des intrigues que relate Brochure et certains personnages sont d'évidents portraits à clés. Comme Brochure est utilisé par la police, il est également de ce fait, protégé par elle :

– Je débiterai, répondit Brochure, par un aveu dont j'espère que vous ne me saurez pas mauvais gré ; je ne suis point colporteur, et cette médaille que vous me voyez n'est qu'un passeport que la police me donne pour aller, en portant des livres sous le manteau, épier les anecdotes scandaleuses, et les aventures galantes dont je compose le soir un petit memoria que je porte au bureau.³

Cet aveu du personnage est paradoxal car il ne se considère pas comme un colporteur, pourtant le titre éponyme de Chevrier le place dans cette fonction. D'une manière générale, dans son rôle de diffusion, le colporteur supplante quelque peu le libraire surtout si les ouvrages sont interdits, ils circulent alors sous le manteau. Et il semble bien que les romans aient d'autant plus de lecteurs qu'ils sont interdits. Dès les premières lignes de l'œuvre de Chevrier, on apprend que « Monsieur Brochure, [est] le colporteur le mieux fourni et le plus scandaleux du royaume⁴ ». Le colporteur apparaît dans *Tableau de Paris* de Mercier et l'image renvoyée par le texte ne ressemble en rien à celle qu'on découvre chez Chevrier

¹ Voir à ce sujet Françoise Gevrey, « L'auteur colporteur : une représentation de l'écrivain au XVIII^e siècle », dans *Le Statut littéraire de l'écrivain*, sous la direction de Lise Sabourin, *op. cit.*, p. 121-133. Voir aussi Robert Darnton, *Édition et Sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991, Chapitre III « Le colporteur et sa condition », p. 57-71.

² Diderot qualifie les colporteurs de « gens sans connaissances, sans titres et sans aveu », et il dénonce leurs pratiques. Voir Denis Diderot, *Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie*, 1767, Paris, Librairie Hachette, 1861 ; réédition Paris, Librairie Fontaine, 1984.

³ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 759-760.

⁴ *Ibid.*, p. 756.

incarnée par M. Brochure. Louis Sébastien Mercier fait de cette figure un homme traqué par la police, un serviteur « à son insu » de la liberté publique qui est incapable de lire les écrits qu'il fait circuler. Cet auteur montre une figure en opposition à celle des mouchards alors que dans le récit de Chevrier, Brochure est à leur solde :

Les mouchards font surtout la guerre aux colporteurs, espèce d'hommes qui font trafic des seuls bons livres qu'on puisse encore lire en France, et conséquemment prohibés. On les maltraite horriblement ; tous les limiers de la police poursuivent ces malheureux qui ignorent ce qu'ils vendent, et qui cacheraient la Bible sous leurs manteaux, si le lieutenant de police s'avisait de défendre la Bible. On les met à la Bastille pour de futiles brochures qui seront oubliées le lendemain, quelquefois au carcan. [...] Ces pauvres colporteurs, qui font circuler les plus rares productions du génie, sans savoir lire, qui servent à leur insu la liberté publique pour gagner un morceau de pain, portent toute la mauvaise humeur des hommes en place, qui s'attaquent rarement à l'auteur, dans la crainte de soulever contre eux le cri public, et de paraître odieux.¹

La brochure suppose souvent une consommation hâtive car c'est un livre qu'on n'a pas eu le temps de relire. Brochure les mène de salon en cabinet privé et il souhaite ici « amuser² » la dame qu'il visite et la distraire. Sa déontologie est tout à fait douteuse puisqu'il faut acheter sa discrétion et le payer également pour qu'il livre des informations :

- Non, madame, dit le Colporteur, en interrompant benignement la marquise, je ne crois rien, et vois encore moins : il faut de la discrétion dans notre profession, et si nous venions à en manquer, nous serions ruinés ; nous sommes tous les jours témoins de tant d'événements singuliers que nous passerions pour les organes de la médisance et du scandale, si nous nous avisions jamais de les dévoiler.
- Ce qu'il vous dit là est exactement vrai, marquise, repartit le chevalier, et vous lui donneriez dix louis qu'il ne vous sonnerait mot de ce qu'il a pu voir dans la tournée de ce matin.
- Ah ! dix louis, monsieur, seraient bien séduisants : les temps sont d'ailleurs si mauvais que pour une pareille somme on ne pourrait guère s'empêcher de déshonorer cinq ou six personnes...
- Oh, ma foi, s'écria la marquise, vous n'en ferez pas dédit, Monsieur Brochure ; voilà dix louis bien comptés dans ce rouleau d'écus, prenez-les, et faites-moi l'histoire scandaleuse de votre journée...³

Nous sommes ici en présence d'une sorte de corruption, où celui ou celle qui paie obtient les informations voulues. Brochure fait aussi preuve d'humour dans sa conversation avec Mme de Sarmé lorsqu'il affirme en parlant de journaux qu'il diffuse :

Tant mieux, madame, répondit le Colporteur, ils [les journaux] remplissent leur objet : comme je ne les vends que contre l'insomnie, je suis charmé quand ils font leur effet.⁴

¹ Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, *op. cit.*, t. I, chap. 60, p. 62-63.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 758.

³ *Ibid.*, p. 759.

⁴ *Ibid.*, p. 762. Si Brochure fait preuve d'humour, il est l'objet d'une gentille raillerie qui prend l'aspect d'un bon mot de la part de la marquise : « – Convenez donc, chevalier, répondit la marquise, que ce Monsieur Brochure est un homme universel, il se trouve partout », *ibid.*, p. 802.

Il conte ses anecdotes et fait figure de bel esprit, indispensable à la société et craint de celle-ci. Il raconte ainsi les tours qu'il a joués à certains comme le mari et la femme qui l'emploient tous deux secrètement le payant fort mal et qu'il fait coucher ensemble lors d'un rendez-vous galant pour se venger d'eux. Chevrier, par l'entremise de son colporteur, prodigue critiques et distribue nombre de coups de patte, fustigeant par exemple un écrit de Mouhy *Les Délices du sentiment* :

Je sortais à peine de l'appartement de Madame de C***, que son mari m'appela. Comme je pensai qu'il voulait des livres, je lui présentai un ouvrage qui venait de paraître sous le titre des *Délices du sentiment*¹ ; c'était un petit roman du chevalier de Mouhy ; divisé en quatre gros volumes aussi pesants que l'esprit de leur auteur. À l'aspect de ces énormes brochures, le comte s'emporta vivement, et après avoir déclamé contre la police, les censeurs, les papetiers et les imprimeurs, il attaqua le corps auguste des auteurs, des colporteurs et les lecteurs, et soutint, dans sa colère, que tous ceux qui imprimaient, toléraient, vendaient et lisaient les œuvres de l'éternel chevalier de Mouhy étaient des gens à pendre.
« La fureur du comte, que rien ne pouvait calmer, m'engagea à prendre congé de lui, mais il me retint, sous prétexte qu'il avait un secret important à me confier, et par une manie que je n'ai pu concevoir, il me fit jurer, avant qu'il s'expliquât, non pas de lui garder le secret, mais de ne vendre jamais aucun ouvrage du chevalier de Mouhy.²

Mme de Sarmé relance perpétuellement Brochure pour qu'il lui expose d'autres faits croustillants et permet de faire la transition d'une histoire à l'autre :

- Et quelle était cette aventure ? demanda la marquise.
- On ne peut rien vous refuser, madame, reprit Brochure ; la voici.³

D'une manière générale, Mme de Sarmé use de ses charmes auprès du colporteur pour s'attirer ses faveurs et le faire parler, et pas uniquement des livres qu'il vend ! La marquise n'est pas explicitement décrite par Chevrier, mais au fil du texte et par ses interventions on apprend qui elle est. Le narrateur nous annonce très vite que Mme de Sarmé se peindra elle-même et, par une ellipse et une métalepse, il affirme :

Je pourrais étendre ce portrait, mais cette femme qui ne sait plus dissimuler va se peindre elle-même dans cette production : ne suspendons point la marche de l'histoire, et suivons Monsieur Brochure qui entre dans le cabinet de toilette de Madame de Sarmé.⁴

Chevrier, en montrant toute l'ambiguïté d'un personnage, révèle dans le même temps au grand jour les mesquineries et les intrigues de son temps. Il permet de mettre en lumière ce qui tient la bonne société, ce sont les secrets, entre dissimulation et révélation. C'est un principe que les personnages que nous allons désormais étudier ont compris.

¹ Cet ouvrage parut en six volumes de 1753 à 1754.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 777.

³ *Ibid.*, p. 781.

⁴ *Ibid.*, p. 757.

c) Du libertin au roué, un changement de rapport au secret

Intus ut libet, foris ut moris est.¹

Ce développement est l'occasion d'aborder une transition qui s'opère à travers une figure du secret : le libertin². De Saint-Onge qualifié de « libertin », personnage épisodique de *La Mouche* de Mouhy aux deux roués de Laclos, en passant par Trémicour, un personnage de Bastide dont *La Petite Maison* met en scène les manipulations, il s'agira de montrer l'évolution d'une figure, évolution qui se répercute sur le traitement des secrets et sur la manière dont ils sont consignés dans les fictions.

C'est au XVIII^e siècle que le mot libertin acquiert son sens moderne ; il désigne une personne dépourvue de scrupules moraux et religieux, ayant souvent des mœurs légères. Chez le libertin, le secret est un jeu, un commerce social, chez le roué comme il apparaît sous la plume de Laclos, le secret devient plus ontologique. C'est sans doute à partir de 1715, date de la mort de Louis XIV, et du départ de Mme de Maintenon de la cour qu'elle avait rendue bien austère, que le XVIII^e siècle libertin prit son essor³. Les femmes souhaitent alors plaire davantage et les mœurs se libèrent comme le montrent également les romans de l'époque. Si le libertinage prend son sens moderne à cette époque, on sent que le terme se banalise complètement dans les milieux de la capitale vers 1780, moins soumis au joug de l'Église. Sans conteste, rouerie et galanterie appartiennent à une esthétique d'Ancien Régime. Le terme « roué » souligne dans un premier temps « celui qui est digne du supplice de la roue », et marque un déclasserment social désignant un aristocrate qui renonce aux principes de sa caste pour frayer avec des gens vils tels que des voleurs, des prostituées...

¹ « À l'intérieur comme il te plaît, à l'extérieur selon la coutume », sentence latine empruntée à l'Italien Cremonini, citée par Michel Delon dans *Le Savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 25.

² Voir la définition de l'*Encyclopédie* qui fait remonter l'emploi de ce terme à la première moitié du XVI^e siècle, il désignait alors les membres d'une secte religieuse hollandaise. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765, t. IX, p. 476. Pour un éclaircissement des termes, voir l'article de Rosy Pinhas-Delpuech, « De l'affranchi au libertin, les avatars d'un mot », dans *Eros philosophe, Discours libertins des Lumières*, études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 11-20. Voir également pour une définition du libertin, Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir, Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Laval, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2001, p. 16-21.

³ Cette période d'effervescence et de libération est bien représentée dans un film réalisé par Bertrand Tavernier, « Que la fête commence ». Ce film français sorti en 1975, avec Philippe Noiret, Jean Rochefort et Jean-Pierre Marielle met en scène une atmosphère d'arrogance et de libertinage propre à l'époque. Mais Tavernier s'inspire de la vision de la Régence orientée par Jules Michelet (une vision très XIX^e siècle qui n'est pas complètement exacte) dans *Histoire de France au XVIII^e siècle. La Régence* [1863]. Cette lecture historique est tout à fait différente d'un travail d'historien moderne.

Il convient de nous demander ce qu'est un roué. En nous référant au dictionnaire étymologique de Dauzat, pour « roué », nous lisons comme le rapporte Roger Vailland : « proprement digne du supplice de la roue » (au XVII^e siècle, « roué » désigna d'abord les compagnons du Régent), d'où rouerie (fin du XVIII^e siècle). C'est ainsi que nous comprenons que les compagnons du Régent méritaient la roue parce qu'ils étaient des *libertins*, c'est-à-dire, selon le Littré, l'homme « qui ne s'assujettit ni aux croyances ni aux pratiques de la religion¹ ». Le roué sait prendre du recul par rapport à l'instant et se faire le spectateur de sa propre action. Mais le combat de la Marquise et celui du Vicomte n'est pas identique :

[...] Madame de Merteuil est une femme avant d'être une libertine. Valmont ne l'a guère compris qui ne voit en Madame de Merteuil que son homologue au féminin. La fameuse lettre LXXXI s'emploie à définir les limites respectives de leurs tactiques libertines [...].²

Le roué peut également avoir maille à partir avec la figure de l'aventurier. Mais ce qui lie le libertin et le roué, c'est le libertinage (c'est une question de degré et de morale) et comme l'a analysé Olivier Blanc, il est possible d'en tracer une « carte » :

[...] cette carte indique assez bien le mouvement qui s'est opéré de la sphère privée à la sphère publique : jusqu'alors cantonné dans les boudoirs des hôtels particuliers, dans le vivier circonscrit que constitue l'Académie royale de Musique, le libertinage s'offre soudain à la vue de tous dans le Paris pré-révolutionnaire : les libertins et les libertines, qui répugnent à dissimuler quoi que ce soit, affichent au contraire leurs succès amoureux.³

Même si l'époque leur est favorable, il n'en demeure pas moins que les roués de Laclos se cachent d'une certaine frange de la population car ils ne veulent pas être démasqués. Candidats au secret, les roués, souvent qualifiés sous la plume de Saint-Simon d'hommes sans principes, sont dans *Les Liaisons dangereuses* tenus d'honorer un pacte libertin ; tant que celui-ci est honoré, ils trouvent le repos et peuvent à loisir manipuler leur entourage. Lorsque Valmont fait une entorse aux « principes » qu'il partage avec Madame de Merteuil, il est en quelque sorte déchu, perdant son titre de roué. L'étymologie latine de « libertin » est *libertinus*, c'est-à-dire « un esclave affranchi ou le fils d'un affranchi » ; le mot appartient donc à la langue juridique⁴. Le libertin, par extension est celui qui se libère et s'émancipe des

¹ Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, op. cit., p. 190.

² Isabelle Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, op. cit., p. 129.

³ Olivier Blanc, « Visibilité du libertinage féminin sous Louis XVI », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère* sous la direction d'Anne Richardot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 47.

⁴ Voir Patrick Wald Lasowski, *Le Grand Dérèglement*, op. cit., chap. I, « Affranchi ! », p. 13-30. On trouve une ébauche de définition du « libertin » destinée à Valmont sous la plume de Madame de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 168 : « Où est là le mérite qui soit véritablement à vous ? Une

contraintes religieuses s'écartant de la *doxa* chrétienne. Il s'avère que les premiers emplois dans notre langue datent de 1447 dans une traduction du Nouveau Testament où le terme reçoit le sens latin.

Les personnages que nous nommons « initiateurs » se retrouvent essentiellement pour notre corpus dans la nouvelle de Vivant Denon et le roman de Laclos. Nous mettons quelque peu de côté le marquis de Trémicour, personnage de *La Petite Maison* de Bastide car il nous semble ne pas être exactement dans la veine de Mme de T*** ni dans celle de Merteuil et Valmont. Trémicour représente et synthétise néanmoins l'idée d'une transition entre des personnages occasionnellement nommés « libertins » comme Frère Ange dans *La Mouche* et les roués de Laclos. Il se produit donc au fil du siècle et de l'évolution des mœurs comme un durcissement et une radicalisation des libertins. Dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, on peut lire une tentative de définition du libertin :

Le portrait du libertin semble *a priori* pouvoir être brossé sans trop de peine, même si les traits en sont parfois changeants : petits-mâîtres ou roués d'un côté, promenant dans les salons leur soif de conquête amoureuse, débauchés de bas étage, de l'autre – moins déviants, essentiellement –, satisfaisant leur insatiable lubricité. Ce libertinage masculin bicéphale, s'il paraît rendre compte assez justement de la typologie littéraire aussi bien que des usages du temps, n'est pas à l'abri d'un retournement sémantique, tel que le pratique le prince de Ligne. Dans une définition célèbre du « libertin » et du « débauché », le mémorialiste fait en effet du premier un homme méprisable et grossièrement vicieux, tandis que l'autre est l'adepte des plaisirs « de bon goût » [...].¹

De la même façon, dans son article « Libertinage et construction de la pudeur à l'âge classique », Jean-Christophe Abramovici décrit l'évolution du terme :

On connaît aujourd'hui de manière assez précise l'évolution du mot *libertin*, sa lente et progressive « dévaluation », la manière dont le passage du sens noble d'*esprit fort* au sens bas de *débauché* enregistra le déplacement, du champ de la philosophie vers celui des mœurs, des valeurs dénotatives de liberté prise à l'égard des codes. Mais on remarque trop peu souvent qu'athée ou roué, le libertin demeure toujours un homme, comme si l'ambivalence sémantique du libertinage ne pouvait s'appliquer aux femmes. Ces dernières ne bénéficient ainsi que rarement à l'âge classique des privilèges de la substantivation. Peu utilisé, le féminin du nom *libertin* n'est guère, dans les dictionnaires, enregistré que par Féraud en 1787 : « 2°. *Subst.* Qui mène une vie déréglée. C'est un *libertin*, une *libertine* ». ²

belle figure, pur effet du hasard ; des grâces, que l'usage donne presque toujours ; de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin ; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès [...].

¹ Anne Richardot, « Introduction », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, *op. cit.*, p. 9.

² Jean-Christophe Abramovici, « Libertinage et construction de la pudeur à l'âge classique », dans *ibid.*, p. 89. Crébillon quant à lui, dit « philosophe » pour les femmes. Dans le même ouvrage, Anne Richardot explique dans son « Introduction » à propos du terme « libertine », p. 10-11 : « La dissymétrie sémantique et référentielle n'est sans doute pas absolue puisqu'à certaines qui ne monnaient aucunement leurs charmes peut échoir le « titre abominable » de libertines. Quelques héroïnes de Crébillon – Cidalise, de *La Nuit et le Moment*, par exemple –, l'audacieuse Mme de T*** du *Point de lendemain* de Vivant Denon, ou la Marquise de Merteuil l'illustrent : sur le même terrain galant que leurs confrères, elles glanent volontiers les amants ou les conquièrent plus

Pour le pendant masculin du libertin¹, on retrouve, aux origines de la littérature licencieuse européenne, une figure qui se confond avec la prostituée², « libertine » serait donc un synonyme quelque peu euphémisé. C'est tout d'abord Manon Lescaut qui écrit les premiers mots sur la page du libertinage féminin³. Cette fameuse « catin » de Prévost est à l'origine⁴ de ce courant. Mais plus tard, Laclos donne à la libertine un visage, celui de Madame de Merteuil, qui gagne à être appelée rouée puisqu'elle excelle dans le libertinage et va même plus loin car jamais elle ne déroge aux règles qu'elle s'est elle-même fixées.

Les libertines sont présentes sous la plume de Crébillon à travers des héroïnes telle Cidalise de *La Nuit et le Moment* ; on retrouve également une héroïne qui est aussi digne de recevoir le même titre chez Vivant Denon en la personne de Mme de T***. Mais le couronnement est achevé sans nul doute avec la Marquise de Merteuil, indépendante et autodidacte, figure mue par un inébranlable goût du pouvoir et de la domination. Le personnage semble parfois être animé par quelques sursauts féministes qui s'estompent, car elle se désolidarise de la gent féminine avec qui elle reconnaît n'avoir rien de commun, même si la guerre est toujours en préparation contre ce sexe fort qu'elle émascule comme elle le rapporte lorsqu'elle se compare à une nouvelle Dalila. Elle bat les hommes sur leur propre terrain et se montre une maîtresse femme, souveraine même sous les huées et atteinte de la vérole, elle semble, selon le bon mot d'un méchant, le marquis de ***, avoir à cause de la maladie désormais son âme sur sa figure⁵ ; néanmoins, même montrée du doigt, elle conserve tous ses secrets. C'est un personnage essentiel puisqu'elle semble miner « le libertinage de l'intérieur, dans un mouvement d'infiltration à même de provoquer l'implosion du système érotique adverse. Dans cette hypothèse, Madame de Merteuil elle-même ne serait alors qu'une

activement, mues par un appétit sexuel ou un goût du pouvoir semble-t-il comparable. On sait pourtant combien d'ambiguïtés présente le mythique personnage des *Liaisons dangereuses*, qui concentre sur lui les interprétations les plus contradictoires.

¹ *Ibid.*, p. 90 : « Dans les plus récentes éditions du dictionnaire *Robert*, seul le sens moderne de *libertin* (« dévergondé ») est unisexue, son sens noble ancien d'« esprit fort, libre penseur » demeure un privilège du sexe dit également *fort* puisqu'il est précisé qu'en ce cas il s'agit d'un « *n.m.* [nom masculin] ».

² Lire Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, *op. cit.*, t. III, chap. 238, p. 125-128.

³ Michel Delon, « Un libertinage au féminin », il s'agit d'un chapitre distinct dans *Le Savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 281-300. Il montre qu'il est deux libertinages dans le roman de Laclos, l'un féminin, l'autre masculin. Nous assistons à l'affrontement de ces deux libertinages et à leur destruction et c'est le libertinage féminin qui attaque le plus l'ordre social.

⁴ C'est le jugement de Montesquieu, à la suite de la lecture du roman de Prévost : « le héros est un fripon et l'héroïne une catin [...] », on retrouve cette référence dans *Manon Lescaut*, édition Frédéric Deloffre et Raymond Picard, Paris, Garnier, 1965, « Introduction », p. CLXIII.

⁵ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLXXV, p. 385. Dans *La Paysanne parvenue*, Jeannette a elle aussi la petite vérole, mais une fois guérie, sa beauté est intacte, ce qui n'est pas le cas du Marquis de L. V. qui conserve des stigmates.

libertine d'emprunt, à l'identité stratégiquement forgée, et nullement l'analogue féminin du vicomte de Valmont¹ ». Madame Riccoboni va du reste protester contre cette figure de femme dans sa *Correspondance* avec Laclos en reprochant à ce dernier d'utiliser un tel caractère :

On n'a pas besoin de se mettre en garde contre des caractères qui ne peuvent exister, et j'invite M. de Laclos à ne jamais orner le vice des agréments qu'il a prêtés à Madame de Merteuil.²

Puis elle ajoute dans la deuxième lettre adressée à l'auteur des *Liaisons dangereuses* en réponse à la courtoise mais parfois un peu ironique missive de Laclos :

C'est en qualité de femme, Monsieur, de Française, de patriote zélée pour l'honneur de ma nation, que j'ai senti mon cœur blessé du caractère de Madame de Merteuil. Si, comme vous l'assurez, ce caractère affreux existe, je m'applaudis d'avoir passé mes jours dans un petit cercle et je plains ceux qui étendent assez leurs connaissances pour se rencontrer avec de pareils monstres.³

Si Mme de Riccoboni fait le portrait du « monstre » qu'est Madame de Merteuil, cette dernière offre quant à elle une définition du libertin. Non sans humour, la Marquise explique dans la célèbre lettre autobiographique :

Et qu'avez-vous donc fait, que je n'aie surpassé mille fois ? Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes : mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est là le mérite qui soit véritablement à vous ? Une belle figure, pur effet du hasard ; des grâces que l'usage donne presque toujours, de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin ; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès [...].⁴

On sent dans ce portrait se profiler quelque revendication féministe de la Marquise qui, finalement ne défend pas la cause des femmes, mais la sienne propre, méprisant souvent les hommes qui se prosternent à ses pieds. Dans *Les Liaisons dangereuses*, le couple de roués détient le secret et ainsi le savoir. Madame de Merteuil place d'ailleurs le savoir au-dessus de la jouissance : « je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir ; le désir de m'instruire m'en

¹ Voir à ce sujet Anne Richardot, « Introduction », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, op. cit. p. 11. La critique ajoute : « Animée d'une révolte féministe par la grâce d'un Laclos ami du beau sexe, la marquise ne ferait que combattre les hommes avec leurs propres armes, soucieuse avant tout, dans ses entreprises de séduction, de "venger [s]on sexe et maîtriser" l'autre, oppresseur. [p. 170 l. LXXXI] [...] Une autre lecture souligne, en revanche, l'évidente désolidarisation de l'héroïne envers les autres femmes, avec lesquelles elle déclare n'avoir rien « de commun », et pour lesquelles elle professe même le plus éclatant mépris [...]. »

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Correspondance entre Madame Riccoboni et M. de Laclos (avril 1782), première lettre de Madame Riccoboni à Laclos, p. 757. Cette correspondance est connue par le manuscrit 12 845 du Fonds de la Bibliothèque nationale qui contient les originaux de Mme Riccoboni et les brouillons de Laclos sous le titre *Correspondance manuscrite entre Mme Riccoboni et M. de Laclos* mais également par l'édition des *Liaisons dangereuses* dite « de Nantes ». Voir les indications de Laurent Versini dans son édition à la page 1587.

³ *Ibid.*, deuxième lettre de Madame Riccoboni, p. 759.

⁴ *Ibid.*, Lettre LXXXI, p. 168.

suggéra les moyens¹ ». Merteuil et Valmont sont décrits comme un couple paradoxal, « leur union est à la fois nécessaire, puisque chacun veut garder un spectateur qui sache l'apprécier en connaisseur, et impossible, puisqu'à la rivalité libertine s'ajoute la contradiction entre les sexes² ». Mais les roués ont besoin d'un témoin de leurs actions. De plus, ce qui caractérise les libertins³ de Laclos, c'est leur obsession de la maîtrise. Madame de Merteuil se sert des secrets des autres comme autant de garanties que les siens ne seront pas exposés au public. Elle réifie en outre les autres grâce à leurs secrets et à l'emprise qu'elle a sur eux. On ne sait pas finalement exactement ce qui lie la marquise et le vicomte. Le libertin ne s'attaque, par principe, qu'à des forteresses réputées imprenables. Comme nous le lisons dans la Lettre IV adressée par Valmont à la Marquise :

Vous connaissez la Présidente Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque ; voilà l'ennemi digne de moi ; voilà le but où je prétends atteindre [...].⁴

Madame de Merteuil pointe les différences qu'il y a entre une femme libertine et un homme libertin :

Croyez-moi, Vicomte, on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer. Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution. Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins. Dans cette partie si inégale, notre fortune est de ne pas perdre, et votre malheur de ne pas gagner.⁵

Son combat semble plus obstiné parce qu'il est vital. En effet, le libertinage est pour Madame de Merteuil un « tremplin » pour un autre combat, plus politique. Ailleurs elle reproche à Valmont de ne pas arriver à s'élever au-dessus d'un libertinage « commun » :

C'est que réellement vous n'avez pas le génie de votre état ; vous n'en savez que ce que vous en avez appris, et vous n'inventez rien. Aussi, dès que les circonstances ne se prêtent plus à vos formules d'usage, et qu'il vous faut sortir de la route ordinaire, vous restez court comme un Écolier.⁶

Le rapport au secret se modifie avec le personnage de Madame de Merteuil, nous ne sommes plus seulement dans un secret d' « alcôve » mais dans un secret plus ontologique qui,

¹ *Ibid.*, Lettre LXXXI, p. 172. Anne Deneys-Tunney dans *Écritures du corps*, op. cit., p. 306, rapproche cette phrase de la Marquise du début du *Discours de la Méthode* de Descartes : « J'avais toujours un extrême désir d'apprendre à distinguer le vrai d'avec le faux, pour voir clair en mes actions, et marcher avec assurance en cette vie ».

² Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 454.

³ Notons que les roués sont des libertins, mais que les libertins ne sont pas forcément des roués.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IV, p. 17.

⁵ *Ibid.*, Lettre LXXXI, p. 168.

⁶ *Ibid.*, Lettre CVI, p. 243-244.

grâce à ce « démon femelle », remet en cause la nature de fondements que l'on pensait pourtant établis. Dans la fameuse lettre LXXXI, la Marquise livre le secret de son libertinage et la manière avec laquelle il parvient à soutirer des confidences accablantes à certains de ses amants. Mais cette lettre « autobiographique¹ » constitue en outre « le secret de son secret² » dont Valmont, le dépositaire de cet aveu, entre alors en possession. David McCallam étudie également le libertinage de Madame de Merteuil qui possède selon lui « la même structure paradoxale que le secret : la marquise est *encore* libertine avec Danceny et Prévan, mais elle *ne* l'est *plus* avec Valmont. Ce qui explique son refus de coucher de nouveau avec ce dernier, malgré le fait qu'il a rempli toutes les conditions requises pour leurs retrouvailles sexuelles. De fait, toute la relation entre Merteuil et Valmont est déterminée par sa nature secrète³ ». C'est ce lien qui établit toute l'intrigue et dont découlent tous les secrets.

Experte dans la dissimulation de ses secrets, la Marquise se sert de ceux des autres pour mener à bien ses projets. Bien que Valmont n'égale pas Madame de Merteuil dans ses entreprises, il parvient à provoquer l'amour chez Madame de Tourvel en la persuadant de la vérité du sien. Il est un séducteur dans la lignée de Lovelace, véritable mythe incarné de la séduction⁴. Une partie de notre corpus témoigne de l'évolution de la figure du libertin et de celle du libertinage. En moins d'un siècle, nous sommes passés de romans mondains de la fin du XVII^e siècle aux roués de l'univers de Laclos par l'entremise des héros crébilloniens et de ceux de Bastide. Mais il ne faut pas oublier qu'un des roués des *Liaisons dangereuses* est comme pris au piège, contaminé qu'il est par la sensibilité. Alors le triomphe n'est qu'en demi-teinte ou bien il revient à la Marquise qui ne l'est plus vraiment, mais reste, même exilée en Hollande, la Merteuil. René Pomeau écrit à propos du véritable sujet du roman de Laclos que « l'intrigue, en sa structure essentielle, se fonde donc sur les relations, à la fois de connivence et d'agressivité, des deux héros libertins [...] »⁵.

Si les roués ont une relation de complicité et d'opposition, ils ont également besoin d'un commerce avec des figures périphérique afin d'exister et de manigancer leurs plans. Ils peuvent ainsi trahir, railler, aimer, jouer et mépriser. Nous allons alors nous attacher dans tout

¹ Par cette lettre, Laclos reprend Crébillon qui avait inventé la rétrospection (dans un genre qui ne s'y prête que peu) grâce à l'évocation de l'adolescence de son héroïne dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (Lettre XL). Cette technique confère au personnage quelque profondeur.

² Nous devons cette formule à David McCallam, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, *op. cit.*, p. 19.

³ *Id.*

⁴ Voir Pierre Hartmann, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 175.

⁵ René Pomeau, *Laclos*, Paris, Hatier, 1975, p. 100.

le corpus aux figures de confidentes qui sont essentielles à la consignation des secrets. Expert en maïeutique ou simplement oreille attentive, le confident, apparaît souvent au théâtre comme un personnage second qui met en valeur le héros, mais dans nos écrits, il se révèle plus important.

3) Les figures périphériques

a) *Les confidentes*

Le confident recueille les secrets des autres et décide de les garder scellés ou de les répandre. Même s'il est souvent relégué à un rang secondaire dans les fictions, il occupe une place essentielle lorsqu'il recueille le secret. Le confident représente une figure de l'altérité suffisamment différente pour donner un avis à son interlocuteur mais, dans le même temps, un double « je », un autre soi, selon un système d'empathie. Si les confidences s'attirent « comme les baisers » dans *Point de lendemain*, chez Laclos, certains personnages usent en revanche de manipulation et de calcul pour obtenir quelques secrets ; ainsi, Madame de Merteuil exhorte Valmont à recueillir les confidences de Danceny :

Pour peu que vous soyez adroit, vous devez avoir demain la confiance de Danceny. Le moment est favorable pour la confiance : c'est celui du malheur.¹

Le siècle est celui des *Fausse Confidences*, et Laclos s'inscrit dans la lignée de ce titre puisqu'il met en avant dans son roman ceux que nous nommerons les « faux confidentes », qu'on peut appeler ainsi car ils brisent le pacte entre celui qui fait l'aveu et celui qui le recueille. Il est dans ce roman épistolaire une confidente qui semble fidèle et sincère, Sophie Carnay, vite éclipsée par Madame de Merteuil. Cette jeune pensionnaire du couvent d'où Cécile est sortie, semble insignifiante pour la fiction, en effet, nous n'avons même pas accès aux lettres qu'elle est censée adresser à Cécile. Sophie Carnay n'est présentée qu'en position de destinataire, ce qui renforce l'idée que cette confidente est un personnage passif vers lequel Cécile peut déverser sans hésiter l'intérieur de son cœur. Si la confidente par son silence semble passive, les roués Madame de Merteuil et Valmont, lorsqu'ils sont placés en position de recevoir une confiance, apparaissent au contraire très réactifs. De fait, pour eux être le détenteur d'un secret signifie avoir du pouvoir et s'en servir pour se venger. Le secret

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LI, p. 104-105.

engendre donc un rapport particulier à autrui. Comme l'explique La Rochefoucauld dans *De la Confiance* :

Il y a des personnes qui peuvent avoir raison de se fier en nous, vers qui nous n'aurions pas raison d'avoir la même conduite, et on s'acquitte envers ceux-ci en leur gardant le secret, et en les payant de légères confidences. Il y en a d'autres dont la fidélité nous est connue, qui ne ménagent rien avec nous, et à qui on peut se confier par choix et par estime. On doit ne leur cacher rien de ce qui ne regarde que nous, se montrer à eux toujours vrais [...].¹

La Marquise de Merteuil déclare à deux reprises être au courant des secrets de Cécile avant même que cette dernière ait pu les lui confier, il en va ainsi de son amour naissant pour Danceny², qui ne serait alors qu'une confiance inutile, puisque la marquise l'a déjà percée. En outre, la Marquise sait également que Cécile a été séduite par Valmont, elle l'a appris de la plume même du séducteur de la jeune fille. Pour Cécile, ses aveux sont de son point de vue encore des secrets alors qu'ils ne le sont plus pour son interlocutrice, la Marquise. Si le « roué parfait », comme le remarque Tzvetan Todorov, « n'aurait pas dû avoir de confident³ », Valmont n'est pas un exemple à suivre lorsqu'il écrit à la Marquise :

Dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier le plus grand projet que j'aie jamais formé.⁴

Il expose alors son projet et introduit une distinction entre la séduction de la jeune Cécile et de celle de Madame de Tourvel. Souveraine en tout point, la Marquise partage cependant avec Valmont un secret qui les tient l'un et l'autre, secret qui reste caché et ainsi profondément mystérieux. Comme Madame de Merteuil souhaite rallier pleinement le Vicomte à sa cause, avant de l'instrumentaliser à des fins strictement personnelles, elle le manipule par diverses captations de bienveillance et tente perpétuellement d'agir sur lui par un discours très orienté. Ainsi, dans la lettre V, elle menace de retirer sa confiance à Valmont, lorsqu'elle affirme en égratignant au passage la Présidente de Tourvel :

Tenez, je vous en parle sans humeur : mais, dans ce moment, je suis tentée surtout de vous retirer ma confiance. Je ne m'accoutumerai jamais à dire mes secrets à l'amant de Madame de Tourvel.⁵

¹ La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, section V « De la Confiance », p. 511.

² Madame de Merteuil note d'ailleurs : « Elle aime déjà son Danceny avec fureur ; mais elle n'en sait encore rien. [...] La petite a surtout grande envie de me dire son secret [...] », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XX, p. 44.

³ *Littérature et signification*, op. cit., p. 48.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IV, p. 17.

⁵ *Ibid.*, Lettre V, p. 20.

D'une manière générale, le prétexte de l'oreille attentive peut aussi être un bon moyen pour se rapprocher de quelqu'un sans éveiller ses soupçons. Madame de Merteuil se fait la confidente de Cécile, puis celle de Danceny pour mieux le séduire et l'utiliser (elle recueille encore néanmoins les secrets de la jeune fille). Mais les libertins sont des « confidents » qui parlent finalement plus qu'ils n'écoutent, ce qui est un moyen d'influencer en les manipulant les êtres qui leur découvrent le fond de leur pensée. La Marquise de Merteuil se fait aussi la confidente de Madame de Volanges à qui elle tient des propos enjôleurs :

En vérité, ma chère et bonne amie, j'ai eu peine à me défendre d'un mouvement d'orgueil, en lisant votre Lettre. Quoi ! vous m'honorez de votre entière confiance ! vous allez même jusqu'à me demander des conseils ! Ah ! je suis bien heureuse, si je mérite cette opinion favorable de votre part ; si je ne la dois pas seulement à la prévention de l'amitié. Au reste, quel qu'en soit le motif, elle n'en est pas moins précieuse à mon cœur ; et l'avoir obtenue, n'est à mes yeux qu'une raison de plus, pour travailler davantage à la mériter. Je vais donc (mais sans prétendre vous donner un avis) vous dire librement ma façon de penser. Je m'en méfie, parce qu'elle diffère de la vôtre : mais quand je vous aurai exposé mes raisons, vous les jugerez ; et si vous les condamnez, je souscris d'avance à votre jugement. J'aurai au moins cette sagesse, de ne pas me croire plus sage que vous.¹

Dans le même temps qu'elle reçoit les confidences de la mère et de la fille, elle manœuvre pour ne pas mettre en péril son principal dessein : se venger de Gercourt. La modalité exclamative fait ici sourire lorsqu'on connaît les manigances de Madame de Merteuil. Les confidents apparaissent également dans l'œuvre de Mouhy, c'est ainsi que Bigand devient le confident de Rametzy qui cherche à se libérer à travers une figure qui lui ressemble :

À peine vous connais-je, que je prends de la confiance en vous ; je vous révèle mon histoire, mes secrets ; je vous conduis chez moi, je vous mets dans le cas de faire votre cour à mes dépens, de me dénoncer, de me perdre. Cependant ne croyez pas que je me sois laissé aller à toutes ces choses malgré moi, ma folie est raisonnée, il y a déjà du temps qu'elle me conduit au désespoir, je veux, à quelque prix que ce soit, retrouver Likinda, si elle existe encore, ou me perdre ; je ne puis suffire aux soins de cette recherche, j'avais résolu de trouver quelqu'un aussi malheureux que moi, en qui je trouvasse un second moi-même ; je vous rencontre dans un cabaret, vous cherchez à m'entretenir, je démêle que vous m'examinez, je me défie de vous ; cependant votre habit qui annonce la misère, votre histoire vraie ou fausse, votre égarement que je suppose se rapporter au mien, tout me détermine en votre faveur.²

Bigand est sincère à l'égard de Rametzy et s'intéresse vraiment à sa destinée, même s'il fait preuve d'abord de tromperie à son égard pour gagner sa confiance et le faire parler. Mais Rametzy est conscient de la manipulation de Charles comme le prouve la citation ci-dessus. Autre personnage de Mouhy, Jeannette est une oreille attentive pour sa compagne

¹ *Ibid.*, Lettre CIV, p. 234-235.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 226.

Sainte Agnès à qui elle apporte son réconfort ; de la même façon Julie, l'héroïne de Chevrier, accueille les confidences de son amie Sophie :

Sophie, l'infortunée Sophie, me rappela en gémissant la promesse qu'elle m'avait faite il y avait deux ans, de me raconter les événements sinistres de sa vie. Croyais-je alors, s'écria-t-elle en se jetant dans mes bras, que je m'en acquitterais dans cette demeure affreuse ? Quel destin odieux m'a traînée dans ce cachot ? Suis-je coupable ou mes parents sont-ils criminels ? Jugez-moi, Madame, mais que l'amitié ne prononce point ; l'innocence n'a pas besoin de l'appui de la prévention.¹

Il est tout à fait remarquable que, dans *Les Mémoires d'une honnête femme*, le récit que Sophie fait à Julie est détaché typographiquement du reste du texte, mis en valeur et pourvu d'un titre « HISTOIRE DE SOPHIE » puis quelques pages plus loin « SUITE DE L'HISTOIRE DE SOPHIE² ». Chevrier dit même que Julie « brûle³ » d'apprendre le reste de l'histoire de Sophie, cependant comme cette dernière est dans une retraite, il est impossible d'avoir la suite de la narration qui se fait alors attendre. Dans ce récit de Chevrier, la mère de Julie, Madame de Verman, est un personnage épisodique, mais elle apparaît importante lorsque sa fille est accusée à tort par son époux, le Comte de Courmont, d'avoir écrit une lettre d'amour à Pervaux. Madame de Verman soutient alors son enfant et l'invite à se confier à elle :

Croyez-moi, ma chère Julie, avouez-moi un penchant qu'on peut pardonner au feu de votre âge. Sûre de votre sincérité, je solliciterai votre grâce auprès du Comte et je tâcherai d'obtenir de lui l'agrément de vous reconduire en Bourgogne où cette funeste aventure sera toujours ignorée. [...] Voyez, ouvrez-moi votre cœur et soyez persuadée que je suis digne de votre confiance. Je la mérite à deux titres sacrés. Mère et amie, puis-je vous trahir ? Des sentiments aussi généreux, repartis-je, m'arracheraient l'aveu du crime le plus noir, mais je suis innocente et je périrai plutôt dans cette maison austère que d'avouer une faute que je n'ai point commise. Je prononçai ces derniers mots avec tant de vérité que la Baronne en fut touchée, et presque convaincue alors de mon innocence, elle m'annonça qu'elle viendrait le lendemain munie de la pièce qui avait causé mes malheurs.⁴

La figure parentale, oreille attentive, avait déjà été utilisée dans le roman par Chevrier lorsque le père de Julie tentait de lui faire avouer son amour pour le Chevalier de Nalbour :

J'étais encore absorbée dans ces réflexions funestes, quand le Baron de Verman entra dans mon cabinet ; il fait sortir Bernon, et après m'avoir tendrement embrassée, il demanda si le Chevalier de Nalbour m'avait aimée ; je rougis ; ne réponds point, ma chère fille, dit le Baron. Je sais tout, ton visage satisfait ma curiosité et justifie ton innocence. Si tu étais coupable, le Chevalier ne serait point parti ; on ne fuit point une femme qui nous a rendu heureux. J'avouais alors au Baron l'amour que j'avais pour Nalbour, et heureux de voir mon

¹ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 64.

² *Ibid.*, p. 64 pour la première occurrence et p. 80 pour la seconde.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

inclination asservie à l'obéissance, il me quitta en m'annonçant que notre mariage, que le père de Courmont venait d'avancer, était remis au lendemain matin.¹

Si les confidants sont des figures intimement liées au secret, il est un autre personnage qui le caresse sans jamais vraiment l'entrevoir : l'ignorant. Nous allons donc étudier des protagonistes qui ne sont pas réellement acteurs de leur destinée, mais qui restent plutôt passifs, ne parvenant pas à percer les intrigues qui les entourent.

b) Les ignorants

Par « ignorants », nous entendons ici les protagonistes qui se trompent de secret ou qui n'y auront jamais accès. Ces personnages permettent en quelque sorte de mettre en valeur par contraste ceux qui savent, ceux qui accèdent au secret et maîtrisent les situations. Le premier exemple qui illustre ce comportement est Cécile Volanges qui ne cessera d'être instrumentalisée, tour à tour par le Vicomte ou la Marquise. La jeune fille semble toujours à côté des choses, même sa dépravation est un échec de l'apprentissage libertin, elle reste toujours en deçà des situations qu'elle vit. Comme nous l'avons montré plus haut, la réification de sa personne en « machine à plaisir² » ne lui permet pas d'accéder à un plus haut degré de conscience.

Il est certain que la franchise ingénue de Cécile n'a besoin de rien, elle peut en effet dans un premier temps faire l'économie du secret puisqu'elle n'a rien à cacher ; mais bien évidemment, cette situation est précaire, elle fait alors appel au secret qui marque en quelque sorte son appartenance aux pécheurs et lui permet de s'introduire (un peu malgré elle) dans la relativité des rapports humains. Madame de Volanges reste la grande ignorante du roman de Laclos ; en effet, le lecteur en sait davantage qu'elle à la fin, presque en empathie avec le personnage lorsqu'elle s'exclame remplie de désarroi : « ma fille est donc bien coupable ?³ » Il ressort cependant une certaine ironie de ce dernier mot. La mère et la fille ne comprennent décidément rien et ne peuvent s'adapter aux manigances des libertins. La Présidente de

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CVI, p. 244. La réification se retrouve notamment (au sens propre) dans *Le Canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron ; le personnage Commode (notons l'onomastique) est maudit par Crapaudine qui le transforme en canapé et lui lance : « Pour expier l'injure que tu m'as faite, dit-elle, on prendra désormais sur toi les plaisirs que tu n'as pu me procurer. Tu serviras indistinctement à tout le monde, maître et valet ; chacun te fera gémir sous les secousses qu'il te donnera, et tu ne recouvreras ta première forme que lorsque, entre tes bras, on aura commis une faute égale à la tienne », *Le Canapé couleur de feu*, dans *Contes, Voisenon et autres conteurs*, op. cit., p. 97.

³ *Ibid.*, Lettre CLXXV, p. 386.

Tourvel comprend certaines manœuvres de Valmont qui la séduit mais elle n'apprend jamais la relation et la connivence qui l'unit à Madame de Merteuil. Elle ne sait pas non plus que le fameux « ce n'est pas ma faute » est imputable à la Marquise. Elle meurt donc ignorante et pour elle la « liaison dangereuse » reste celle qu'elle a partagée avec le Vicomte, alors qu'en réalité il n'a été que la marionnette de Madame de Merteuil.

De la même manière, la Présidente ne percera pas le secret des conditions d'écriture de la lettre de Valmont qui n'est que double sens, une lettre écrite sur le corps d'une de ses amantes, Émilie, la fille publique. Madame de Tourvel n'apprendra pas non plus que la scène de charité observée par un de ses valets n'était en fait qu'un piège, une vaste mascarade pour la séduire¹. Maintenir une personne dans l'ignorance ou la tromper en lui faisant croire que la réalité est tout autre est une technique plébiscitée par les roués. L'ambiguïté règne également en maître dans le récit de Vivant Denon. En effet, *Point de lendemain* met en scène Mme de T*** qui instruit un jeune prosélyte, mais le trompe pour mieux le conduire dans les rets de la séduction. Le jeune homme n'est pas vraiment ignorant, mais sa connaissance reste en demi-teinte, il en sait plus que tous les autres hommes de l'entourage de Mme de T***, mais moins que cette dernière qui emporte avec elle dans la brume de la nuit les ressorts secrets de cette rencontre. L'ignorance est donc ici mesurée et n'apparaît aucunement comme une fatalité, c'est plutôt une aposiopèse qui invite à la rêverie érotique.

Anne-Marie de Moras, narratrice de treize ans², est en quelque sorte victime de son ignorance, elle ne parvient pas à percer le secret de la chair et ne dépasse pas le stade des constats. Sa curiosité reste insatisfaite, en témoignent ses mémoires qui ne sont pas rédigés sur le mode de l'accompli comme de coutume dans ce genre d'écrit. L'étude de Jean-Paul Sermain le montre, Anne-Marie de Moras, au comble de l'ignorance, ne tire aucun enseignement de ce qui est arrivé à sa mère :

Ces contradictions peuvent, en gros, illustrer l'ignorance et l'aveuglement de l'héroïne, à qui les malheurs mêmes n'ont rien appris. [...] la première partie du roman rapporte le récit que lui a fait sa mère de son propre roman familial, de ses amours et de son propre enlèvement

¹ Cette réflexion nous fait penser à l'idée développée par Georges Banu, dans *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 78-79. Il aborde la question de la confiance que l'on accorde toujours aux renseignements obtenus grâce aux dispositifs de surveillance. Ils peuvent être trompeurs, on l'oublie trop souvent : « Dans *Othello*, Shakespeare évoque la même stratégie adoptée cette fois-ci par Iago qui, lui aussi, organise la scène entre Cassio et Desdémone qu'Othello surveille, confortant ainsi sa jalousie naissante. Celui qui se cache ne peut pas s'empêcher de se laisser abuser par ce qui se déroule sous ses yeux, devant lui, à son insu, croit-il. Le jeu, parce que supposé être dissimulé, sans spectateurs, ne peut fournir, pensent les témoins, que des renseignements révélateurs, autrement cachés. Prisonniers de la confiance faite à la surveillance, ils se trouvent ainsi manipulés par des stratèges qui retournent les dispositifs et produisent des renseignements truqués. »

² Cette innovation de la part de Mouhy est majeure, en effet sa mémorialiste est très jeune alors que souvent on livre au lecteur les appréciations de personnages retirés de la vie souvent assez âgés, qui prennent du recul avec leur passé.

que le père a finalement accepté. Passons sur l'étrange confiance qui informe la fille dans les moindres détails de la conduite amoureuse de la mère et lui donne un bien curieux exemple (que la fille va suivre... sans comprendre que les termes ont changé). Cette histoire amène l'héroïne à analyser, expliquer, commenter, interpréter les différentes situations et les comportements des protagonistes, à dégager leur motivation, leur secret, à les juger en profondeur : cela suppose une conscience psychologique aiguisée et une connaissance morale et sociale développée. Pour la mère on peut s'étonner que, de cette expérience, il n'y ait pas la moindre trace dans son comportement ultérieur. Mais surtout l'héroïne se voit ensuite enlevée la compréhension très avisée qu'elle a d'abord mise en œuvre : de tout ce qu'elle sait elle ne sait plus rien. Elle ne retire rien du récit de sa mère mais surtout ce n'est plus la même personne qui a écrit ce récit et celle qui écrit ses mémoires.¹

Chez ce personnage, l'ignorance est imputable à la jeunesse, comme pour Cécile, mais à la différence de la jeune Volanges qui est placée face à des situations inconnues quand elle est à peine sortie du couvent, Anne-Marie devrait pouvoir tirer une leçon de l'histoire de sa mère ; or, il n'en est rien, et personne ne la guide dans cette voie. Les personnages « ignorants » sont souvent maintenus dans la méconnaissance des situations, en effet, ils n'ont pas d'adjuvants pour les aider à appréhender le monde qui les attend, ils ont même des opposants qui ne s'affichent bien évidemment pas en tant que tels. Sans doute, la catégorie suivante que nous allons analyser est-elle étroitement liée aux « ignorants », nous avons nommés ces personnages les « victimes du secret », et ils peuvent risquer jusqu'à leur vie dans des épreuves.

c) Les victimes du secret

Le secret entraîne un certain nombre de conséquences comme les non-dits, les quiproquos, les fausses confidences, les trahisons. Quelques personnages se retrouvent au cœur de conflits qui les dépassent, devenant des victimes innocentes de la cruauté ou bien encore de la vengeance. C'est ainsi que Keelmie, personnage du *Masque de fer* de Mouhy n'est finalement pas la victime du secret auquel le lecteur aurait pensé naturellement, elle est néanmoins la victime d'un inceste, mais pas du sien. En effet, Dom Père la sacrifie pour se venger du Roi d'Espagne qui s'est vivement épris d'elle, en appliquant la loi du talion. Comme le Roi a fait tuer Émilie, la compagne de Dom Père, ce dernier sacrifie Keelmie car elle est chérie par le tyran. Finalement, cette innocente reçoit le châtiment qui aurait été mérité par le Roi d'Espagne pour son amour coupable et déraisonné envers sa sœur. Émilie est, elle aussi, une victime : de l'instant où elle reçoit le masque qui lui couvre le visage jusqu'à sa

¹ Jean-Paul Sermain, « Mouhy, amateur et victime du burlesque ? » dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, op. cit., p. 117-118.

mort, elle ne cesse d'être poursuivie par son frère et son lourd secret. Rappelons que tout s'est déclenché par la découverte d'un secret, lorsque le Roi apprend la relation entre sa sœur et un de ses hommes.

Les secrets n'épargnent donc aucunement les femmes dans ce récit de Mouhy. Heureusement, tous les personnages de Mouhy ne sont pas des victimes du secret, ils savent pour certains d'entre eux s'en servir pour mener à bien leurs desseins. C'est ainsi que Bigand n'est jamais placé en position de victime ; dès qu'il se pique de découvrir un secret, il met tout son savoir-faire au service de son entreprise. Laclos, ami du beau sexe, n'épargne pas non plus les femmes dans son roman, certaines ne sont que des victimes qui n'accèdent jamais à un autre statut. Ainsi, Cécile Volanges et sa mère sont les accessoires et les martyres de la vengeance de Madame de Merteuil envers Gercourt, ce qu'elles n'apprendront jamais. De la même façon, à un premier degré, Madame de Tourvel est victime de son amour pour Valmont qui la condamne pour l'offrir en sacrifice à sa complice. Danceny est également touché par les manigances de la Marquise, il finit ses jours reclus comme nous l'apprenons dans les lettres qu'il échange avec Mme de Rosemonde.

Enfin, le Vicomte est lui-même victime de Madame de Merteuil qui l'anéantit, le démasquant comme un libertin égaré, aveuglé et dévalué par son amour pour la Présidente. Valmont est à double titre victime, il l'est également de lui-même car semblent coexister en lui deux aspirations qui s'affrontent comme le symbolise le duel final, image de la dichotomie constitutive du personnage. Valmont sans doute cède aux sentiments, il n'est alors plus digne des roués, il est un faible parmi tant d'autres et son discours du cœur à peine dissimulé ne cesse d'exaspérer la Marquise, qui le raille dans un premier temps et lui rapporte ce que la bonne société pense de lui, avant de lui porter le coup fatal. On peut illustrer la situation dans laquelle se retrouve Valmont par la remarque de Pierre Hartmann :

Pour la conscience libertine, l'amour n'est pas l'expérience rousseauiste d'une soudaine et exaltante plénitude subjective, mais celle d'une brutale et inquiétante dépossession.¹

Voici clairement défini ce que la Marquise pense de l'état d'esprit du Vicomte, il est dépossédé de lui à cause de son amour pour la Présidente ; victime du secret de son cœur et non plus souverain, il n'est plus digne d'être son complice, ce sera donc « la guerre » ! Mais Madame de Merteuil est aussi en quelque sorte la victime de son secret : une fois sa correspondance dévoilée, le masque tombe et elle doit fuir. Cependant elle reste une femme

¹ Pierre Hartmann, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, op. cit., p. 273.

souveraine qu'il ne convient pas de placer du côté des victimes qu'elle a faites. Elle est déchue, désavouée, mais en aucun cas elle n'adopte l'attitude d'une victime ; le lecteur n'observe plus que le personnage de l'extérieur dans l'ultime lettre du recueil que Madame de Volanges adresse à Madame de Rosemonde où la mère de Cécile brosse en quelques phrases le tableau de ce qui est arrivé à la Marquise. Bien que la parole ne soit pas redonnée à la Marquise, elle a cependant le dernier mot en emportant avec elle tout son mystère.

Lorsqu'on le traque dans les fictions, le secret se fait plus prégnant dans le même temps qu'il se dérobe. Cette matière si insaisissable se révèle dans nos romans. La narration, les lieux, les personnages, tout est placé au service d'un thème qui transcende les âges, les contingences et les modes, là où il y aura une présence humaine, il y aura des secrets. C'est donc de toute évidence un thème qui dépasse les contours de notre étude et qui nourrit inlassablement notre imaginaire car le secret est dans l'essence même du roman. Comme nous l'avons montré, la fiction a besoin du secret car sans lui, il n'est pas d'histoire.

Les lieux variés révèlent une esthétique du demi-jour qui s'ouvre sur un boudoir, un cabinet secret, une petite maison, mais où il n'est pas facile d'être à l'abri des regards qui sont autant de menaces. Quand les sujets du secret et leurs représentations évoluent au fur et à mesure qu'on avance dans le XVIII^e siècle, les personnages semblent aussi changer et s'étoffer, acquérant dans la fiction de plus en plus d'épaisseur, grâce à l'expérience qu'ils font du secret et de la dissimulation. Le secret, considéré du point de vue de l'écriture ou de la lecture, pose la question du langage, qu'il s'agisse de celui qui tente de masquer ou de celui qui tente de découvrir. Sa mécanique s'inscrit paradoxalement dans le mince interstice entre silence et parole. Dire qu'on a un secret, c'est un peu le révéler, mais le taire complètement ce n'est pas en faire un secret, car pour qu'il existe, il faut que quelqu'un sache qu'il existe, sans connaître pour autant sa nature. Ainsi, le langage doit être pris en compte. Pourquoi écrire le secret ? Comment le lire, l'interpréter ? Y a-t-il des degrés dans le secret ? Autant de questions que se pose le lecteur.

Deuxième partie

Le secret, un processus d'écriture et de
lecture

CHAPITRE I

Le lecteur face au secret : les enjeux de la lecture

Après l'étude des occurrences et des manifestations du secret dans la diégèse, il convient désormais de distinguer le secret mis en œuvre dans l'action même de lire. Tout texte romanesque programme d'une manière générale en grande partie sa réception. Le roman propose en effet une histoire, mais aussi la façon de l'aborder, une sorte de mode d'emploi qui guide le lecteur à travers les méandres de la narration. Nous retrouvons ce « mode d'emploi » dans les préfaces ou parfois même au fil des textes. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu, l'ensemble de ces indications constituant ce qu'il est possible d'appeler le « pacte de lecture » ou le « contrat de lecture ». Ce pacte se noue au seuil de l'œuvre, les deux emplacements privilégiés sont le paratexte et l'incipit. En évoquant le pacte de lecture, nous essayons avant tout de comprendre la place du lecteur dans le roman, puisque dans l'analyse moderne des œuvres littéraires, on a pris conscience de la nécessité d'intégrer la relation qu'entretient le texte avec son lecteur.

Ainsi, pour Hans-Robert Jauss, théoricien de la littérature, l'œuvre d'art se définit par l'intensité de son effet sur un public donné¹. Introduire du secret dans une diégèse est un habile moyen, simple et évident, pour motiver la lecture. Il s'agit de prendre le lecteur au piège pour qu'il s'intéresse à la narration qui lui est proposée. Il convient de le séduire pour mieux l'amadouer. La curiosité du lecteur est un phénomène exploité par les auteurs, et Diderot, qui pousse le principe à l'extrême dans *Jacques le Fataliste*², illustre bien cette tendance. Il brise en effet à tout moment le mouvement et l'illusion romanesques pour exposer tantôt sa philosophie, tantôt ses idées sur la technique du récit. Cette forme proche de l'« anti-roman » critique d'une manière générale les techniques traditionnelles du récit, ses invraisemblances et son style artificiel. Le lecteur (ou destinataire) imaginaire ou réel est mis

¹ Voir Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

² Comme l'écrit Françoise Barguillet dans *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F, coll. « Littératures », 1981, p. 5-6 : « *Jacques le Fataliste* ne nous offre (sauf dans quelques épisodes où il prend l'allure d'un authentique récit romanesque) ni tableaux descriptifs, ni analyses psychologiques détaillées, ni cohérence ! De ces procédés traditionnels, il se raille, présentant, deux siècles avant l'heure, l'aspect d'un "antiroman". Mais, de même que l'impie bafoue un Dieu dont il ne conteste pas l'existence, de même un "antiroman" appartient au genre littéraire dont il se moque. »

en scène, on ne lui donne fictivement la parole que pour mieux l'éconduire, ne pas satisfaire ses questions et le traiter avec désinvolture¹. Ce roman de Diderot qui ironise sur les codes romanesques établis est en tout cas perçu, selon Milan Kundera, comme l'un des premiers romans modernes avec *Tristram Shandy* de Sterne, roman inspiré du *Pharsamon* de Marivaux².

Les enjeux de la lecture sont divers : le lecteur peut souhaiter découvrir et s'instruire ou se divertir en s'abandonnant aux plaisirs de cette activité. La lecture peut aussi, comme nous le montrerons, être morcelée par des interventions de l'auteur telles que les métalepses que nous étudierons dans une partie détaillée. Les secrets d'écriture utilisés par les auteurs sont autant de recettes pour s'attirer les faveurs du lectorat. Les théoriciens évoquent la volonté de conférer au roman le rôle privilégié de témoin et de précepteur, mais à côté de cet objectif, il est des pratiques d'écriture « simplement » romanesques comme en témoigne par exemple la manière d'écrire de Mouhy qui tient son lecteur en haleine par diverses péripéties. Mais l'enjeu principal de la lecture reste sans doute celui de décrypter le texte, comme l'a bien compris la Marquise de Merteuil qui, dans le roman de Laclos, passe au crible le moindre mot de ses correspondants pour percer leurs secrets les plus enfouis. Elle est en cela supérieure à Valmont, car elle est capable de déchiffrer n'importe quel discours. Elle pénètre les secrets d'autrui avec une aisance exacerbée par cette soif de savoir, et sa curiosité s'exprime dans sa lettre autobiographique :

Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler : forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, [...]. Ce travail sur moi-même avait fixé mon attention sur l'expression des figures et le caractère des physionomies ; et j'y gagnai ce coup d'œil pénétrant [...].³

La préface, lieu romanesque très étudié⁴, accueille le contrat de lecture proposé au narrataire réel. Elle est l'occasion de lier un premier contact avec le lecteur et de l'orienter en lui livrant des clefs de lecture. Mais parfois, l'effet inverse se produit : Mouhy dans

¹ « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut », Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, dans *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2004, p. 669.

² Voir Ola Boukadi, « La Métalepse dans le roman de Scarron à Diderot », thèse dactylographiée soutenue le 26 juin 2009 à l'Université de Reims, p. 324-330.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 171.

⁴ Voir sur la question les diverses études de Jan Herman citées dans la bibliographie.

l'« Avertissement » de la troisième partie de *Lamekis* s'en prend à la mauvaise lecture, celle qui consiste, comme le souligne Kris Peeters, à s'épuiser en critiques ou à chercher la clef du roman¹. Ainsi, Mouhy s'adresse directement à ceux qui « passent leur vie à faire des applications » :

Tout est ici mystères et secrets ; ce n'est qu'avec une application continuelle qu'on peut parvenir à en trouver la clef ; si quelque lecteur est assez heureux pour y parvenir, je le prie avec instance de bien vouloir me la communiquer, je l'ai perdue depuis longtemps, et je serais au comble de la joie de la retrouver.²

On retrouve ici le thème développé par Crébillon dans sa préface des *Égarements du cœur et de l'esprit* en 1736, période à laquelle Mouhy écrit *Lamekis* :

Il est vrai que ces Romans, qui ont pour but de peindre les hommes tels qu'ils sont, sont sujets, outre leur trop grande simplicité, à des inconvénients. Il est des Lecteurs fins qui ne lisent jamais que pour faire des applications, n'estiment un Livre qu'autant qu'ils croient y trouver de quoi déshonorer quelqu'un, et y mettent partout leur malignité et leur fiel. Ne serait-ce pas que ces gens si déliés, à la pénétration desquels rien n'échappe, de quelque voile qu'on ait prétendu le couvrir, se rendent dans le fond assez de justice pour craindre qu'on ne leur attribuât le ridicule qu'ils ont aperçu, s'ils ne se hâtaient de le jeter sur les autres. De là vient cependant que quelquefois un Auteur est accusé de s'être déchaîné contre des personnes qu'il respecte ou qu'il ne connaît point, et qu'il passe pour dangereux, quand il n'y a que ses Lecteurs qui le soient.

Quoiqu'il en puisse être, je ne connais rien qui doive, ni qui puisse empêcher un Auteur de puiser ses caractères et ses portraits dans le sein de la Nature. Les applications n'ont qu'un temps : ou l'on se lasse d'en faire, ou elles sont si futiles qu'elles tombent d'elles-mêmes.³

L'enjeu principal de la lecture, au-delà du plaisir, reste pour le lecteur de découvrir les secrets des protagonistes et ceux du texte ; mettre à jour le sens caché serait une des ultimes satisfactions de la lecture⁴. Le lecteur devient voyeur, il enquête pour accroître le plaisir que lui procure le texte. Mais avant d'en venir à cette question des applications, il convient d'étudier le secret comme phénomène de lecture pour mettre au jour ses liens avec le style de chaque auteur.

¹ Kris Peeters, « L'argumentaire des péri-textes de Mouhy », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, *op. cit.*, p. 47.

² *Lamekis*, éd. cit., t. III, « Avertissement », p. 6-7. Voir Furetière, *Le Roman bourgeois*, *infra*, p. 213-214.

³ Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Œuvres complètes*, direction Jean Sgard, *op. cit.*, t. II, « Préface », p. 70.

⁴ Ceci n'est pas la loi de toutes les époques et de toutes les poétiques classiques ; dans l'« ère du soupçon » caractéristique du XVIII^e siècle, les auteurs ne raisonnent plus de la même manière que ceux du XVII^e siècle ; en effet, le sens qui ne devait pas résister, par exemple, dans les fables de La Fontaine n'est plus un critère absolu au siècle suivant et les auteurs n'hésitent pas à jeter le doute dans l'esprit de leurs contemporains. La pleine intelligibilité n'est plus de mise dans la fiction et c'est au lecteur de faire « la moitié du chemin ».

1) Le secret, un mode de lecture

a) *L'épistolarité polyphonique ou la confrontation de divers langages*

L'échange épistolaire est fondé sur l'intime et le secret. Mais, comme l'écrit Georg Simmel lorsqu'il aborde la question de la lettre, dans sa réflexion sur les liens entre le secret et les sociétés secrètes, « la nature de l'écrit est à l'opposé de celle du secret¹ ». Il faut souligner que le passage par l'écrit change aussi la nature du secret et le rend alors plus vulnérable, on se souvient d'ailleurs du fameux adage *verba volant, scripta manent*. Les lettres échangées entre les protagonistes nourrissent souvent des intrigues secrètes ou sont utilisées comme preuves qu'il est un secret. Nous songeons notamment à l'utilisation que le Chevalier de Pervaux fait d'une lettre qu'il a dérobée au Chevalier de Nalbour dans les *Mémoires d'une honnête femme*. C'est la Baronne de Verman, la mère de Julie qui lui apprend ce que lui reproche son époux le Comte :

Il [Pervaux] vous a trahie, vous dis-je, et le Comte a maintenant entre les mains votre lettre qu'il a eu la noirceur de lui remettre. Une lettre de moi, m'écriai-je, avec cette vivacité que donne l'innocence, une lettre de moi ? Ce scélérat est un imposteur que je puis confondre ; j'ignore s'il a eu l'art d'imiter mon caractère, mais je proteste par tout ce que les cieux et la terre ont de plus sacré, que je n'ai jamais écrit à cet infâme. Je vous aime, ma fille, repartit la Baronne de Verman, et ma tendresse pour vous exigeait plus de franchise. Que la foudre écrase l'imposture, répondis-je. Tremblez, reprit Madame de Verman, je connais votre écriture et je ne vous ai condamnée qu'après l'avoir scrupuleusement examinée.²

Cet épisode montre combien l'énonciation est fondamentale ; en effet, le destinataire d'une lettre est important tout comme sa datation. Dans cet épisode où il tente de calomnier les deux anciens amants, Pervaux se sert de l'absence de destinataire et de précision temporelle pour faire sien le billet, disant qu'il lui a été destiné par Julie alors qu'elle l'a écrit trois ans auparavant pour un autre. Le langage de la lettre est le même, mais sorti de son contexte et utilisé différemment, il devient autre, compromettant Julie auprès de son époux. C'est d'ailleurs par une missive que le mari de Julie s'excusera et reviendra vers elle :

*Pourrez-vous voir de sang-froid l'auteur de vos peines ? et pardonneriez-vous à votre époux un procédé que l'amour seul a paru autoriser ? Les circonstances vous condamnaient ; Pervaux en expirant dévoile le mystère odieux qu'il avait préparé pour vous perdre dans mon esprit, et le Chevalier de Nalbour m'écrit du sein de sa retraite une lettre qui fait ma consolation, votre éloge et le sien.*³

¹ Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, op. cit., p. 72.

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 68.

³ *Ibid.*, p. 70.

Dans *La Paysanne parvenue*, la lecture de la première lettre du marquis de L. V. adressée à Jeannette confronte divers langages, celui du scripteur tout d'abord, le marquis qui s'exprime dans une langue imagée et sensible honorant son titre, et celui de Colin le paysan qui mêle sa voix à celle du marquis tandis qu'il lit à voix haute la lettre pour renseigner Jeannette sur son contenu, cette dernière ne sachant pas lire :

Je n'ai plus que la voie de vous écrire, ma belle enfant, pour vous faire connaître l'impression que vous avez faite sur mon cœur depuis le jour que je vous ai rencontrée. J'espérais de vous retrouver dans le même endroit, depuis ce temps j'ai toujours été à cheval pour y parvenir. J'ai pris enfin la résolution d'aller à la messe chez vous, pour vous voir. Je ne vous parlerai point, mais je trouverai des expédients pour que cela soit, et ne paraisse point. Soyez de moitié, belle enfant, de tout ce que je tenterai dorénavant pour vous plaire. Mes sentiments pour vous sont au-delà de toute expérience.¹

Jeannette écoute Colin avec « une attention infinie² ». Ce dernier, amoureux d'elle, accepte de l'aider car il croit que cette lettre est adressée à une autre jeune fille. Jeannette, en entendant ces mots, reste rêveuse et Colin les commente, en donnant son avis. L'idiolecte auquel Mouhy a recours dans la restitution du discours du paysan permet un mélange des tons entre le discours de deux prétendants de Jeannette ; le marquis utilise un style à la mode digne de son rang (celui vers lequel tend Jeannette la future parvenue), quant à Colin, il a recours à un style paysan conventionnel mais cependant « fleuri³ » (celui que Jeannette veut à tout prix fuir) :

Elles [les filles] font les réservées ; chipotons, lanternons, qu'en arrive-t-il ? le gaillard prend parti ailleurs, il en trouve de moins difficultueuses ; elles en enrageons, zeste, l'oiseau est déniché ; ils n'en voulons plus, et dame, ce sont les regrets : n'est-il pas vrai Jeannette ? ce que je dis bonnement est pour nous autres du village ; mais pour ces messieurs de ville, crac, ils ne cherchent qu'à vous attraper, et puis ce sont des lamentations qui ne finissons jamais.⁴

Mouhy, dans la lettre qu'Anne-Marie de Moras envoie à sa mère durant sa fuite, fait plaider la jeune fille en faveur de l'amour. Mais il s'avère que cette missive n'est en vérité que le résultat d'un modèle fourni par Courbon. Ici, il ne s'agit certes pas d'une réelle confrontation des langages, mais d'un mélange de deux voix, l'une se noyant dans l'autre, à défaut d'avoir une autonomie de pensée et un libre-arbitre, signe évident d'une impossible maturité. Avec *L'Amant anonyme* de Bastide, le lecteur est placé *in medias res* car le secret

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 42.

² *Ibid.*, p. 43.

³ Ce même langage est utilisé par Marivaux dans son théâtre et notamment dans la Première *Surprise de l'amour*, mais pas dans ses romans ; en effet, Jacob n'utilise ni patois, ni mot connoté. Cela peut s'expliquer par le fait qu'il est « parvenu », ce n'est plus un serviteur, mais un fermier général. Il y a tout de même la dispute de la lingère et du conducteur de fiacre dans *La Vie de Marianne*.

⁴ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 43.

est directement « exposé » ; alors que Mademoiselle de Vienne vient d'épouser le comte de Régur et qu'elle est occupée à cacher les larmes que lui procure cette union, elle reçoit une lettre qui trouble son triste repos :

LETTRE

J'aurais su mourir avec mon secret, Madame, si une innocente témérité ne devait consoler que moi. Vous avez des chagrins que l'amour peut adoucir ; pourrais-je me taire et devenir volontairement complice de vos peines ? Permettez-moi, Madame, de me livrer à mon zèle et aux conseils de ma douleur. Je ne puis m'expliquer aujourd'hui, ni me faire connaître ; mais vous serez demain parfaitement instruite, si vous voulez consentir à m'écouter un moment. Ne craignez point de faire une démarche en m'accordant votre confiance ; je vous promets de vous en paraître digne, c'est assez vous dire que je ne peux avoir qu'un motif innocent.¹

Ce langage énigmatique entraîne Madame de Régur dans une douce rêverie nimbée de mystère et la lettre, véritable déclencheur de l'action, va conduire la jeune femme aimée sur la voie de son intériorité où les hésitations de son cœur vont trouver corps à travers un amour inconnu et pourtant si attendu. Ici sont soulignés le pouvoir des mots et celui d'une missive anonyme qui bouleverse la vie de sa destinataire. En choisissant le roman épistolaire, Laclos donne plus d'importance à la lettre en en faisant un véritable actant, une force agissante qui semble dépasser les contingences de la simple épistolarité. La première partie du roman présente les six correspondants principaux ; les parties suivantes permettent l'apparition d'un septième épistolier en la personne de Mme de Rosemonde, dont l'importance s'accroît à l'extrême fin du roman. Cinq personnages secondaires prennent la plume pour quelques billets : la Maréchale de ***, Azolan, Gercourt, le père Anselme et Bertrand. Il est treize correspondants dans *Les Liaisons dangereuses*, six sont des épistoliers épisodiques, cinq ont une correspondance régulière avec chacun leur style : Laclos élimine donc les correspondants extérieurs et enferme ses protagonistes dans un microcosme.

Il existe dans *Les Liaisons dangereuses* un brouillage des voix. En effet, chaque épistolier principal entretient plusieurs correspondances : Madame de Merteuil lit beaucoup plus de lettres que celles qui lui sont destinées, et notamment celles réservées à Madame de Tourvel. De plus, il est fréquent que certaines lettres soient incluses dans d'autres. Chaque personnage est non plus strictement un « être de papier », mais plutôt un être de langage. En tenant le compte des lettres reçues et de celles envoyées, nous notons l'importance de deux d'entre eux qui écoutent plus qu'ils ne parlent, enregistrent plus qu'ils n'informent : Madame de Merteuil est l'auteur de vingt-huit lettres, et la destinataire de quarante et une ; de la même manière, Mme de Rosemonde, auteur de neuf lettres, en reçoit vingt-deux. Sur les cent

¹ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 27.

soixante-quinze lettres échangées, Valmont est le principal épistolier car il en rédige cinquante et une. Puis viennent les trois femmes qui gravitent autour de lui, la Marquise (vingt-huit lettres), Madame de Tourvel et Cécile, auteur chacune de vingt-quatre lettres. Ensuite, par ordre décroissant, nous retrouvons Danceny, Madame de Volanges et Mme de Rosemonde. Ce dénombrement accorde la priorité au couple Valmont/Merteuil qui monopolise près de la moitié des lettres, s'assurant une maîtrise des situations et des intrigues. Les lettres produisent des effets diégétiques importants dans *Les Liaisons dangereuses* avec notamment des effractions indiscretes comme des détournements ou bien des manipulations de lettres. Dans tous les cas, qu'elles soient le langage du cœur ou celui de la manipulation, les lettres affichent une grande variété de tons et de discours. Les épistoliers de Laclos prennent la plume souvent à une heure décente, vers midi. Si les destinataires écrivent de nuit, c'est toujours pour des raisons exceptionnelles : soit ils ne peuvent attendre plus longtemps, c'est le cas de la lettre CXXXV de la Présidente à Valmont dans laquelle elle se plaint du Vicomte et de son comportement avec Émilie, soit l'heure avancée est censée mimer un trouble, comme lorsque Valmont écrit tardivement sur son pupitre humain (Lettre XLVII).

De la même manière, la Présidente de Tourvel dictera sa dernière lettre le 5 décembre CLX « vers minuit ». L'heure tardive peut parfois se justifier aussi lorsqu'il s'agit de raconter l'épisode d'une nuit galante (l'heure s'y prêtant bien) : c'est ainsi que la lettre X de Mme Merteuil à Valmont illustre ce cas de figure. Le secret est un ressort dramatique très employé par Laclos qui nourrit cette thématique à travers les échanges épistolaires. En effet, pour les roués que sont Merteuil et Valmont, il s'agit toujours d'agir secrètement sur le destinataire visé, avec un dessein précis ; en effet, même si la lettre est une communication *in absentia*, les roués sont si présents en chaque mot délivré que la communication différée est presque biaisée. Le discours libertin a la particularité de toujours s'élaborer en fonction du destinataire. Ce qui est bien évidemment visé ici, c'est l'effet à produire sur l'autre et non la communication. Cette stratégie est d'ailleurs expliquée par Madame de Merteuil à Cécile dans le post-scriptum de la lettre CV :

À propos, j'oubliais... un mot encore. Voyez donc à soigner davantage votre style. Vous écrivez toujours comme un enfant. Je vois bien d'où cela vient ; c'est que vous dites tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas. Cela peut passer ainsi de vous à moi, qui devons n'avoir rien de caché l'une pour l'autre : mais avec tout le monde ! avec votre amant surtout ! vous auriez toujours l'air d'une petite sottise. Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage.¹

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CV, p. 242-243.

Le langage apparaît donc comme un outil chez les libertins, mais un outil efficace car il est vraiment maîtrisé. Écrire, c'est agir. *A contrario*, chez les naïfs, le langage exprime la voix de la nature et du sentiment. Dans un premier temps, et cela est notamment sensible dans les lettres qu'elle adresse à son amie de couvent Sophie Carnay¹, Cécile avec un langage enfantin, fait état des mouvements de son cœur où rien n'est caché. Elle représente ici en quelque sorte le contraire du secret et de la dissimulation, même si elle dissimule parfois dans l'action ; elle semble écrire au fil de la plume tout ce qui lui passe dans l'esprit. C'est aussi pour cette raison que Madame de Merteuil ne daignera pas faire d'elle une de ses disciples.

Non content de mêler les registres, Laclos offre, par la confrontation de divers langages, un tableau des mœurs et une vision « plurioculaire² ». Le lecteur doit parfois reconstruire à rebours la « vérité », c'est ainsi que la lettre CIV que la Marquise de Merteuil adresse à Madame de Volanges est une lettre masque où l'épistolière flatte sa parente avec des propos flagorneurs pour mieux la manipuler et la conduire à servir ses propres intérêts :

Quoi ! vous m'honorez de votre entière confiance ! vous allez même jusqu'à me demander des conseils ! Ah ! je suis bien heureuse, si je mérite cette opinion favorable de votre part ; si je ne la dois pas seulement à la prévention de l'amitié. Au reste, quel qu'en soit le motif, elle n'en est pas moins précieuse à mon cœur ; et l'avoir obtenue, n'est à mes yeux qu'une raison de plus, pour travailler davantage à la mériter. Je vais donc (mais sans prétendre vous donner un avis) vous dire librement ma façon de penser. Je m'en méfie, parce qu'elle diffère de la vôtre : mais quand je vous aurai exposé mes raisons, vous les jugerez ; et si vous les condamnez, je souscris d'avance à votre jugement. J'aurai au moins cette sagesse de ne pas me croire plus sage que vous. Si pourtant et pour cette seule fois, mon avis se trouvait préférable, il faudrait en chercher la cause dans les illusions de l'amour maternel.³

Madame de Merteuil utilise toutes sortes de précautions « oratoires » qui servent de captation de bienveillance et elle modalise fortement ses propos. Souhaitant agir sur Madame de Volanges, elle prend le ton de la sensibilité et joue de termes qui vont toucher la mère de Cécile pour ainsi mieux la manipuler. Le ton n'est absolument plus le même à la lettre suivante lorsque la marquise s'adresse à Cécile en la grondant comme une enfant qu'elle est, lui délivrant dans le même temps un catéchisme du plaisir (lettre CV). Quant à la lettre CVI (une « lettre-vérité ») adressée au Vicomte, elle témoigne du mépris de Madame de Merteuil à l'égard de Cécile Volanges (« Je me désintéresse entièrement sur son compte⁴ ») et de sa mère

¹ Ce n'est pas par hasard si les lettres réponses de Sophie Carnay ne sont pas données ; le lecteur imagine aisément leur ton naïf et leur contenu vide, à l'image des missives envoyées à cette amie de couvent par Cécile.

² Pierre Hartmann dans *Le Contrat et la séduction*, *op. cit.*, p. 271, évoque aussi une « narration multipolaire ».

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CIV, p. 235.

⁴ *Ibid.*, Lettre CVI, p. 244.

(« Heureusement la tendre mère m'en a écrit, et j'espère que ma réponse l'en dégoûtera¹ »). Le lecteur reçoit donc ici l'explication des réelles pensées de Madame de Merteuil à rebours, il peut ainsi relire les lettres précédentes et mieux savourer toute l'hypocrisie de la Marquise et tout son talent de comédienne et de metteur en scène qui trouve son couronnement dans l'écrit où elle place toujours d'habiles mises en scène.

Quand Valmont s'empare de la correspondance entre Madame de Volanges et Madame de Tourvel, Madame de Merteuil, de son côté s'empare de celle de Cécile et de Danceny. Ils changent tous deux l'avis des lecteurs en ajoutant aux correspondances dérobées leurs points de vue et des commentaires. Parfois, certains correspondants racontent le même fait à un ou plusieurs destinataires. Ainsi, la scène de défloration de Cécile Volanges est racontée par la jeune fille et par le Vicomte, à la même destinataire, Madame de Merteuil. Dans la scène de l'aumône, différents points de vue ou points de perception rendent compte d'un même événement. En effet, lors de ce célèbre épisode, Valmont se moque de la Présidente de Tourvel en raillant sa naïveté et en montrant la facilité avec laquelle il l'a manipulée.

Cependant, la manipulation trouve ses limites dans la réaction spontanée de Valmont et dans son attendrissement non feint devant la famille de paysans. Lorsqu'elle réagit, après avoir pris connaissance des pérégrinations et des « exploits » de Valmont, bien souvent Madame de Merteuil se moque non seulement de la victime (Madame de Tourvel) mais aussi du manipulateur en se plaçant dans une position qui domine les deux situations. La Marquise ne se considère pas alors comme l'égale de Valmont, mais comme sa supérieure, celle qui déchiffre la moindre allusion, consciente ou non, en chaque mot. Dans la lettre XXIV, elle invite d'ailleurs le Vicomte à prendre garde à sa méthode qu'elle juge imprudente :

Mais la véritable école² est de vous être laissé aller à écrire. Je vous défie à présent de prévoir où ceci peut vous mener.³

Même si Madame de Merteuil n'est pas l'épistolière la plus volubile, elle n'en demeure pas moins la plus efficace et celle qui a toutes les cartes en main. Elle n'hésite d'ailleurs pas à prendre le ton du professeur en rappelant La Fontaine (pour le lecteur), lorsqu'il s'agit de corriger Cécile tout en la pervertissant :

¹ *Id.*, p. 245.

² Voir *supra* note 3 p. 110.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXXIII, p. 67.

Mais si vous ne vous formez pas davantage, que voulez-vous qu'on fasse de vous ? Que peut-on espérer, si ce qui fait venir l'esprit aux filles¹, semble au contraire vous l'ôter ?²

Dans l'affaire qui la lie à Prévan, la Marquise donne aussi deux versions du même épisode, l'une à Madame de Volanges, l'autre à Valmont. D'une manière générale, les styles des protagonistes de Laclos ne sont pas harmonisés. En effet, chacun possède le sien ou n'en a pas vraiment, comme c'est le cas de Cécile ; mais, cette absence est en soi l'affirmation du ton de la naïveté qui ne peut évoluer et qui reste toujours à côté des événements. Jean Rousset souligne cette particularité du roman épistolaire dans *Narcisse romancier* :

En confiant la narration à plusieurs agents de fonctions, de caractères, de styles différents, la méthode épistolaire contraint le récit à la discontinuité, elle le fragmente et le disperse entre divers rédacteurs qui n'en connaissent pas la totalité ; seul le lecteur du livre est en mesure de la reconstituer. On sait le parti que Laclos a tiré de cet effet de la formule : il attribue au couple Valmont-Merteuil le privilège de l'omniscience, normalement refusé aux personnages, en faisant parvenir à leur connaissance la quasi-totalité des lettres du recueil, ce qui leur permet la prévision et la manœuvre à coup sûr. Il les en dépossède au dénouement, pour en nantir Mme de Rosemonde et, à travers elle, le lecteur.³

Divers tons entraînent divers points de vue et, conséquemment, différentes visions. Comme le confirme Pierre Bayard, le texte de Laclos n'accueille pas une signification univoque :

Voir dans les *Liaisons* un livre à finalité édifiante ne tient guère plus qu'y voir un texte libertin, chacune des deux visions se trouvant immédiatement démentie par plusieurs solides arguments. La première raison qui s'oppose à l'idée de voir dans les *Liaisons* un livre à visée morale est évidente. L'ouvrage se présente avant tout comme un manuel de perversion, et il n'est guère sérieux de penser, sauf à être prêt à faire ensuite la même démonstration avec n'importe quelle œuvre, quel que soit son contenu, qu'une telle histoire a été inventée pour décourager le vice. Une autre raison ne prêche pas en faveur d'une lecture morale des *Liaisons* : le vice n'y est ni antipathique, ni inefficace, ni puni. [...] Danceny ou les deux Volanges [sont] présentés comme stupides et inconsistants. Un seul personnage, au juste, réunit intelligence et morale, Mme de Rosemonde, mais son rôle demeure marginal. Il est légitime par moments de se demander si le livre ne substitue pas à la dichotomie du bien et du mal celle de l'intelligence et de la sottise. Et le récit est de toute façon mené avec une jubilation qui ne plaide pas pour l'idée d'un texte repoussoir.⁴

Cette réflexion de Pierre Bayard nous amène à considérer ce que nous nommerons les fins problématiques. Certains écrits de notre corpus mettent en scène des fins sujettes à caution, soulevant de nombreuses questions ou jouant de l'ambiguïté. Nous entendons ici que

¹ Jean de La Fontaine, « Comment l'esprit vient aux filles », *Nouveaux Contes* dans *Œuvres complètes*, édition Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991, [nouvelle édition 1993], t. I, p. 811-814. Voir annexes, p. 490-493.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CV, p. 240.

³ Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, op. cit., p. 21.

⁴ Pierre Bayard, *Le Paradoxe du menteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 21.

les romans s'achèvent parfois un peu rapidement ou ne respectent les conventions qu'en apparence. Cependant, un lecteur averti n'est pas dupe et le secret des textes, souvent plus complexe, éveille plus d'interrogations qu'il n'y paraît.

b) *Les fins problématiques*

Les fins problématiques ou les fausses fins servent parfois à déjouer la censure¹ ou plus souvent à laisser le lecteur dubitatif. Les romanciers ont quelquefois recours à des retournements de situation invraisemblables, technique que souligne Chevrier en s'en moquant dans *Bi-bi*². Il met ainsi en avant le pouvoir de démiurge de l'auteur qu'il tourne en dérision et il déconstruit dans le même temps le mécanisme d'écriture et les pirouettes attachées à la féerie. Ce principe se retrouve dans quelques fins de nos récits. D'autres romans, après maintes péripéties, trouvent un dénouement plus classique et conventionnel comme dans *La Paysanne parvenue* où le roman s'achève par le mariage de Jeannette et du marquis de L. V. Dans *La Mouche*, la condamnation finale de LusINETTE n'est-elle, comme le souligne René Démoris, « autre chose que la touche morale destinée à faire oublier que l'ensemble de cette histoire l'est fort peu ?³ »

Mais l'exemple de fin problématique le plus probant réside dans *Les Liaisons dangereuses* : la morale de surface semble étouffée par le discours banal de Mme de Rosemonde, le personnage qui sait tout et qui finalement se tait. Laclos montre un retournement du libertinage contre lui-même, il met en scène un renversement où les dupeurs se retrouvent en quelque sorte dupés. L'œuvre garde alors tous ses secrets emportés soit dans la mort, soit dans l'exil. Selon Frédéric Calas, qui compare l'œuvre de Laclos avec d'autres romans épistolaires :

Seules *Les Liaisons dangereuses* laissent une fin ambiguë qui repose sur l'interprétation d'un personnage mal informé. Que doit penser le lecteur ?⁴

¹ La censure est la surveillance de l'État, et un ouvrage ne doit en effet rien contenir qui soit contraire à l'État, à la religion ou aux bonnes mœurs ; le privilège sert à garantir le libraire contre les contrefaçons. Sur ce sujet, voir Jean-Paul Belin, *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, Paris, Belin Frères, 1913, chapitre premier « La censure », p. 17-33. Voir aussi François Moureau, *La Plume et le plomb, op. cit.*, chapitre VI « Contrefaire n'est pas jouer », p. 131-150.

² *Bi-Bi*, éd. cit., p. 508. Voir *supra* p. 87.

³ René Démoris, préface de *La Mouche*, éd. cit., p. 43.

⁴ Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres 128 », 2005, p. 106.

La dernière lettre du recueil (CLXXV) propose une vraie conclusion au roman en racontant les malheurs de Madame de Merteuil, puisque cette dernière ne peut plus s'exprimer directement. Mais cette fin faussement morale, pâle subterfuge pour déjouer une censure qui n'est aucunement dupe selon toute probabilité, n'est qu'un écran de fumée ; en témoigne la conclusion de la lettre CLXXIII de Madame de Volanges à Mme de Rosemonde :

Adieu, ma chère et digne amie. Je vois bien dans tout cela les méchants punis ; mais je n'y trouve nulle consolation pour leurs malheureuses victimes.¹

Nulle consolation, car la punition n'est qu'en demi-teinte. Il est possible de supposer que si le dénouement du roman était parfaitement moral, les personnages « positifs » triompheraient, au détriment des roués ; or Madame de Tourvel, la plus morale des figures féminines de l'œuvre, meurt d'avoir trop aimé le Vicomte². De cette petite société qui vient de voler en éclats, ne subsistent que Madame de Volanges et Mme de Rosemonde ; cependant, la mère de Cécile a contribué au désastre et n'a rien saisi de ce qui se tramait, elle est donc également coupable.

La fin nous renseigne aussi sur le sort de Cécile : sortie du couvent au début de l'œuvre, elle le réintègre à la fin. Sa mère, Madame de Volanges, accepte de voir sa fille prendre le voile et découvre à quel point elle a été trompée par la Marquise de Merteuil. Le Vicomte de Valmont meurt dans un duel qui l'oppose à Danceny, parce que son ancienne complice l'a trahi. La Marquise de Merteuil perd son prestige et sa réputation à cause des lettres envoyées au Vicomte et remises par ce dernier au Chevalier Danceny, qui les fait circuler : ce dernier perd ses illusions ainsi que son amour pour Cécile Volanges, car il n'a pas su résister à Madame de Merteuil et à son charme vénéneux, désillusionné après avoir découvert une partie de la vérité, il s'exile finalement et part pour Malte. Mme de Rosemonde elle-même, pourtant éloignée des vicissitudes de la vie mondaine, est très affectée par la perte de son neveu qu'elle adorait.

La fin de Madame de Merteuil est réellement sujette à caution en ce qui concerne sa destinée. Certes la Marquise meurt, déchue de sa place dans la société, mais Madame de

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLXXIII, p. 383.

² On apprend la mort de Valmont et celle de Madame de Tourvel, disparitions intervenues plus tôt. Pour Valmont, nous sommes informés à la Lettre CLXIII (p. 363) : « Monsieur votre neveu... Mon Dieu ! faut-il que j'afflige tant une si respectable dame ! Monsieur votre neveu a eu le malheur de succomber dans un combat singulier qu'il a eu ce matin avec M. le Chevalier Danceny. » Pour la Présidente, nous apprenons sa fin à la Lettre CLXIV (p. 368) : « Enfin, vers les onze heures du soir, elle me parut plus oppressée et plus souffrante. J'avançai ma main pour chercher son bras ; elle eut encore la force de la prendre, et la posa sur son cœur. Je n'en sentis plus le battement ; et en effet, notre malheureuse amie expira dans le moment même. »

Merteuil survit à la perte de son rang social¹. Même si la Marquise est défigurée et contrainte à l'exil, la clôture du roman demeure ambiguë, ne correspondant aucunement à l'habituelle punition par la mort de la coupable. De plus, les personnages négatifs ne sont pas punis de façon exemplaire. Madame de Merteuil semble être la seule rescapée du désastre quoique borgne, elle emporte une part importante de sa fortune, et on imagine qu'elle pourra toujours vivre selon les « principes » libertins énoncés dans sa lettre autobiographique (Lettre LXXXI). La fin reste problématique aussi concernant Prévan, un libertin, personnage secondaire, qui est totalement réhabilité après avoir été humilié par la Marquise. Que penser de cette réhabilitation ? Homme de société, il n'en demeure pas moins un « méchant » qui opère selon les mêmes procédés que les roués. Par cette fin ambiguë, Laclos rejoint ici Rousseau, son maître, puisque son credo semble être que le mal est enraciné non dans l'homme, mais dans la société qu'il fréquente. La fin des *Liaisons dangereuses* est donc loin d'être univoque : elle laisse la place à l'interprétation personnelle du lecteur tout en conservant son lot de secrets.

Bastide livre aussi dans les deux récits de notre corpus des fins ambiguës : dans *La Petite Maison*, selon la version du texte que nous avons retenue, Méлите cède à Trémicour, mais le lecteur ne sait pas vraiment pourquoi. Cette variante souligne tantôt la liberté du personnage tantôt sa dépendance, le lecteur a en quelque sorte le choix à travers les possibles narratifs. Dans *L'Amant anonyme*, Bastide, en romancier attaché aux subtilités du sentiment et aux intermittences du cœur, place son héroïne au-delà d'un dilemme entre raison et sentiment. Semblant choisir les bonnes mœurs (la morale est alors sauve), elle s'impose de ne plus voir son amant. Lorsqu'elle reçoit des nouvelles de lui, elle ne peut que secrètement donner cours à sa passion malheureuse. Mais grâce à une ellipse, Bastide clôt sa nouvelle sur un coup du sort qui joue en faveur des deux amants :

Le temps les servit aussi bien que l'amour : M. de Régur fut tué à l'armée, et l'on estime assez Madame de Régur pour penser qu'elle épousa Durval dès qu'elle le put avec décence.²

Cette fin semble assez problématique d'un point de vue éthique, car sous le masque de la « décence », est soulignée finalement la mauvaise foi de Madame de Régur ainsi que son aptitude à dissimuler pour s'inscrire dans le jeu social et ne pas être stigmatisée. Le récit de Vivant Denon est quant à lui un des exemples les plus frappants des fins problématiques ; en effet, le lecteur n'en sait pas plus que le jeune héros, il est aussi un peu perdu et ne comprend

¹ Voir Isabelle Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère* sous la direction d'Anne Richardot, *op. cit.*, p. 131.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 71.

que partiellement la situation. Tous les doutes sont permis quant à l'interprétation et nulle morale n'est délivrée si ce n'est que, comme l'enseigne Mme de T*** à son jeune amant, il n'est que des instants de bonheur selon une « philosophie » du plaisir à saisir. Il peut également ressortir de la lecture que les trompeurs sont les trompés comme l'illustre le comportement du Marquis, qui du point de vue de ceux qui en savent plus, apparaît comme ridicule. Du reste le jeune prosélyte se joue de cet « amant en titre » lorsqu'il affirme en réponse à ce que le Marquis vient de proférer sur la frigidité prétendue de Mme de T*** :

Il faut t'en croire, car moi, je ne puis... Mais sais-tu que tu connais cette femme-là comme si tu étais son mari : vraiment, c'est à s'y tromper ; et si je n'eusse pas soupé hier avec le véritable...¹

Si le mystère reste donc parfois entier grâce aux fins énigmatiques, les romans jouent avec les mots et les noms pour semer le trouble dans l'esprit du lecteur ou du moins l'intriguer. Comme nous allons le montrer, nombreux sont les romans qui plus qu'aux applications, ont recours aux patronymes qui ne dévoilent que leur première lettre suivie d'astérisques, le titre social étant néanmoins souvent conservé.

c) *Signes et symboles : étude des clefs et des applications*

« L'AUTEUR. – [...] mais toutes ces applications sont l'ouvrage des lecteurs, et non point de l'auteur. Il m'est arrivé plus d'une fois d'expliquer les noms factices dans la conversation, mais c'était uniquement pour dérouter les curieux ; ce n'est pas qu'il ne puisse y avoir une clef à mon ouvrage, et que je n'en fasse peut-être une ; mais je répète que celle qui court le monde est probablement d'un homme qui ne mange pas d'entremets, c'est-à-dire qui ne connaît ni la bonne compagnie, ni l'esprit de mon livre.

LA COMTESSE. – N'y aurait-il pas un moyen d'éviter les applications ?

L'AUTEUR. – J'en connais un qui est infallible ; je n'ai qu'à peindre des vertus, la méchanceté du public m'est un sûr garant qu'on n'y reconnaîtra personne² ».

C'est ainsi que l'auteur du *Colporteur* se met en scène aux côtés d'une Comtesse qui par ses interrogations et ses commentaires lui permet de s'expliquer sur la question des clefs³.

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1312.

² *La Clé et la critique du Colporteur*, dialogue entre la Comtesse de Prilly et l'Auteur, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 877.

³ Il convient ici de distinguer « clef » et « application », comme l'expliquent Mathilde Bombart et Marc Escola, voir « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », dans *Lectures à clés*, direction Mathilde Bombart et Marc Escola, *Littératures classiques*, n° 54, printemps 2005, p. 7 : « On pourrait ensuite être tenté de restreindre l'emploi du terme de "clé" au déchiffrement des textes qui font usage d'un codage systématique et délibéré, de manière à différencier, comme le proposait Bernard Beugnot, "clé" et "application" : "c'est-à-dire le phénomène, si banal au XVII^e siècle, de transfert d'un texte à une circonstance,

C'est aussi pour lui une occasion de se justifier, et de fustiger le genre humain non sans humour. Décrypter le secret nécessite de comprendre les signes et symboles disséminés au fil des textes. Le *Dictionnaire de Furetière*, donne la définition suivante :

CLEF, en termes de Polygraphie, signifie aussi l'Alphabet d'un chiffre, qui est secret & commun entre celui qui écrit la lettre, & celui qui la deschiffre. C'est presque en ce sens qu'on dit qu'un homme a la clef d'une affaire, pour dire, qu'il en a le secret, la conduite, qu'il en est le maistre. C'est aussi en ce sens qu'on dit, Avoir la clef d'un Roman, ou d'un livre dont on a déguisé les noms, quand on a les noms veritables, au lieu des fabuleux dont l'Auteur s'est servi, ou l'explication de plusieurs endroits obscurs qui ont relation aux temps, ou aux lieux.¹

L'activité de lire nécessite de la part du lecteur des compétences, mais aussi l'envie de déchiffrer des codes établis, mais elle représente fondamentalement autre chose que le déchiffrement d'un sens « déjà là² ». Chaque auteur a ses propres signes, mais nombre d'entre eux sont communs. Il est facile par exemple de développer des initiales, car les noms dissimulés aussi président dans l'usage des clefs. Il est deux acceptions du mot « clef » comme le rappelle Françoise Gevrey dans *Lectures à clés de La Princesse de Clèves au XVIII^e siècle*³ ; d'ailleurs, chez Mlle de Scudéry et Mme de Villedieu par exemple, les lecteurs du XVII^e siècle avaient pris l'habitude de chercher des clés. Dans *La Princesse de Clèves*, œuvre par laquelle nous avons ouvert notre étude, le lecteur est face à un monde attaché aux valeurs du secret, monde dont on ne trouve pas toujours la clé ; en effet, même si M. de Clèves identifie son rival, certains secrets perdurent. Ainsi, le lecteur peut légitimement se demander quel est véritablement le sens de la retraite de Mme de Clèves. Doit-on s'arrêter à ce qu'elle dit ? Il demeure une ambiguïté quant au sens de la fin car les personnages de Mme de La Fayette veulent garder une partie de leur vie secrète⁴.

une situation ou une personne auxquelles on le juge approprié, indépendamment de son sens originel. La clé, elle, n'invente pas un lien, elle affirme le retrouver».

¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye/Rotterdam, Arnout/Reinier Leers, 1690 ; Paris, Le Robert, 1978. Le mot « clef » vient du latin *clavis* qui est de la même famille que le mot « exclure », du latin *excludere* qui signifie « ne pas laisser entrer ».

² Mathilde Bombart et Marc Escola dans « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », dans *Lectures à clés*, direction Mathilde Bombart et Marc Escola, *op.cit.*, p. 5.

³ *Lectures à clés de La Princesse de Clèves au XVIII^e siècle*, dans *Lectures à clés*, *op. cit.*, p. 191. Françoise Gevrey renvoie dans une note aux distinctions très éclairantes données par Jean Mesnard au début de son étude « Pour une clef de Clélie », dans *Les Trois Scudéry*, Actes du colloque du Havre recueillis par Alain Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, p. 371-408.

⁴ Les clés dans ce texte apparaissent à deux niveaux : historique (le secret pour le lecteur) qui renvoie à des anecdotes du temps, on sait par exemple qu'un Duc de Nemours a réellement existé ; et diégétique (le secret pour les personnages). Voir les études d'Alain Niderst, « La Princesse de Clèves » de *Madame de Lafayette*, Paris, Nizet, 1977 et « La Princesse de Clèves » : *le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973.

Souvent, un des plaisirs du lecteur est de voir par quels détours s'opère le dévoilement¹ du secret. Mais la lecture à clef risque, comme le souligne Delphine Denis, de réduire les « universaux de la fiction à la contingence historique² ». Elle ajoute un peu plus loin :

Alors le *personnage* que revêtait, le temps de ces assemblées galantes, la personne privée, fonctionne comme signe de sa représentation publique. Le déguisement onomastique retrouve ainsi, au plus près de l'ancienne étymologie, le rôle ambigu du masque-*persona* : non pas, on l'a dit, celui qui cache ni qui triche avec l'être, mais celui qui en marque le « caractère » propre, tel en tous cas que l'on souhaite le signifier.³

Nombreux sont les lecteurs de l'époque de Laclos qui ont cherché au roman épistolaire des applications⁴, comme le rappelle Laurent Versini dans *Laclos et la tradition* :

Les honnêtes gens qui se scandalisèrent en 1782 avaient-ils raison de chercher des applications ? ou plutôt avaient-ils raison de se scandaliser à cause d'applications précises, alibis commodes qui leur permettaient de ne pas reconnaître leur visage dans un miroir qu'il fallait de toute manière briser, ou du moins repousser, quitte à le consulter en cachette, comme Marie-Antoinette. On s'ingénia tout de suite à découvrir les clefs, des listes circulèrent, la police les authentifia en quelque sorte par sa censure ; on en discutait dans les salons [...].⁵

Cette œuvre de fiction a piqué la curiosité et remué ainsi une partie de la bonne société :

Le roman des *Liaisons dangereuses* a produit tant de sensations, par les allusions qu'on a prétendu y saisir, par la méchanceté avec laquelle chaque lecteur fais[ai]t l'application des portraits qui s'y trouvent à des personnes connues, il en a résulté enfin une clef générale qui embrasse tant de héros et d'héroïnes de société, que la police en a arrêté le débit, et a fait défendre aux endroits publics où l'on le lisait, de le mettre désormais sur leur catalogue.⁶

En outre, Laclos ne donne aucune date complète, il se contente de noter le jour et le siècle (17**) mais aucunement la décennie qui inscrirait sans doute trop son histoire dans une époque contemporaine, renforçant ainsi l'envie pour certains de chercher pour ses protagonistes des modèles dans la « bonne » société. Deux commentaires s'imposent lorsque l'on aborde des lettres fictives, il est deux situations qui peuvent se compléter l'une l'autre. Un tiers trouve une correspondance qu'il publie (une variante du manuscrit trouvé), il se fait

¹ *Ibid*, p. 196.

² Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 191.

³ *Ibid*, p. 199.

⁴ Voir *Dictionnaire des œuvres érotiques, Domaine français*, conçu et réalisé par Gilbert Minazzoli, préface de Pascal Pia, Paris, Mercure de France, 1971, article écrit par Claude Fournet consacré aux *Liaisons dangereuses*, p. 218.

⁵ Laurent Versini, *Laclos et la tradition*, *op. cit.*, p. 25.

⁶ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, J. Adanson, 1777-1789, t. XX, p. 250. Cité par Catriona Seth, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. XXI.

alors éditeur, ce *topos* narratif constitue un parti pris auctorial (qu'il fait passer pour un parti pris éditorial) ; dans le même temps, il existe une volonté du public de reconnaître dans les épistoliers des personnalités de l'époque. Cette quête de secret fait partie intégrante du plaisir du texte qui se nourrit de cette confusion entre la réalité et la fiction. Du reste, dans la « Préface du Rédacteur », une note en bas de page stipule :

Je dois prévenir aussi que j'ai supprimé ou changé tous les noms des personnes dont il est question dans ces Lettres ; et que si, dans le nombre de ceux que je leur ai substitués, il s'en trouvait qui appartenissent à quelqu'un, ce serait seulement une erreur de ma part, et dont il ne faudrait tirer aucune conséquence.¹

De même, dans l'« Avertissement » de la septième partie de *La Paysanne parvenue*, Mouhy se défend d'avoir fait un roman à clés. Il ne faut selon lui chercher aucune « application » :

L'obligation où je suis dans ces Mémoires de donner des noms aux différents acteurs qui paraissent sur la scène, me faisant craindre qu'il ne s'en trouve plusieurs qui aient rapport à des personnes existantes, je crois être obligé d'avertir qu'il n'y en a aucun qui ait été placé dans l'intention de désigner quelqu'un, et encore moins d'occasionner des applications, s'il m'avait été possible de les inventer tous, je n'y aurais pas manqué [...].²

Il éprouve le besoin d'ajouter :

[...] j'espère après ces protestations que les critiques ne chercheront point à me chicaner sur ce sujet, il n'en vaut pas, en vérité, la peine ; et lorsqu'ils voudront donner carrière à leur humeur, ils trouveront assez d'endroits pour s'égayer à mes dépens [...].³

Ce que Mouhy semble refuser à son lecteur (que cela soit avéré ou feint), à savoir transposer des personnes réelles sur ses protagonistes, son héroïne Jeannette se le permet copieusement. Ainsi, lorsqu'elle lit *La Vie de Marianne* de Marivaux, elle est transportée dans des rêveries :

Je m'oubliai moi-même, pour ainsi dire, en faveur de l'aimable Marianne que je lisais ; il me semblait trouver un rapport parfait de sa vie avec la mienne. Elle trouvait une protectrice, le portrait qu'elle en faisait convenait à Madame de G... À chaque page je faisais des applications, je m'arrêtais : Hélas ! disais-je, c'est moi, cet amant si tendre, c'est le marquis, ce Climal Monsieur de G... Quelque différence qu'il y eût de ses aventures aux miennes, je voulais si fort y trouver du rapport, que je forçais les événements, ajustais les portraits, je m'appropriais enfin jusqu'aux conversations.⁴

Jeannette use de ce procédé non pour médire ou révéler quelque secret, mais plutôt pour s'approprier la lecture dans un souci constant d'identification à l'héroïne de Marivaux.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Préface du Rédacteur », p. 5.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 243.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 331.

Pour la jeune paysanne, la lecture est réconfortante et consolatrice¹. De la même façon, Mouhy remercie tout d'abord son lectorat de l'accueil qu'il a réservé aux deux premiers volumes de son roman *Lamekis* dans l'« Avertissement » de la troisième partie de cette même œuvre, puis il se défend de quelque lecture secrète ou à clefs :

Je ne prétends point répondre ici à plusieurs lettres² qui m'ont été écrites à ce sujet, dans l'une desquelles on me suppose un dessein secret auquel je n'ai jamais songé. Dans un nombre de gens qui nous font l'honneur de nous lire, il s'en trouve qui passent leur vie à faire des applications ; je les avertis de la meilleure foi du monde, que mon but dans mes productions, est autant de les porter à la vertu, qu'à les amuser, et que j'éloignerai toute ma vie de mes écrits ce venin dangereux dont quelques Auteurs les infectent, dans la seule vue d'y glisser adroitement des matières équivoques qui peuvent se rapporter à l'État ou à la Religion.³

Un texte est souvent constitué de plusieurs strates, qui apparaissent comme « autant de « textes » s'actualisant différemment selon les époques, les contextes et les lecteurs ; c'est enfin se donner les moyens d'observer d'un peu plus près ce jeu de plusieurs *lisibilités* dans un même texte qui est la condition de son devenir historique⁴ ». Une concurrence s'établit alors en quelque sorte entre la référence historique et la référence fictive : les clés de l'histoire mais également celles de l'imaginaire sont nécessaires au lecteur pour qu'il apprécie pleinement un jeu de masques s'appuyant sur un brouillage des repères⁵. Les clefs peuvent aussi témoigner de la prudence de celui qui écrit, mais certains critiques s'insurgent contre cet usage. Boileau par exemple écrit dans *Le Discours au Roy* :

Le mal est qu'en rimant, ma Muse un peu légère
Nomme tout par son nom, et ne saurait rien taire.
C'est là ce qui fait peur aux esprits de ce temps,
Qui, tout blancs au dehors, sont tout noirs au dedans :
Ils tremblent qu'un censeur, que sa verve encourage,
Ne vienne en ses écrits démasquer leur visage,
Et, fouillant dans leurs mœurs en toute liberté,
N'aille du fond du puits tirer la vérité.⁶

Plus loin, dans la Satire I, on lit :

¹ *Ibid.*, p. 332 : « Plusieurs jours se passèrent sans que rien d'intéressant m'arrivât ; je m'étais jetée absolument dans le goût de la lecture, et j'y trouvais tant de consolation que j'en occupais presque tout mon temps. »

² Mouhy use ici d'une prétérition car, dans le même temps qu'il affirme ne pas le faire, il répond à des lettres qui lui auraient été adressées.

³ *Lamekis*, éd. cit., t. III, « Avertissement », p. 4.

⁴ Mathilde Bombart et Marc Escola dans « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », dans *Lectures à clés*, direction Mathilde Bombart et Marc Escola, *op.cit.*, p. 18.

⁵ Voir Françoise Gevrey, *Lectures à clés de La Princesse de Clèves au XVIII^e siècle*, dans *Lectures à clés*, *op. cit.*, p. 193.

⁶ Nicolas Boileau, *Satires*, dans *Œuvres complètes*, édition de Françoise Escal, éd. cit., « Discours au Roy », v. 81-88, p. 11.

Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom,
J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon.¹

Boileau témoigne ici d'une droiture qui l'empêche de louvoyer en masquant ceux qu'il évoque. « Démasquer leur visage » apparaît comme une expression intéressante au regard de notre étude sur le secret, Boileau fustigeant ceux qui ont recours aux applications.

Comme l'a écrit Umberto Eco, tout texte est « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir² » et il exige une compétence de la part de son lecteur pour remplir les espaces laissés vides par le texte. Il s'agit ici du secret pour le lecteur qui ne se situe pas sur le même plan que celui pour le personnage.

Certains de nos romans nous présentent des personnages de lecteur, à commencer par le roman épistolaire. D'ailleurs, c'est un des ressorts essentiels des *Liaisons dangereuses* ; ceux qui interceptent les lettres et savent réellement les lire ont le pouvoir, il en va ainsi des deux roués. La lectrice la plus active du récit de Laclos est Madame de Merteuil (elle lit beaucoup plus qu'elle n'écrit), en effet, presque toutes les lettres transitent par la Marquise qui sait parfaitement décrypter le langage d'autrui et s'en servir pour dicter des réponses qui manipuleront selon ses intérêts ou blesseront au cœur ceux qui se mettent au travers de son chemin.

C'est ainsi que dans la lettre X, la Marquise de Merteuil relit au cœur des mots la lettre précédente de Valmont et, ce dernier, qui voulait triompher par l'action, laisse finalement la Merteuil l'emporter ici par sa lecture. À partir de cette lettre, Madame de Merteuil cherche en permanence à démasquer une faiblesse chez Valmont, en se servant de sa capacité à faire jaillir le non-dit et en excellant dans la mise à jour de la part cachée des mots. Nul besoin d'attendre la lettre CLIII, la guerre est déjà amorcée.

D'une manière générale, Mouhy se place en auteur « honnête » qui fait simplement preuve d'imagination et qui n'utilise pas un « venin dangereux » comme celui distillé entres autres par Chevrier dans *Le Colporteur* ou dans *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, lorsqu'il met en scène diverses historiettes racontées par différents narrateurs ; Dorson, un des narrateurs, va conter l'histoire d'un « nouveau mari dupé à la toilette », il aborde l'histoire de Madame de Sartené en précisant « [c'est le nom que des raisons puissantes me forcent de donner à cette femme, parce que j'ai quelques soupçons qu'elle vit encore] », discrétion laissée à l'appréciation du narrateur car c'est en outre une « femme qui a eu beaucoup

¹ *Ibid.*, Satire I, v. 51-52, p. 14.

² Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1985, p. 63.

d'amants et très peu de mérite¹ ». Plus loin, Dorson en parlant d'un certain Chevalier de Valmieres précise : « (autre nom emprunté que je suis obligé de placer ici)² ». En évoquant une obligation de taire les noms réels des personnes dont il parle, ce personnage souligne en quelque sorte le pacte tacite auquel certains auteurs souscrivent lorsqu'ils s'inspirent de modèles réels mais qu'ils n'avouent pas leurs sources.

Bastide, à la différence des auteurs précédemment cités, se sert de références réelles pour ancrer *La Petite Maison* dans le réel ; le récit semble alors mettre en valeur les artistes et les artisans de l'époque. Même s'ils ne sont que mentionnés et ne tiennent pas un rôle d'acteurs dans l'intrigue, ils ancrent le récit dans une époque précise grâce à l'esthétique et au goût qu'ils promeuvent. Aucun nom n'est omis et le regard de Mélite qui se pose tout au long de la visite semble le prétexte à des développements sur les prouesses et les techniques artistiques qu'accueille la petite maison de Trémicour. Quant aux deux amants, ils sont semblables à tant d'autres qui se promènent au gré des narrations libertines, incarnant sans doute plus un type général que la copie de personnes bien définies.

Comme nous l'avons déjà précisé, les noms de certains personnages à l'instar de Mme de T*** dans *Point de lendemain* ou du marquis de L. V. dans *La Paysanne parvenue* ne sont notés que par des initiales, procédé habituel du genre des mémoires et des récits libertins, que l'on trouve dans le premier roman épistolaire de Crébillon *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****. Si l'on n'adopte pas une lecture à clefs, il semble en effet que l'important réside dans les aventures que vit le protagoniste et non dans son nom. Certains titres jouent des astérisques à l'orée de l'œuvre, ce qui peut laisser croire à un modèle réel comme par exemple dans le roman de Crébillon que nous venons de citer. On en veut pour preuve, le fait que Vivant Denon ne donne pas (dans sa seconde version de *Point de lendemain* datée de 1812) de nom au jeune homme que Mme de T*** séduit, il ne se nomme plus Damon³ et n'a

¹ *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, éd. cit., p. 91. L'utilisation des crochets, comme une précision qui n'est pas placée sur le même plan que l'action, ajoute un détail qui corrobore l'histoire contée ; car, si le narrateur déguise le nom d'un de ses protagonistes, c'est que ce dernier est réel et que, conséquemment, l'histoire rapportée l'est également.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, op. cit., p. 198. Dans le cadre de la sociabilité mondaine, dès les années 1620, avec la vogue de *L'Astrée*, se répandent les pseudonymes galants. Damon est un personnage de *L'Astrée*, amoureux de Madonte que le roi Léontidas veut marier à son neveu. Mais il est aussi éclairant de souligner que Damon apparaît dans *Thérèse philosophe* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, édition Raymond Trousson, éd. cit., p. 583 ; en effet, Thérèse raconte l'histoire de trois frères : « [...] Grégoire, Damon et Philinte sont trois frères qui ont été élevés par les mêmes maîtres jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Ils ne se sont jamais quittés, ils ont reçu la même éducation, les mêmes leçons de morale, de religion. Cependant Grégoire aime le vin, Damon aime les femmes, Philinte est dévot. » Damon est donc ici prédisposé aux choses de l'amour. Dans les *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 49, à travers une comparaison avec les personnages de *L'Astrée* : « Le poète qui se croyait le seul heureux, feignit de

que vingt ans et non plus vingt-cinq. Ne pas donner de nom ajoute au mystère et à l'envie des lecteurs de croire aux applications. C'est une habile façon souvent pour un auteur que de laisser croire au lecteur que le texte joue avec des clés, qui sont des mystères de l'œuvre qu'il déchiffrera par une enquête minutieuse et une lecture attentive. Les clés appartiennent à un protocole comme le rappellent Mathilde Bombart et Marc Escola :

S'interroger sur les clés signifie moins appauvrir un texte en le réduisant à un unique sens référentiel que s'interroger sur ses fonctionnements dans son premier contexte, puis ses contextes et réceptions successives [...].¹

Il est cependant une différence entre le lecteur des romans et le critique : leur lecture n'a pas les mêmes critères étant donné que les auteurs ont dans l'ensemble souvent refusé ou réfuté les applications comme étant réductrices pour leur récit. En effet, si l'enquête que le lecteur mène sur le texte peut être stimulante, elle risque de faire passer ce dernier à côté des enjeux réels de l'écrit qu'il lit. Le principe des clés s'inscrit directement dans le thème du secret, car, dans le même temps qu'elle masque les références, l'application les exhibe. Ainsi, le texte joue parfois avec le lecteur en lui laissant supposer que seuls ceux qui auront la clé pourront percer les mystères de l'œuvre ; il faut souligner que ce mode de lecture est tout à fait daté historiquement et ne destine pas, de toute évidence, le texte à une lecture universelle et atemporelle.

Mais si le roman veut toucher le plus grand nombre à travers le temps, il convient pour lui d'accueillir divers niveaux de lecture, la lecture visant en outre autre chose qu'un sens déjà établi. Chercher les clés d'un texte est une façon de mêler la fiction et le réel, et cette réflexion nous amène donc naturellement à penser que des écrits pouvaient selon un système de codes s'adresser à un lectorat précis². Mais, comme Furetière l'a écrit dans *Le Roman*

se rendre à des empresses qu'on n'avait pas et récita des vers dont on ne se souciait point. Aussi fat que son rival, c'est *Damon* qui se préparait à mourir entre les bras de *Célimène*. Lieux communs qui, semblables aux harangues des voyageurs, servent partout. » Mais il est également possible de songer à Damon et Pythias, des pythagoriciens, célèbres par leur amitié, qui vivaient à Syracuse, 400 ans av. J.-C., sous Denys le Jeune. Pythias est condamné à mort par le tyran, mais il obtient la permission tout de même d'aller dans sa patrie pour mettre ordre à ses affaires, ainsi, Damon se rend caution de son retour. Mais Pythias ne paraissant pas, comme Damon va être conduit au supplice, Pythias revient à temps et un « combat » de générosité s'élève entre les deux amis pour savoir qui doit mourir. Denys est si touché de ce trait de fidélité qu'il décide de laisser vivre Pythias et, en outre, il demande aux deux amis d'être reçu en tiers dans leur amitié. Cet épisode est rapporté dans le livre 4, chapitre 7 de Valère Maxime. Il est aussi possible de se référer à Cicéron, *De officiis*, 3, 10. On retrouve les deux personnages chez Alexandre Dumas dans *La Dame de Monsoreau* (où les noms sont orthographiés « Damon et Pythéas »).

¹ « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », dans *Lectures à clés*, direction Mathilde Bombart et Marc Escola, *Littératures classiques*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 13 : « Les déchiffrements des contemporains et ceux opérés *a posteriori* par les historiens de la littérature ne sont pas à mettre exactement sur le même plan, puisque dans un cas le cryptage peut être sciemment fait pour sélectionner certains lecteurs, alors que dans un autre il peut être un effet du temps qui passe

bourgeois en 1666¹ dans un « Avertissement du libraire au lecteur », s'adressant directement à ce dernier qu'il met en garde :

Toute la grâce que je te demande, c'est qu'après t'avoir bien averti qu'il n'y a rien que de fabuleux dans ce livre, tu n'aies point rechercher vainement quelle est la personne dont tu croiras reconnaître le portrait ou l'histoire, pour l'appliquer à Monsieur un tel ou à Mademoiselle une telle, sous prétexte que tu y trouveras un nom approchant ou quelque caractère semblable. Je sais bien que le premier soin que tu auras en lisant ce roman, ce sera d'en chercher la clef ; mais elle ne te servira de rien, car la serrure est mêlée. Si tu crois voir le portrait de l'un, tu trouveras les aventures de l'autre : il n'y a point de peintre qui, en faisant un tableau avec le seul secours de son imagination, n'y fasse des visages qui auront de l'air de quelqu'un que nous connaissons, quoiqu'il n'ait eu dessein que de peindre des héros fabuleux.²

Quelques siècles plus tard, Julien Gracq s'en amusa aussi à propos de la critique car, selon lui, tout texte n'est pas une serrure dans laquelle on essaie à qui mieux mieux diverses clefs³. Encore une fois, cette lecture serait réductrice, même si parfois elle permet d'éclairer le contexte ou les visées du texte, ainsi que ses destinataires. Malgré tout, il semble que l'image de la clé ne cesse d'être associée au roman lorsqu'on affirme dans l'expression désormais consacrée : « avoir la clef d'un roman ». L'étude des clefs doit être en lien avec la révélation, le voile et le dévoilement mais aussi le cryptage. Quand on dit qu'un homme a la clef d'une affaire, d'une histoire, on entend qu'il en a le secret. Dans l'« Avertissement » de la septième partie, le narrateur se prévaut des applications et livre au lecteur la formule désormais donnée sous la forme « toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé et des situations est complètement fortuite ». Cette intrusion d'auteur est typique de la métalepse⁴ ce qui isole quelque peu l'intervention :

Je suis trop reconnaissant des bontés dont m'a jusqu'ici honoré le public, pour ne pas prévoir toutes les choses qui pourraient lui déplaire. L'obligation où je suis dans ces Mémoires de donner des noms aux différents acteurs qui paraissent sur la scène, me faisant craindre qu'il ne s'en trouve plusieurs qui aient rapport à des personnes existantes, je crois être obligé d'avertir qu'il n'y en a aucun qui ait été placé dans l'intention de désigner quelqu'un, et encore moins d'occasionner des applications, s'il m'avait été possible de les inventer tous, je n'y aurais pas manqué pour ne pas tomber dans ce cas : mais il n'a pas été possible que dans une narration française j'y insérasse des noms étrangers et durs à notre langue ; j'espère après ces protestations que les critiques ne chercheront point à me chicaner sur ce sujet, il n'en vaut pas, en vérité, la peine ; et lorsqu'ils voudront donner carrière à leur humeur, ils

et menace le texte d'une perte définitive de lisibilité : la clé trouve alors sa justification dans la nécessité, souvent avancée par le discours érudit, de proposer un éclaircissement « historique » du texte. »

¹ L'édition originale de 1666 est parue à Paris chez Claude Barbin.

² Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* [1666], édition de Marine Roy-Garibal, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p. 69.

³ Voir « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », *op. cit.*, p. 14.

⁴ Voir *infra*, p. 223-234.

trouveront assez d'endroits pour s'égayer à mes dépens : bien loin de leur en savoir mauvais gré, j'en rirai quand ils le voudront le premier avec eux.¹

Les applications se retrouvent dans le corps du texte à travers le transfert opéré entre des histoires narrées aux personnages et leur propre expérience ; ainsi Jeannette lorsqu'elle écoute Madame de Geneval raconter l'histoire de la Lyonnaise se sent directement visée et affirme d'ailleurs :

Il ne me fut pas difficile de comprendre que l'histoire de Madame de Geneval, n'était pas contée sans malice, et sans une intention secrète d'en indiquer l'application ; je conclus en ce moment dans mon petit moi-même, que son caractère et le mien ne sympathiseraient pas longtemps.²

Dans cet exemple, l'application est immédiate, c'est en effet le personnage qui la fait selon le contexte et sa compréhension des intentions des autres protagonistes ; cependant, dans des œuvres comme celle de Laclos, les applications sont extradiégétiques car faites par les contemporains de l'auteur, à côté du texte. Georges Poisson explique d'ailleurs à propos de l'auteur des *Liaisons dangereuses* :

[...] il avait dû laisser dans la ville [Grenoble] de solides rancunes, non seulement chez les modèles supposés des *Liaisons*, mais aussi parmi ceux qui ne lui pardonnaient pas son rôle révolutionnaire.³

Il apparaît comme évident que certains, en lisant le roman de Laclos, se sont sentis visés, à juste titre ou non ; aujourd'hui, l'intérêt du roman n'est plus d'essayer de découvrir qui a pu inspirer l'auteur de *Des Femmes et de leur éducation*, mais plutôt d'essayer de percer au jour ses énigmatiques personnages. La lecture que fait Stendhal du roman épistolaire de Laclos y est pour quelque chose dans la recherche d'identification des êtres de fiction à des personnes réelles⁴. En effet, bien que son témoignage ne concorde pas parfaitement avec celui du comte de Tilly⁵, Stendhal tente d'identifier les personnages de Laclos en trouvant des identités qui auraient inspiré certains protagonistes des *Liaisons dangereuses*.

Quoi qu'il en soit, que les récits dépendent de clefs ou non, il semble bien que leurs secrets les dépassent. Finalement, dans les différentes utilisations des signes ou des secrets,

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 243.

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Choderlos de Laclos ou l'obstination*, op. cit., p. 417-418.

⁴ Nous renvoyons ici à la thèse dactylographiée de Pascale Bolognini-Centène, *Stendhal: un romancier lecteur des fictions du XVIII^e siècle*, soutenue à l'Université de Champagne-Ardenne, décembre 2003, p. 67-72. Voir aussi l'édition des *Liaisons dangereuses* de Catriona Seth, op. cit., p. 804-807.

⁵ Voir Alexandre de Tilly, *Mémoires du comte Alexandre de Tilly pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1828, t. I, p. 318-327.

l'invariant chez tous nos auteurs est de stimuler l'envie des lecteurs, de les amener à s'intéresser à leurs écrits en les retenant par la proposition de diverses intrigues riches de secrets et de mystères.

2) La figure de l'auteur engage une figure du lecteur

a) Comment motiver la lecture au seuil des œuvres

Si je disais au Lecteur que le début, le manuscrit qui donne lieu à cet ouvrage s'est trouvé dans une boîte de chêne sous les fondements d'une maison à Rome, il s'écrierait : cet auteur est admirable ! Le merveilleux suit toujours ses ouvrages : dans celui-ci, c'est Rome qui lui ouvre son sein, pour lui découvrir les trésors : dans sa Paysanne, c'est une Marquise du grand air qui lui confie ses secrets.¹

Il s'agit d'étudier ici l'action de l'auteur sur son lecteur, comme le rappelle Patrick Wald Lasowski, « le roman donne à voir sa propre puissance en exposant l'image de son lecteur² ». Les titres et les préfaces³ constituent ce que nous pouvons ici considérer comme un pacte de lecture⁴. Comme l'illustre la citation de Mouhy mise en exergue, le narrateur ouvre son texte sur une hypothèse, il utilise dès lors avec humour les codes narratifs pour s'en moquer dans le même temps qu'il y a recours. La dérision est renforcée par le discours indirect libre et la modalité exclamative employée. Kris Peeters⁵ souligne qu'il est possible de noter chez Mouhy une surenchère qui affiche les *topoi* comme tels. En effet, le manuscrit semble « tomber » non plus entre les mains d'un futur éditeur, mais plutôt d'un lecteur. Dans la Préface du *Masque de fer*, l'objet-livre, non encore révélé comme tel, est nommé « trésor », puis, une fois découvert, il n'est aucunement consolateur et même tenu pour décevant :

¹ *La Mouche*, Paris, Louis Dupuis, 1736, t. I, p. 7. Cette préface n'est pas reprise dans l'édition revue, corrigée et illustrée de 1777. Elle constituait un espace publicitaire, un prétexte commercial. Mouhy, grâce à une allusion intertextuelle, cite ici un de ses autres ouvrages *La Paysanne parvenue* [1735]. Dans le récit cadre du *Masque de fer*, il citera également des œuvres dont les siennes, ce qui lui fait de la publicité (voir *supra*, p. 66-67).

² Patrick Wald Lasowski, *Le Grand Dérèglement*, *op. cit.*, p. 94.

³ Voir Jan Herman, Mladen Kozul, Nathalie Kremer, *Le Roman véritable, stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 1 : « Un roman peut-il être vrai ? Posons la question autrement : la fiction peut-elle s'annuler elle-même ? Les préfaces narratives, qui présentent le roman qu'elles escortent comme un document authentique, sont légion au dix-huitième siècle. Or ces récits préfaciels font-ils autre chose que redoubler la fiction d'une autre fiction qui est censée annuler la première ? »

⁴ Voir *supra*, p. 193.

⁵ Voir Kris Peeters, « L'argumentaire des péri-textes de Mouhy » dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, *op. cit.*, p. 39-50.

« quelle fut ma douleur de n’y trouver que du papier !¹ » Ainsi, dans la première version de *La Mouche*, le personnage qui découvre le manuscrit, manifeste-t-il son dépit :

Il donna de colère plusieurs coups dans le Manuscrit avec l’outil [...] et c’est ce qui a occasionné quelques lacunes dont le Lecteur s’apercevra dans la suite de cet ouvrage.²

Une fois de plus, Mouhy se sert de codes censés rendre l’histoire, et ce qu’il reste du manuscrit partiellement détruit, plus crédibles ; mais, loin d’accréditer son écrit, cette justification n’est qu’un cliché supplémentaire. En outre, l’auteur apparaît sur la scène préfacielle à travers un discours publicitaire, la préface ne l’effaçant dans ce cas aucunement comme le veut l’usage. Le motif de la déception se retrouve une deuxième fois lorsque les voleurs s’aperçoivent que le coffret contenant le texte ne renferme pas d’effets précieux. Mouhy sait également bien motiver la lecture, c’est ainsi que dans la Préface de *La Mouche*, il affirme :

Cet ouvrage sera composé de trois volumes. J’ai souhaité qu’il n’en parût qu’un à la fois. Le goût que le public y prendra hâtera les parties suivantes.³

Le lecteur est donc mis à une place centrale et à contribution car il a, comme le démiurge, un rôle primordial et, qu’il soit censeur ou qu’il soit demandeur, le texte doit lui plaire pour qu’il en sollicite plus. Les liens entre narrateur et narrataire apparaissent donc ici essentiels. On reproche à Bastide d’être trop racoleur, d’aller vers une écriture trop facile qui répond au goût et aux attentes de son lectorat, comme l’indique *Le Cabinet des fées* :

Nous sommes fâchés de retrouver dans tous les écrits de M. de Bastide l’influence de ce public⁴ auquel il voulait plaire et qui lui tenait compte de son extrême facilité.⁵

La critique n’est donc pas indulgente avec les auteurs qui s’approchent trop de la tentation de plaire à tout prix au public qui devient alors leur seul juge. Mouhy, lui aussi réputé pour flatter son lecteur, le place, en 1747, au seuil du *Masque de fer*, devant la séduction d’un titre énigmatique de roman, qui semble faire référence au mystère d’un

¹ *La Mouche*, Paris, Louis Dupuis, 1736, t. I, p. 11.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴ Sur ce concept de « public », qui est important au XVIII^e siècle, voir Arlette Farge, *Dire et mal dire : l’opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 9 à 23. Voir également Hélène Merlin, *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, chapitre IV « La position critique des lettres », p. 115-151.

⁵ Charles-Joseph Mayer, Clément Pierre Marillier, *Le Cabinet des fées ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Genève, chez Barde, Manget et Compagnie, Paris, chez Cuchet, 1786, t. XXXVII, p. 70.

fameux prisonnier qui passionne les contemporains¹. Cette tentative de séduction, qui se transforme en attente trompée, emporte le lecteur « abusé » vers une histoire romanesque où il est souvent confronté à des secrets². Roman d'aventures et de cape et d'épée, *Le Masque de fer* du chevalier de Mouhy croise habilement mystères et épée en une vaste matière bigarrée. Les secrets sont les ressorts essentiels de ce récit dans des scènes à témoin caché, dans des secrètes audiences, des rendez-vous amoureux clandestins, des identités dissimulées ou échangées, des jeux de masques, etc. Mouhy comme les autres auteurs de notre corpus appâte le lecteur en lui laissant croire qu'on va tout lui dévoiler, mais, bien souvent, nous ne sommes confrontés qu'à un habile procédé qui lui permet de se dérober. Conséquemment tout semble se soustraire et certains aspects de l'intrigue sont tus, l'essentiel demeurant la plupart du temps hors d'atteinte. Certaines œuvres s'inscrivent dans une poétique du secret. Comme l'a écrit Jan Herman :

La séduction est surtout efficace quand elle parvient à se montrer en se cachant. Ce qui séduit en définitive – au moins je le crois – est la *topicité* du protocole narratif. Naïf, le lecteur qui en est dupe. En revanche, quelle joie pour le lecteur averti quand il reconnaît dans ces dénis de la nature fictionnelle de l'œuvre le regard d'un auteur, qui entoure ses productions d'une histoire, toujours la même, mais variée d'une infinité de manières. L'efficacité séductrice ne résiderait-elle pas dans la *reconnaissance* d'un procédé, qui ne trompe pas, mais dont les innombrables variations *entraînent* ? Si le protocole narratif a pu tromper les lecteurs les plus patentés dans certains cas célèbres, comme les *Lettres portugaises*, la récurrence du procédé – autrement dit : sa topicité – lui enlève toute force persuasive. Il ne s'agit pas de tromper, ou de faire croire à la véracité des faits, mais d'entraîner progressivement le lecteur dans la fiction : au moment même où le préfacier déclare que ce qu'on va lire n'est pas une fiction, le lecteur sait qu'il est déjà entré dans l'univers fictionnel.³

De la même manière, étudiant la préface dans le roman épistolaire, Frédéric Calas constate qu'elle :

[...] classe l'œuvre qu'elle présente, l'indexe dans une catégorie qui répond à un horizon d'attente⁴ précis. Personne ne croyait plus littéralement ce qu'elles disaient¹, elles faisaient

¹ Le titre choisi par Mouhy rappelle le fameux prisonnier auquel Voltaire va s'intéresser dans le chapitre 25 de son *Siècle de Louis XIV* publié en 1751. C'est une énigme de l'histoire ; Voltaire fait du personnage un frère de Louis XIV écarté du pouvoir. Mouhy quant à lui, même s'il s'éloigne quelque peu de cette mystérieuse figure, a compris que le sujet intéresse son époque.

² Il semble éclairant ici de lier la séduction et la déception. Le lecteur est attiré par l'auteur grâce à certains stratagèmes qui ne se trouvent pas honorés ; mais, une fois l'attention du lecteur gagnée, l'auteur ayant obtenu sa captation, il peut le conduire à sa guise à travers la narration en essayant de ne plus le décevoir.

³ Jan Herman, « La Préface et ses protocoles », dans *Préfaces romanesques*, études réunies et présentées par Mladen Kozul, Jan Herman et Paul Pelckmans avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain- Paris, Éditions Peeters, 2005, p. 13-14.

⁴ C'est Hans Robert Jauss qui a proposé l'expression d' « horizon d'attente », voir « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1970, n°1, et « Literary History as a Challenge to Literary Theory », *New Literary History*, automne 1971, vol. II, n°1. L'expression « horizon d'attente » renvoie au champ des possibles

partie du scénario, du plaisir du texte, comme un rituel auquel on se livre volontiers alors qu'il a perdu son sens sacré.²

Ainsi, dans *Lamekis*, le roman-fleuve naît, comme nous l'apprend la préface, d'une causerie qui aurait été fixée rapidement par écrit :

En revenant d'un long voyage où mes affaires m'avaient obligé de garder l'*incognito*, je fis connaissance en chemin avec un Arménien qui venait s'établir à Paris. [...] la chaleur qu'il faisait, nous engagea à passer une partie de la nuit à causer ; et c'est de cette nuit que l'Ouvrage que je donne au Public, a été ébauché. [...] au bout du voyage je me trouvai de la matière pour trois parties.³

Il semble bien que le lecteur s'accommode de la formule de la préface comme d'un sésame qui ouvre la porte d'une œuvre⁴. Mais certaines préfaces sont plus ambiguës que d'autres et posent le problème de l'authenticité et de la fiction. De fait, le roman épistolaire sous l'Ancien Régime semble toujours relever de la ruse ; libérées du secrétaire, les lettres prennent la robe de l'authenticité. C'est pourquoi dans *Les Liaisons dangereuses*, Laclos se dissimule sous le masque de l'éditeur : c'est à ce moment que s'élabore le pacte de lecture du roman par lettres qui joue avec la crédulité du lecteur pour lui faire croire à la véridicité de ses missives. Il est essentiel de souligner l'importance du seuil chez Laclos⁵.

D'une manière générale, cette intervention d'une voix extérieure à la fiction présente l'œuvre publiée et parfois même sa genèse. Le prototexte⁶, pour utiliser la terminologie de Gérard Genette, peut souvent avoir fait l'objet d'un remaniement (mise en ordre, traduction, sélection de la part de l'éditeur). Mais en règle générale, l'éditeur évoque sa fidélité au manuscrit trouvé ou confié. Il présente en outre son travail de remaniement comme minime,

que le lecteur projette sur le texte à partir des indications du paratexte (toutes les indications données par l'œuvre avant que ne commence la lecture).

¹ En 1778, dans le *Journal encyclopédique*, on pouvait lire que : « Le public sait ce qu'il doit penser de la bonne foi des préfaces, de l'authenticité des découvertes de vieux manuscrits », cité par Christian Angelet dans *Le Topique du manuscrit trouvé, C.A.I.E.F.*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, n°42, p. 169.

² Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire, op. cit.*, p. 61.

³ *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 7-9.

⁴ Voir *L'Art de la préface au siècle des Lumières, op. cit.*, p.11-46.

⁵ Pour une analyse détaillée des deux préfaces présentes dans *Les Liaisons dangereuses*, voir Paule Bounin, « Étude sur l'Avertissement de l'éditeur et sur la Préface du rédacteur », dans *Analyses et réflexions sur « Les Liaisons dangereuses » de Laclos*, Poitiers, Ellipses, 1991, p. 35-39. Voir également Michel Delon, « *Les Liaisons dangereuses* », Paris, PUF, 1992, p. 87-89 ainsi que Frédéric Calas, « Le discours préfaciel comme prélecture : les deux pseudo-préfaces des *Liaisons dangereuses* », dans *L'Épreuve du lecteur*, édition de Jan Herman et Paul Pelckmans, Leuven et Paris, Éditions Peeters, 1995, p. 436-448.

⁶ Ce terme utilisé en narratologie par Gérard Genette désigne un état du texte antérieur à celui qu'il nous est donné de lire, mais dont on n'a aucune trace si ce n'est la mention par le texte lui-même de l'existence du dit-texte.

même si, comme le rédacteur des *Liaisons dangereuses* l'affirme, il l'eût préféré plus important :

Chargé de la [la correspondance] mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, [...], je n'ai demandé pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile [...].

J'avais proposé des changements plus considérables, et presque tous relatifs à la pureté de diction ou de style. [...] Ce travail, qui n'a pas été accepté, n'aurait pas suffi sans doute pour donner du mérite à l'Ouvrage, mais en aurait au moins ôté une partie des défauts.¹

Chez Laclos, le prototexte est une création de la préface permettant de donner un semblant de crédit au texte et une pseudo-antériorité. Il oriente aussi la lecture et le texte est perçu différemment lorsque les lecteurs ont connaissance de ces deux préambules. Le *topos* du manuscrit trouvé affirme, dans le même temps qu'il le renie, le principe d'authenticité, à l'image de ces deux préambules de Laclos. Dans sa nature, la préface apparaît comme un texte ambigu ; mais chez Laclos le double discours est affiché. De fait, dans son « Avertissement », l'éditeur affirme l'inauthenticité des lettres, et à cause de cette affirmation, il détruit par avance les dires du rédacteur dans sa « Préface ». Les arguments se font ironiques, car en déclarant que les mœurs décrites sont étrangères aux mœurs et usages du siècle, Laclos donne à entendre le contraire : la correspondance appartient bien ainsi au siècle des Lumières et elle reflète sa morale.

Comme l'a montré George May dans *Le Dilemme du roman*, nombreux sont les lecteurs qui s'accommodent des préfaces, mais qui bien évidemment n'en sont pas les dupes :

Il va sans dire que la plupart des lecteurs n'avaient pas la naïveté de prendre au pied de la lettre de pareilles prétentions à l'authenticité absolue. Mais il est indubitable que le public de 1730 et même encore celui de 1761 était d'une crédulité monumentale, comparée au scepticisme universel de « l'ère du soupçon » qui est la nôtre aujourd'hui.²

Cette idée de « crédulité monumentale » mérite cependant d'être nuancée, en effet, la démarche de Diderot le prouve à la fin du siècle et, même au temps de Marivaux, le soupçon est déjà jeté. Ce constat du critique nous rappelle que les méthodes d'analyses textuelles permettent aujourd'hui d'avoir recours à des techniques qui dépassent le simple jugement que les hommes pouvaient avoir de l'écriture de leurs contemporains.

Néanmoins, des romans comme les *Lettres portugaises* (1669), roman épistolaire de Guilleragues remettent en question le discernement des lecteurs pour détecter les ouvrages de fiction. En effet, avant d'être considérées comme une œuvre de fiction composée par

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Préface du Rédacteur », p. 5-6.

² Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, op. cit., p. 144.

Guilleragues, les lettres ont souvent été attribuées – et ceci jusqu’au XX^e siècle – à une religieuse franciscaine du couvent de Beja au Portugal, Mariana Alcoforado, ayant vécu au XVII^e siècle, censée écrire à son amant français, le marquis de Chamilly, combattant aux côtés des Portugais dans leur lutte pour l’indépendance face à l’Espagne, de 1663 à 1668. Ce cas témoigne du fait que certaines œuvres sont ambiguës et ne laissent pas entrevoir leurs secrets si aisément¹.

Pour accréditer leurs œuvres, les auteurs ont souvent recours à la préface, dont la fonction classique est de rendre vraisemblable le récit en racontant dans quelles circonstances le pseudo-éditeur s’est procuré le manuscrit. Dans *Le Masque de fer* cependant, contrairement au roman de Walpole *Le Château d’Otrante*, le lecteur n’a aucun doute quant à la soi-disant découverte du manuscrit : il sait que c’est un motif déjà « usé ». Il est donc un faux secret dans la « Préface » de ce roman de Mouhy. Jan Herman a montré dans son étude des préfaces, en tant que lieux du secret et du « mensonge romanesque² », qu’elles posent la question de l’origine du roman. Ici, la découverte du manuscrit est décrite comme une pure contingence ; le texte est trouvé dans une malle hermétique qui flotte sur l’eau. Le coffre est un objet de dissimulation en lui-même, un lieu du secret, qui n’est pas sans évoquer aussi par un jeu de métaphore l’idée du vide, du néant, d’un texte qui est fondamentalement parcellaire et troué. Le rôle de l’écrivain serait d’écrire autour de ce « trou ». Mais le texte, métaphoriquement est sans doute lui-même un coffre dont la clé serait à l’intérieur. Si l’on revient un peu en amont, c’est parce que l’épée du narrateur du *Masque de fer* est rouillée, que lorsqu’il est attaqué, il ne se bat pas, mais se débat. Grâce à cette aventure, il va découvrir le manuscrit du roman ;

¹ Le débat a duré longtemps avant que la thèse de Frédéric Deloffre prévale au XX^e siècle. D’ailleurs, il est vrai que le XVII^e siècle a souvent mêlé dans des recueils des lettres réelles et des lettres fictives. Pour illustrer ce constat, voir Edme Boursault, *Les Treize Lettres amoureuses d’une dame à un cavalier*, édition de Bernard Bray, Paris, Desjonquères, 1994 ; et Madame de Villedieu, (Marie-Catherine Desjardins), *Le Portefeuille*, édition de Jean-Paul Homand et Marie-Thérèse Hipp, Exeter, University of Exeter, 1979. Donna Kuizenga étudie ces deux textes dans « Les Ruses du roman épistolaire sous l’Ancien Régime », *Écriture de la ruse*, textes édités par Elzbieta Grodek, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2000, p. 198-199 : « *Le Portefeuille* date de 1674 et suit seulement de quelques années la parution des célèbres *Lettres portugaises* qui constituent non seulement le modèle de la lettre féminine romanesque, mais aussi celui de la ruse fondamentale de tout roman épistolaire, la lettre authentique, trouvée et publiée par un tiers. Le roman de Boursault est plus tardif, paraissant dans une première version en 1697 et dans la version définitive en 1700. [...] Les secrétaires publiés depuis le commencement du siècle et même longtemps avant, mélangent souvent lettres fausses et lettres véridiques, sans forcément les étiqueter à l’une ou l’autre de ces catégories. [...] Boursault ne dit pas avoir trouvé les lettres qu’il publie. Comme il l’indique dans la lettre dédicatoire, la dame à qui il s’adresse les lui a envoyées pour qu’il les publie dans son recueil de lettres, et elle les lui envoie après qu’un libraire a refusé de les publier. La dame garde le secret de leur provenance, et Boursault se prétend donc dans une situation d’ignorance. [...] Quant à Mme de Villedieu, dans sa lettre dédicatoire, elle dit avoir trouvé les lettres qu’elle publie, mais encore une fois, le mystère entoure leurs origines. » Une chose est sûre, le succès considérable des *Lettres portugaises* a eu une influence décisive sur le développement du genre épistolaire.

² Jan Herman, *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l’étude du roman épistolaire en France*, op.cit.

une fortune naît de l'infortune. La genèse supposée du récit place le lecteur dans une position où il saisit rapidement l'esthétique mélangée dont va faire preuve le roman de Mouhy constitué d'emprunts mais aussi d'inventions...

D'une manière générale, chez Mouhy, la préface tend souvent à s'émanciper du roman car elle est presque autonome, racontant une histoire à part entière, parfois avec des détours romanesques incroyables pour que le manuscrit parvienne à Mouhy. Il est intéressant de noter que l'édition originale de *La Mouche* (1736) affirmait que le manuscrit avait été trouvé sous les ruines d'une maison à Rome ; celle de 1777 qualifie cette histoire d'absurde.

En conclusion, sous l'Ancien Régime, le roman épistolaire relève d'un procédé que l'on pourrait apparenter à la ruse, en effet, les lettres prennent l'apparence de l'authenticité pour créer l'illusion de la réalité. Avec l'examen du statut littéraire du texte, l'ouverture des *Liaisons dangereuses*, qui se veut paratextuelle, mais qui, en réalité, fait partie intégrante du texte, est à première vue assez déstabilisante :

Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman.¹

Cette mise en garde revient sur la « Préface du rédacteur » qui dégageait une morale² affaiblie ; par le ton ironique utilisé ici dans l'« Avertissement », les considérations sur le goût du lectorat et sur la vraisemblance semblent s'annuler. C'est une habile façon de brouiller les cartes mais aussi de susciter le désir de lecture. Dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, Mouhy flatte le goût et l'intérêt du lecteur pour le scandale. Et, une fois encore, il profite d'un fait divers scandaleux pour son entreprise romanesque non désintéressée d'un point de vue commercial. Le Chevalier semble légitimer son texte par le souci d'expliquer le dessous des cartes d'une histoire secrète, histoire qui éveille la curiosité du lecteur.

Le mélange du réel et de la fiction nous rappelle que les auteurs utilisent certaines techniques pour accréditer leurs récits ou au contraire les mettre à distance tout en se rapprochant habilement de leurs lecteurs et en les incluant dans la fiction. C'est ainsi que les métalepses servent ce projet et peuvent être lues de deux façons.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Avertissement de l'éditeur », p. 3.

² Voir Henri Duranton, « Ce que chuchote une demi-bouteille de vin de Bourgogne : Marivaux moraliste et romancier dans *Le Paysan parvenu* », dans *Le Roman des années trente, La génération de Prévost de Marivaux*, sous la direction d'Annie Rivara, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 50 : « Obligés de lutter sur deux fronts, les romanciers se défendent comme ils peuvent. Ils multiplient les subterfuges pour imposer la crédibilité de leurs œuvres et affichent leurs intentions morales en de doctes préfaces. »

b) Les métalepses¹

Le terme « Métalepse », Gérard Genette le rappelle, vient du grec *metalepsis* et désigne :

[...] toute sorte de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens ; pas très spécifiquement, donc : en l'absence de toute précision complémentaire, cette définition fait de *métalepse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* ; une fois cette dernière restreinte, par la tradition classique, aux transferts par analogie, l'équivalence subsistant entre métonymie et métalepse se dissipe en réduisant la seconde à la seule relation de *consécution* [...]².

Genette cite Dumarsais décrivant la pratique de l'hypotypose qui se rapporte ici à notre acception de la métalepse : « On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des Poètes, par lesquelles ils prennent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose³ ».

Les métalepses narratives qui vont nous intéresser appartiennent aux questions de narratologie, ces figures sont souvent une façon pour l'auteur de s'inscrire dans sa fiction⁴, en permettant souvent un jeu entre narrateur et narrataire. La métalepse (figure qui selon Quintilien « ouvre, pour ainsi dire, la porte ») est une contamination de la fiction et de l'univers de sa production. Nous abordons ici cette figure car elle permet dans nos œuvres de

¹ Sur ce sujet, voir Emmanuelle Sempère *De la merveille à l'inquiétude. Le registre du fantastique dans la fiction narrative du XVIII^e siècle*, op. cit., et Ola Boukadi « La Métalepse dans le roman de Scarron à Diderot », thèse dactylographiée citée.

² Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 8. La notion de « métalepse » a été introduite dans le champ d'analyse du récit par G. Genette dans *Figures III* dès 1972 aujourd'hui cet ouvrage a été publié de nouveau sous le titre *Discours du récit*. Voir *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 243-247.

³ César Chesneau Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, chez la Veuve de Jean-Baptiste Brocas, 1730, p. 90-91

⁴ Voir John Pier et Jean-Marie Schaeffer (direction), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n°108, 2005. « Pour comprendre ce que désigne la métalepse en narratologie, il faut rappeler d'abord qu'on admet en général que tout récit est une narration d'événements et que par conséquent il s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration et celui des événements narrés. Cette distinction n'apparaît d'ailleurs pas comme étant spécifique au récit, mais semble définitoire de la représentation comme telle. Par ailleurs, à première vue du moins, elle semble valoir non seulement pour le récit factuel (qui présuppose l'antériorité, fût-elle minimale, du contenu narré sur sa narration), mais aussi pour le récit fictionnel pour autant qu'il mime le premier. Toute contamination d'un niveau par l'autre semblerait donc aller à l'encontre de la nature même de la représentation, et plus spécifiquement du récit. Et pourtant, dans la réalité de l'art narratif, les choses sont plus complexes. Un des procédés narratifs qui, potentiellement, s'inscrivent en faux contre la thèse d'une telle distinction d'essence entre le niveau de la narration et celui du narré est le récit enchâssé, ou récit métadiégétique. En effet, si les récits enchâssés entretiennent « normalement » avec leurs récits enchâssés une relation soit explicative soit thématique, la tradition littéraire nous offre aussi des exemples de contamination volontaire entre les deux niveaux, un mariage forcé en quelque sorte qui réalise de manière insolite le passage du narrateur ou du narrataire dans le domaine des personnages, ou inversement. C'est cette contamination de niveaux qu'on désigne, à la suite de Genette, du terme de "métalepse". La plupart du temps, la métalepse est marquée comme telle et donc perceptible » (p. 11).

générer, pour le lecteur, des situations de secret ou des situations de frustration où le romancier passe sous silence certains détails en usant, par exemple, d'une prétérition (il affirme qu'il ne parlera pas d'un élément, tout en l'évoquant). La métalepse est également un refus d'écrire, refus utilisé depuis le roman grec et repris dans le roman baroque, qui permet aux auteurs d'utiliser des figures de l'hyperbole¹.

Notre corpus témoigne d'un changement dans le traitement et l'appréhension de la métalepse. En effet, elle évolue de Mouhy, imitateur des grands romanciers tel que Marivaux², à la rouerie avec Vivant Denon et Laclos, qui écrivent dans une période où l'aventurier des lettres change, ainsi que sa relation d'auteur avec son public. Comme nous allons l'étudier, la métalepse peut se transformer et se fondre dans l'usage des notes censées éclairer le texte, mais qui finalement le compliquent.

Mouhy est sans nul doute le romancier qui use le plus de métalepses. Ainsi, dans *Le Masque de fer*, les interventions du narrateur sont récurrentes et les fonctions de ce dernier multiples : en tant que narrateur intradiégétique³, il découvre et annonce le manuscrit dans un premier niveau narratif, puis, dans sa relation à l'histoire, en qualité de narrateur hétérodiégétique, il constelle le texte de petites interventions. La fonction de régie lui permet d'organiser le récit, avec des retours en arrière ou des ellipses. Dans le chapitre XXXV de *La Mouche* où il rapporte l'histoire de Likinda, Mouhy utilise plusieurs techniques pour passer sous silence certains éléments, ainsi à travers une métalepse, il utilise dans le même temps une prétérition et une ellipse :

Je n'entreprendrai point de peindre le tableau touchant de cette reconnaissance. Que ne se dirent point ces fidèles amants ?⁴

Après avoir évoqué les desseins secrets de Likinda et Rametzy, le lecteur reste quelque peu dans l'expectative avec cette conclusion qui prend l'aspect d'une petite morale :

¹ Voir notamment Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Hachette, coll. « Les Usuels de Poche », 1992, p. 129.

² Mouhy se place souvent sous le patronage des romanciers qu'il admire et qui de plus, fait non négligeable, remportent un vif succès auprès des lecteurs. Voir Nicolas Veysman, « Le Public des *minores* », dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 190-191 : « La deuxième posture est celle du glaneur. Celui-ci cherche un succès de seconde main, en mettant opportunément ses pas dans ceux des grands maîtres innovateurs, en réécrivant des *Télémaque*, des *Paysanne*. On peut y voir un renoncement à la notion de création singulière sur laquelle se fonde, rappelons-le, la figure de l'artiste moderne. D'une certaine façon, cette imitation des grands modèles est le seul mode qui soit offert aux *minores* pour satisfaire les exigences classiques [...]. » Voici donc qui pourrait expliquer, entre autres, la pratique romanesque de Mouhy.

³ Sur le narrateur, voir Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 25-35.

⁴ *La Mouche*, éd. cit., p. 327.

Avec de l'argent, et le temps, il n'est point de difficultés que l'on surmonte aisément.¹

Comme en témoigne cette fin de chapitre hâtive² qui clôt la seconde partie du premier tome, le narrateur mouhien aime multiplier les adages qui servent à synthétiser les situations, à les souligner ou à les expliquer ; en utilisant la fonction idéologique, le narrateur émet des jugements généraux³ signalés par le recours au présent gnominique, en relation avec les maximes, la question de leur opportunité étant d'ailleurs débattue par les poéticiens comme Du Plaisir depuis le XVII^e siècle⁴. Au fil du texte, les commentaires du narrateur s'obscurcissent toujours un peu plus :

Quelque valeur dont on soit doué, la nature pâlit toujours à la veille du danger ; les aspects de la mort sont plus terribles que la mort même.⁵

[...] nous passons notre vie à nous contrefaire, à paraître tout autre que nous sommes, à nous tromper inutilement ; ainsi va le monde.⁶

À l'image de beaucoup de romanciers du XVIII^e siècle, Mouhy a recours aux métalepses qui estompent la distinction entre les deux niveaux narratifs, entre deux mondes (celui où l'on raconte et celui que l'on raconte⁷). Les métalepses utilisées sont variées, mais Mouhy se sert beaucoup d'effets d'annonce, les anachronies temporelles comme les prolepses tenant le lecteur en haleine en lui livrant quelques bribes des aventures à venir :

Après nous être arrêtés quelques moments sur ce qui se passe en Angleterre, ne convient-il pas de faire un tour en Espagne ? Oui sans doute ; l'on nous y prépare des événements qui ne contribueront pas peu au dénouement de cette histoire.⁸

¹ *Ibid.*, p. 328.

² Parfois Bigand passe un peu vite sur le récit de certains faits ou en tait même quelques uns (procédé qui nourrit le secret). Ainsi, dans l'histoire qui le lie à Lusinette son épouse et à Suzanne, la femme de chambre de cette dernière, une fois qu'il a démasqué leurs combines, il affirme : « Je ne rapporterai pas ce qui fut ajouté ; on suppose que les discours d'une jolie femme sensuelle et voluptueuse sont trop vifs pour qu'ils puissent être décrits. Je passerai à des faits plus importants ; il me tarde de finir cette funeste partie de mon histoire, elle me coûte presque autant à rapporter, que j'ai eu de chagrin à en faire le sujet », *La Mouche*, éd. cit., p. 447.

³ Dans les textes de notre corpus, nombreux sont les énoncés généraux ; par exemple, dans *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier, éd. cit., p. 38, on lit : « [...] il savait unir l'amour avec la sagesse ; talent estimable que la complaisance des femmes a fait tomber en discrédit. » Dans les définitions des dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles, l'énoncé général est un type de discours particulier, tant par ses caractéristiques formelles que par son contenu sémantique.

⁴ Sur cette question, consulter l'anthologie de textes théoriques sur le roman du XVII^e siècle de Camille Esmein, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, op. cit., p. 788 : « [...] le refus du présent de narration et du mélange de deux temps verbaux (présent et passé) pour une même temporalité manifeste un souci de la clarté poussé à l'extrême – peut-être s'agit-il de transférer au roman la codification des temps verbaux formulée pour la tragédie. »

⁵ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 232.

⁶ *La Mouche*, éd. cit., p. 248.

⁷ On renvoie ici à Gérard Genette *Discours du récit*, op. cit., p. 245.

⁸ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 256-257.

La métalepse peut aussi être utilisée pour annoncer ce qu'on exposera ultérieurement, c'est en quelque sorte une manière d'organiser le récit. Ainsi, dans le tome II de *Lamekis* :

Tous les Sylphes de la grande espèce (car il y en a de deux sortes, comme on le verra plus bas) ne différaient en aucune façon de celui dont je viens de parler.¹

Dans *La Paysanne parvenue* aussi, à de nombreuses reprises, Mouhy fait intervenir la narratrice Jeannette qui semble rompre quelque peu le fil de la narration pour anticiper un commentaire qui se vérifiera dans la suite des événements :

Les commencements de toutes choses sont toujours flatteurs ; cette Madame de Geneval me prévint avec tant d'attention et d'amitié, que j'y répondis avec cœur, et un peu trop de confiance. Les suites feront connaître combien une jeune personne doit être circonspecte et réservée dans ses nouvelles connaissances. La dame dont je viens de parler m'a appris à mes dépens à donner cet avis à celles de ma sorte.²

De la même façon, la métalepse permet d'organiser le récit et de montrer au lecteur sa structuration :

Mais avant que de parler de l'entrevue de Dom Pèdre et de la Reine, il est nécessaire de s'arrêter ici un moment.³

Ces métalepses rompent l'illusion de réel par un changement de plan du narrateur, et, en mettant l'illusion fictionnelle à distance, divers effets sont ainsi produits. La métalepse peut aussi traduire l'impossibilité pour le narrateur de décrire une scène, et le montrer alors dans le temps de l'écriture et du doute :

L'apparition était affreuse, le danger évident. Ô ciel ! comment pourrai-je décrire cet horrible événement ?⁴

Ce refus de décrire est une forme d'hyperbole connue et utilisée depuis longtemps ; en peinture, lorsque l'on refuse de représenter un visage soumis à une trop forte émotion, on place par exemple la main du personnage devant son visage pour ne pas être obligé de figurer ce que l'on pense impossible à peindre. Le narrateur utilise parfois aussi la prétérition mêlée à l'art du sommaire :

Keelmie revint la première, elle fut se jeter aux pieds de son père et arrosa ses mains de ses larmes [...]. Je n'entreprendrai point de dépeindre cette reconnaissance ; elle eut cette force qui saisit, qui attendrit, qui touche.⁵

¹ *Lamekis*, éd. cit., 1736, t. II, p. 18.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 240.

³ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 195.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

Mouhy use de la métalepse ironique et désinvolte¹ comme beaucoup de ses contemporains depuis Scarron, Marivaux et jusqu'à Diderot².

Parfois, le narrateur dit qu'il laisse certains personnages à leurs occupations pour parler d'autres protagonistes ; nous pouvons nous demander si cette technique constitue une facilité rhétorique ou une provocation comme c'est le cas pour le narrateur de *Jacques le Fataliste*. Il semble que Mouhy l'emploie comme une commodité qui permet de passer rapidement d'un personnage à l'autre, tout en incorporant le lecteur à l'action ; mais ce principe permet également d'être au cœur des secrets des protagonistes sans avoir besoin de ménager trop de transitions. Florence Magnot-Ogilvy le rappelle dans son introduction à *La Mouche* :

Cette tendance à la métalepse d'un récit secondaire à un autre témoigne d'un mode de fonctionnement résolument ludique de la fiction.³

Le narrateur du *Masque de fer* déplore souvent ce qui arrive à ses personnages (alors qu'en démiurge il a le pouvoir de les sortir de leur mauvais pas – pouvoir qu'il ne revendique pas comme le narrateur de *Jacques le Fataliste*) :

[...] ô tristes époux ! vous êtes dans les bras du sommeil, se peut-il qu'un pressentiment affreux ne vous fasse pas prévoir l'instant effroyable qui va vous perdre pour jamais ?⁴

Lors de scènes cruciales⁵, le style adopté est plus alerte avec un passage au présent comme c'est le cas par exemple dans le récit du sauvetage de Keelmie⁶. Cet emploi d'un « présent de narration » crée une énallage temporelle et un effet de soulignement. Cette sorte d'hypotypose qui correspond à une « esthétique du tableau » participe d'une volonté de mettre sous les yeux⁷. L'effet produit est celui d'une accélération et d'une entorse dans la narration⁸. Mouhy n'hésite donc pas à faire des emprunts à tous les registres et par cet usage du présent pour raconter ce qui est au passé (et qui selon les poéticiens doit s'écrire au passé), il se libère

¹ Sur le phénomène de la métalepse, voir notamment l'article de Mathieu Brunet « Un manuscrit peut en cacher un autre », dans *Le Topos du manuscrit trouvé*, Hommages à Christian Angelet, études réunies et présentées par Jan Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 1999, p. 139-157.

² Voir à ce sujet Ola Boukadi. *Supra*, note 2, p. 194.

³ *La Mouche*, éd. cit., « Introduction », p. 60.

⁴ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 57.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ Mais dans ce cas ce n'est aucunement le signe d'un langage noble comme dans la tragédie.

⁸ Ce style est fréquent dans les romans comiques. Il n'y a pas de présent de narration dans le style noble du roman dérivant de l'Histoire ou de l'épopée.

en quelque sorte du style historique ; cette méthode constituerait un des secrets d'écriture de l'auteur de *La Mouche* :

[...] Domingo qui portait un flambeau frémit¹, il chancelle, à peine a-t-il la force d'éclairer le lit fatal. Menquès, tout prévenu qu'il est, ose à peine s'approcher : un coup d'œil le rappelle à lui, le Roi parle, il est obéi.
Émilie frappée par l'éclat du flambeau ouvre les yeux la première, reconnaît le Roi son frère, jette un cri affreux et perd le sentiment.²

Mouhy joue également de l'ambiguïté des focalisations ; ainsi, lorsqu'il utilise ce qui pourrait être apparenté à du discours indirect libre, le lecteur ne sait pas s'il est en présence d'une stricte focalisation interne ou d'un narrateur omniscient ou encore du mélange des deux voix³, ce qui participe à la création d'une certaine ambiguïté et d'un brouillage qui sert pleinement une esthétique du secret :

« Il ne s'agit plus que de savoir à présent en quel endroit nous sommes et à qui appartient le château », s'écria-t-il ; mais après s'en être informé, quelle fut sa surprise extrême en apprenant qu'il appartenait à Émilie et que c'était là le lieu de sa retraite. [...] Pourquoi donc tant de soins à se cacher d'un frère qui l'avait toujours si tendrement aimée ; en fallait-il davantage pour donner lieu aux plus cruels soupçons ?⁴

Quelle place est faite au narrataire dans la diégèse ? Ce narrataire invoqué, lecteur fictif, est apostrophé par le narrateur dans le cours du récit. Mouhy se sert du narrataire comme témoin des aventures décrites, dépositaire des secrets des personnages là où, presque cinquante ans plus tard, Diderot l'utilisera dans une visée parodique pour non seulement mettre en avant le caractère arbitraire des récits, mais aussi pour tourner en dérision la curiosité et les attentes du lecteur qu'il ne cessera d'apostropher en jouant sur ses supposées attentes. Mouhy, avec moins d'audace, interpelle pourtant quelquefois directement son lecteur, avant de continuer par une captation de bienveillance qui marque la fin du récit cadre :

Enfin, pour ne vous point ennuyer, lecteur, par un long détail, le manuscrit dont je viens de vous parler est le livre que je vous présente aujourd'hui.⁵

¹ Il est ici une ambiguïté quant au temps de ce verbe, occurrence qui marque le basculement du passé au présent.

² *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 57.

³ Cette question se pose d'ailleurs dès *La Princesse de Clèves*, il est possible en effet de se demander ce qui peut être assimilé au discours indirect libre.

⁴ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 44-45. L'incise avec le verbe cataphorique « s'écria-t-il » régit-elle les paroles qui suivent ? Il est possible de supposer ici qu'il y a non seulement une analyse du narrateur (qui prend à son compte certains éléments des paroles) mais aussi l'auto-analyse du personnage : cet épisode illustre l'art de Mouhy qui adopte ici un style resserré.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

Il reste parfois une certaine ambiguïté pour savoir à qui sont destinées les paroles des personnages ; ainsi lorsque Keelmie fait le récit de ses aventures, s'adresse-t-elle seulement aux protagonistes qui l'écoutent, ou aussi aux lecteurs ? Le narrateur se montre lui-même en position de lecteur, lorsqu'il affirme au début du roman :

Ce titre me parut singulier et me fit jeter les yeux avec empressement sur les premières pages : leur lecture m'intéressa de façon que je ne m'arrêtai qu'après avoir lu la première partie en entier.¹

Pour marquer sa connivence avec le narrataire, il fait aussi preuve d'humour et, dès l'incipit, place des allusions intertextuelles en citant des ouvrages de Crébillon et de Marivaux :

Le goût que j'ai toujours eu pour la littérature me consola d'un espoir conçu trop ridiculement, je tirai ces livres les uns après les autres, [...]. Le premier qui me tomba sous la main, fut la vie de Marianne. « Ton auteur, m'écriai-je, est sans pareil et digne, par sa délicatesse, des justes applaudissements qu'on lui donne, mais il n'a sûrement pas prévu, ô fille aimable, l'aventure extraordinaire qui te remet entre mes mains. »²

Une liasse d'autres romans me tomba ensuite sous la main, j'en lus les titres : Égarements du cœur et de l'esprit, Tanzaï, Lettres, etc. « Oh ! pour ceux-là, m'écriai-je, il faut bien les sécher : je serais au désespoir qu'ils fussent endommagés. »³

En faisant référence à des romans qui ne sont pas baroques et à des auteurs qu'il aime, Mouhy évoque des livres qui ont du succès et qui pourtant finissent au secret, dans les malles... Avec humour, il fait des clins d'œil intertextuels que le lecteur n'attendait pas là, ou du moins, pas d'une manière aussi prosaïque. La mise en abyme apparaît également comme un signe de connivence avec le lecteur, car, en évoquant ses propres écrits, Mouhy fait preuve d'ironie et feint dans le même temps l'humilité ; mais il en profite pour faire de la publicité⁴ pour ses ouvrages en les rendant, d'une certaine manière, légitimes :

Après ces livres, il me tomba sous la main une trentaine de brochures [...]. C'étaient des Paysannes, des Lamekis, des Mentors, des Mémoires posthumes, une Chimène de Spinelli, un Marquis de Fieux. En un mot tous les ouvrages d'un auteur Cavalier qui écrit aussi vite qu'un autre est long à méditer.⁵

Pour désamorcer les terribles situations dans lesquelles il place ses personnages, Mouhy n'hésite donc pas à manifester de l'ironie à l'égard de certains d'entre eux. En effet,

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ On sait que Mouhy voulait un public et une publicité à tout prix. Ces préfaces lui servent à exposer ses propres œuvres et à les promouvoir, en témoignent les listes de catalogues d'éditeur qu'il insère parfois.

⁵ *Le Masque de fer*, éd. cit., p.15.

lorsque Keelmie arrive sur l'île où vivent Cristanval et ses parents, elle trouble le jeune homme qui se montre alors naïf et candide ; on sent d'ailleurs la gentille moquerie du narrateur, qui semble avoir pour relais ici Dom Père :

« C'est une femme, s'écria-t-il en considérant la personne qu'on venait d'arracher au trépas, elle n'est pas morte. Ô ciel qu'elle est belle ! » Cristanval s'émut à ce discours « c'est une femme mon père, s'écria-t-il, une femme comme ma mère. Eh bien ce sera la mienne... mais elle est sans mouvement, continua-t-il avec douleur, que faut-il donc faire pour la rappeler à la vie ? » Dom Père sourit sous son affreux masque de ce transport et de la naïveté de son fils.¹

Le secret de l'origine et de la provenance de Keelmie, qui n'est d'ailleurs pas encore nommée, reste intact dans un premier temps. Mouhy s'amuse avec le caractère de ses personnages plaçant Dom Cristanval, encore ingénu, face au mystère féminin incarné ici par la fille de Milord Portemhil.

Au-delà de la pratique du mélange et de l'ironie dans la narration, on constate l'existence et l'importance d'une écriture du secret qui constitue une part essentielle dans la poétique de Mouhy. Celui-ci aime livrer ici et là des indications quant à l'élaboration de son texte comme il le fait d'ailleurs dans *Lamekis*, à travers une esthétique du *coq à l'âne* et de la bigarrure, à l'instar de l'écriture de son périodique du même nom². Chevrier, quant à lui, semble faire un usage plus parcimonieux de la métalepse, il n'y en a pas dans *Le Colporteur* ; mais, dans les *Mémoires d'une honnête femme* et surtout dans *Bi-bi*, il l'utilise à loisir, dès l'incipit du texte :

Un étourdi travaille sans savoir pourquoi ; un pédant pour ennuyer ; un fat par amour-propre ; un homme aimable par amusement ; un philosophe pour corriger ; un auteur pour vivre, et moi pour me faire lire. [...] ah ! quand je parle d'esprit, je sais ce que je veux dire, et on le verra dans le moment.³

Il use aussi d'intrusions du narrateur, mais avec plus d'économie que Mouhy. Dans *Les Mémoires d'une honnête femme* il permet à son héroïne d'utiliser une sorte de métalepse narrative lorsqu'elle affirme :

Après cette petite digression dans laquelle je ne suis entrée que pour l'intérêt de mon sexe, je dois mettre sous vos yeux la réponse que je fis à mon mari.⁴

¹ *Ibid.*, p. 79.

² Voir notre article à paraître, « La Bigarrure un journal à la page ? », dans *Matière et esprit du journal. Le discours de la forme dans la presse, de la Gazette à Internet*, sous la direction d'Adeline Wrona et d'Alexis Lévrier, colloque organisé les 11 et 12 mars 2010, à Troyes.

³ *Bi-bi*, éd. cit., p. 479.

⁴ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 70-71.

Mais le jeu avec les métalepses qui prennent le lecteur à partie apparaît couramment dans *Bi-bi*, où ce dernier recourt à l'envi à des formules métaleptiques qui renforcent ainsi l'ironie et le recul établi avec les codes d'un genre donné :

Quoi qu'il en soit, laissons railler les courtisans et suivons à la sourdine la reine et son favori.¹

Chevrier s'amuse tantôt de son lecteur qu'il mène à sa guise en le faisant enrager, tantôt avec son lecteur en dévoilant ses procédés d'écriture, alors il ne rit plus de lui mais avec lui. L'auteur place tout son conte sous le signe de l'humour et de la parodie, d'ailleurs l'emploi de l'adverbe « volontiers » renforce l'ironie. Il n'a pas recours à cette technique de la métalepse amusée uniquement dans son conte léger et ironique, il utilise ce procédé dans *Le Colporteur*, ce passage nous le montre :

Des lecteurs impatients me demanderont peut-être quelle était la marquise de Sarmé ; je leur répondrai que c'était une de ces femmes qui, ne pouvant plus compter sur leurs appas altérés par le temps et par les plaisirs, se font un mérite de leur fortune, et qu'elles réparent avec leur argent les désordres des années.²

Le narrateur semble ici aller au devant des attentes du narrataire en supposant qu'il va en démiurge répondre à une question que se pose une certaine catégorie de lecteurs, ceux qui veulent toujours lire plus vite, avoir les informations à disposition sans plus attendre. Les métalepses utilisées par Chevrier sont très diverses et dans *Bi-bi*³ il n'hésite pas à forcer le trait pour que les ficelles apparaissent nettement :

Naabardir, que j'ai mis au lit avec Bi-bi au commencement de ce chapitre [...]⁴.

Les métalepses sont sans nul doute présentes pour guider le lecteur ou l'influencer, comme par exemple pour exiger de lui de la pitié pour un protagoniste en difficulté, ou pour fustiger un méchant. Lorsque les auteurs en appellent aux lecteurs, ils réaffirment artificiellement le

¹ *Bi-bi*, éd. cit., p. 483. « À la sourdine » signifie « en cachette et sans bruit », dans la métalepse employée, Chevrier incorpore le lecteur au texte avec un emploi de la première personne du pluriel « laissons », « suivons » ; mais il ne faut pas s'y tromper, encore une fois, en position de voyeur, le lecteur est raillé.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 756.

³ Voir Françoise Gevrey, « Introduction », dans *Contes, Voisenon et autres conteurs*, op. cit., p. 9 : « Sans doute aussi l'écriture du conte avait-elle lancé une réflexion sur la lecture et une nouvelle relation entre l'auteur et le lecteur, dont tout écrivain faisait l'expérience, parce qu'elle lui permettait de caricaturer ce lecteur tout en l'amadouant. »

⁴ *Bi-bi*, éd. cit., p. 514. Cette pirouette narrative rappelle la façon d'écrire de Mouhy dans *Le Masque de fer* où ce dernier répartit les focalisations sur tel ou tel personnage à son gré, le récit ne semblant plus aller de soi, mais bien être régi par une instance supérieure. Ce procédé joue parfois de l'ambiguïté, et le roman et le conte se rejoignent sans doute ici, dans l'habileté et la distance de leurs auteurs. Le conte fabrique par le rythme et la brièveté qui lui sont associés un mode de lecture que parfois certains romans de l'époque recréent malgré leur longueur par l'utilisation des épisodes et la découpe chapitrale comme c'est le cas dans l'écriture de Mouhy.

rôle conféré à ces derniers et même si les narrateurs font référence aux figures idéales et fictives de narrataires, il n'en demeure pas moins que la question du lecteur et de la réception se dessine. Mouhy utilise donc très fréquemment la métalepse, mais qu'en est-il des autres auteurs de notre corpus où l'approche du texte par le biais de ce procédé, permet de nourrir l'ambiguïté et le soupçon.

Cependant, Bastide, adepte également du conte, n'en utilise pas pour autant tous les ressorts. En effet, dans *L'Amant anonyme* et *La Petite Maison*, il n'a pas recours aux procédés métaleptiques, son écriture restant au plus près du vraisemblable, il n'a pas recours à ce ressort de la distance et de l'ironie. Le traitement narratif de la métalepse se modifie donc à travers le siècle, à mesure que l'on s'approche du contexte de la rouerie.

Vivant Denon ne se sert pratiquement pas non plus des métalepses. Ce procédé n'entre pas dans son écriture car il ne se rattache aucunement à la tradition du comique à la mode de Scarron. Il est cependant une seule occurrence métaleptique très brève qui donne au texte un accent d'ironie lorsque le jeune narrateur affirme pour se justifier de l'aventure qu'il rapporte : « Je prie le lecteur de se souvenir que j'ai vingt ans¹. » Mais, d'une manière générale, l'univers romanesque de Vivant Denon, parfois empreint d'un certain onirisme, reste ancré dans une écriture plus vraisemblable où n'apparaît nulle contamination de la fiction par l'univers de sa production, l'auteur s'effaçant ainsi complètement de la fiction qu'il a engendrée. Dans leur manière d'écrire, Bastide et Vivant Denon ne se servent aucunement de la dimension parodique, car les sujets qu'ils abordent s'inscrivent dans l'intimité des êtres et il ne semblerait alors pas approprié d'utiliser le ton désinvolte de la métalepse. En outre, le rapport au lecteur ne se place pas du côté du jeu, mais dans un principe d'identification, celui qui permet d'interroger son cœur au regard des expériences amoureuses ou sensuelles des personnages.

Chez Laclos, il n'apparaît pas à proprement parler de métalepses, cependant une pratique récurrente de la note permet de jouer sur une certaine « dénivellation », la métalepse semblant alors se faire intradiégétique (même si elle n'est pas dans les lettres, elle est immédiatement à côté, commentant comme en direct la missive que découvre le lecteur). Par exemple, dans la Lettre III, nous pouvons lire l'explication suivante qui est donnée comme nécessaire à la bonne compréhension du texte :

Pour entendre ce passage, il faut savoir que le Comte de Gercourt avait quitté la Marquise de Merteuil pour l'Intendante de *** qui lui avait sacrifié le Vicomte de Valmont, et que c'est alors que la Marquise et le Vicomte s'attachèrent l'un à l'autre. Comme cette aventure

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1306.

est fort antérieure aux événements dont il est question dans ces Lettres, on a cru devoir en supprimer toute la Correspondance.¹

Le démiurge reprend alors toute sa place ; ne pouvant atteindre l'omniscience car nous sommes dans un roman épistolaire, il nous donne néanmoins des informations que seule la focalisation zéro peut mettre à disposition du lecteur, même si ces informations sont certes connues des intéressés. Mais, pour désamorcer son pouvoir, il se réfugie derrière le soi-disant retrait de quelques lettres qui n'auraient pas servi l'intrigue. Cette pratique crée une aura secrète pour le texte de Laclos, car la genèse de la relation entre le Vicomte et la Marquise reste parcellaire et l'on ne connaît pas davantage le motif réel de leur première rupture.

À la Lettre VII, il y a davantage de désinvolture dans la note de bas de page, le narrataire (le lecteur) est d'ailleurs évoqué :

Pour ne pas abuser de la patience du Lecteur, on supprime beaucoup de Lettres de cette Correspondance journalière ; on ne donne que celles qui ont paru nécessaires à l'intelligence des événements de cette société. C'est par le même motif qu'on supprime aussi toutes les Lettres de Sophie Carnay et plusieurs de celles des autres Acteurs de ces aventures.²

Cette liberté peut quelquefois se traduire par une indication sur un personnage, comme c'est le cas lorsque Madame de Tourvel écrit à Madame de Volanges à propos de Valmont :

Il a fait ce matin une de ces courses qui pouvaient faire supposer quelque projet de sa part dans les environs, comme l'idée vous en était venue ; idée que je m'accuse d'avoir saisie peut-être avec trop de vivacité. Heureusement pour lui, et surtout heureusement pour nous, puisque cela nous sauve d'être injustes, un de mes gens devait aller du même côté que lui [...].³

Une note indique ensuite :

Madame de Tourvel n'ose donc pas dire que c'était par son ordre ?⁴

L'utilisation de la modalité interrogative et l'adresse qui semble directement tournée vers le lecteur ainsi que le commentaire sur le personnage ressemblent davantage à une métalepse, qui ne vient certes pas couper le fil du récit, mais qui, même en périphérie, interroge le caractère du personnage et donc en quelque sorte son caractère fictif.

Parfois, une note peut indiquer la perte d'une lettre, ce qui réactive encore le thème du secret, secret qui n'en est pas toujours un comme lorsque Cécile s'adressant à son amie de

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., p. 14.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, Lettre XXII, p. 48.

⁴ *Id.*, note.

couvent Sophie affirme « Depuis que je t'avais raconté la jolie soirée que j'avais passée chez Maman avec lui et Madame de Merteuil », une explication est donnée où l'on peut lire :

La Lettre où il est parlé de cette soirée ne s'est pas retrouvée. Il y a lieu de croire que c'est celle proposée dans le billet de Madame de Merteuil, et dont il est aussi question dans la précédente Lettre de Cécile Volanges.¹

Ces notes ne cherchent pas à détruire l'illusion de réalité, mais insistent sur le rôle tenu dans la mise en forme et en ordre du recueil final. Grâce à ces indications, Laclos sait qu'il tient le lecteur sous influence et qu'il lui redonne la place qu'il mérite dans la fiction en le sortant de sa passivité. Ainsi, ce dernier saura, grâce aux indications délivrées sur le texte, lire entre les lignes.

c) *Un lecteur sous influence ? La place du lecteur*

« Dans quel esprit m'allez-vous lire ? », voici ce que demande l'Auteur de *Lamekis* à son lecteur dans l'« Avertissement » de la cinquième partie. La question est assez déroutante lorsqu'on connaît le contenu du roman². Mais il est vrai que toute fiction fonctionne grâce au lecteur et à ses compétences car, pour exister, un livre doit être lu. Dans nos fictions, il semble donc essentiel de nous interroger sur la place du lecteur, sur ses rapports au secret, mais aussi sur l'influence que le texte a sur lui, et sur la manière dont il se place vis-à-vis de ce que le roman lui révèle sciemment. Le lecteur est d'abord un « rôle » inscrit dans le récit, il prend alors le nom de « narrataire³ ». La question porte également sur ce que le lecteur doit composer ou les informations et indices qu'il doit rassembler pour découvrir les enjeux et la finalité du récit dont la matière cachée serait en quelque sorte, pour certains, le but ultime de la lecture.

Umberto Eco commence *Lector in fabula* en donnant la définition suivante : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant⁴ ». La poétique de l'œuvre ouverte, fondamentale dans l'étude

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Lamekis*, éd. cit., t. V, « Avertissement », p. 4.

³ Voir Gerald Prince qui a répertorié les caractéristiques de ce lecteur dans « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, avril 1973, p. 178-196.

⁴ Le rôle du lecteur est le suivant selon Umberto Eco : « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à

des œuvres, permet de repenser le rapport du lecteur à l'œuvre, bannissant entre autres sa passivité face à l'œuvre, ce dernier étant d'ailleurs mis en valeur dans son activité de lecture et dans l'effort fourni. Cette compétence est plus importante encore dans la quête des secrets. Le rôle qui incombe au lecteur¹, en tout cas au lecteur idéal, semble être le rôle de celui qui devine, qui enquête au fur et à mesure de l'avancée de sa lecture. Il doit saisir les signes annonciateurs et se souvenir de tous les détails, comme c'est le cas de Sinoüis dans *Lamekis* qui représenterait en quelque sorte le lecteur (ici l'auditeur) idéal retenant tous les détails grâce à son écoute attentive :

[...] je n'ai pas perdu un mot de cette histoire : vous en étiez à l'endroit où Motocoas reconnut Falbao, cet animal admirable attaché au pied d'un trône, où brillait une princesse d'une beauté parfaite : des événements aussi singuliers peuvent-ils s'oublier aisément ? Ces preuves de la mémoire de Sinoüis, me firent connaître l'attention qu'il me prêtait [...].²

L'un des devoirs essentiels de l'auteur d'une fiction est d'obliger le lecteur, par certains artifices, à croire, même un court instant, à la vérité de son récit et alors à dissiper sa méfiance. Il est une rhétorique de la fiction qui sert clairement cette entreprise et les fictions du XVIII^e siècle sont riches en dialogues avec le lecteur. Mouhy n'hésite pas à mettre en scène la réception de ses romans, et ceci, dans le contexte des attaques portées contre le genre durant les années 1730. Il propose des représentations assez contradictoires de la lecture, inscrivant celle-ci dans un dialogue avec les débats contemporains, ce qui est encore une façon de séduire celui qui lit.

Le lecteur est chez Laclos tout à fait sous influence ; éclairé, placé dans une certaine connivence avec les libertins grâce aux informations qu'il partage avec ces derniers, il ne peut qu'être de leur côté car son désir de savoir l'incite à adopter de toute façon le point de vue des personnages les mieux renseignés. Divers sont les procédés utilisés par l'auteur des *Liaisons dangereuses* pour mettre le lecteur au diapason des libertins, ainsi, Frédéric Calas observe que

La technique de la lettre incluse impose un mode de lecture, puisqu'elle place le lecteur sur le même plan que les libertins. Il lit, lui aussi, une lettre qui ne lui est pas destinée³, mais

la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner », *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 63-64.

¹ Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 34, Vincent Jouve écrit : « La perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités mêmes de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire. » Le lecteur doit en quelque sorte pallier l'incomplétude du texte en construisant les éléments manquants.

² *Lamekis*, éd. cit., t. II, p. 61.

³ On retrouve ici l'idée de l'intrusion avec la présence d'un tiers qui n'apparaît pourtant pas « officiellement » dans le schéma de communication.

surtout il se fait leur complice, c'est-à-dire qu'il est placé devant une représentation « impure » de la lecture, qui est celle-là même à laquelle il s'adonne.¹

Laclos fait donc preuve d'une grande habileté et l'issue de son roman prend réellement des accents de fin problématique, comme nous l'avons étudié. Le lecteur se fait voyeur et intrusif, mais ici, nous ne sommes pas dans la configuration du conte comme nous l'avons vu avec *Bi-bi* de Chevrier, le lecteur n'est pas caricaturé, mais habilement conduit vers le point de vue que l'on souhaite lui faire adopter. Dans le conte, Chevrier s'amuse souvent de son lecteur lorsqu'il affirme par exemple :

À peine Argentine fut-elle sortie de la salle que le Gentilhomme de la Chambre fit discontinuer la pièce et donna la liberté à tous les spectateurs de commenter sur ce que la reine venait de faire. Toute l'assemblée dit là-dessus les plus jolies choses du monde, que je rappellerais volontiers si je les avais entendues. Quoi qu'il en soit, laissons railler les courtisans et suivons à la sourdine la reine et son favori²

L'utilisation de la quatrième personne (« laissons ») inclut et le narrateur et les narrataires, ainsi ces derniers sont mis en exergue et parfaitement intégrés à la fiction. De plus, pour parfaire le jeu, le recours à la prétérition est censé faire enrager le lecteur. Pour sa part, Mouhy préfère se forger une aura d'écrivain, il aime jouer avec cette image³, il fait d'ailleurs une référence à Boileau, clin d'œil utilisé comme un argument d'autorité⁴. Il se place dans une situation qui souligne son rapport au lecteur auquel il est soumis totalement, du moins le prétend-il :

Le public est notre juge, c'est à lui de décider : si je voulais le gagner, je ferais ici l'apologie de son équité.⁵

Comme Chevrier, Mouhy use ici d'une prétérition pour souligner une qualité du public qui le lit. Cette technique de flatterie tend à conditionner le lecteur et à gagner pleinement ses faveurs. Mais ici, la figure du lecteur reste finalement assez extérieure. Au contraire chez Laclos, les lecteurs sont des protagonistes à part entière puisque tous les personnages sont à un moment donné scripteur et lecteur. Cependant, Madame de Rosemonde et l'éditeur sont les

¹ Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire*, op. cit., p. 103.

² *Bi-bi*, éd. cit., p. 483. Chevrier place tout son conte sous le signe de l'humour et de la parodie. Ici l'emploi de l'adverbe « volontiers » renforce l'humour.

³ Mouhy évoque Boileau pour appuyer son discours : « Pour me mettre à genoux dans une préface, comme dit un savant homme à ce sujet, je suis son serviteur, je renonce aux grâces, à ce prix humiliant. Mais laissons ces vains discours, dictés souvent par le plaisir de parler un peu de soi. C'est une vanité qu'ont presque tous les Auteurs : tâchons de ne les pas imiter en cela, et revenons à notre sujet. », *La Mouche ou les Aventures de M. Bigand*, Paris, Poily, 1737, t. I, p. 9-10.

⁴ Mouhy fait ici référence à la fin d'une lettre de Boileau à Antoine Arnauld datée de juin 1694, voir *Œuvres complètes*, édition de Françoise Escal, op. cit., p. 794.

⁵ *La Mouche*, op. cit., p. 9

seuls à lire l'ensemble des lettres ; cette « supériorité » dans la fiction, car ils en savent plus que nous, n'empêche pas les lecteurs d'adopter le point de vue des roués. Le pseudo-éditeur s'adresse aussi au lecteur par la médiation des notes où il corrige ou apporte une information, où il peut expliquer une allusion, faire un renvoi à un autre texte. D'ailleurs le rédacteur de la préface signale cette fonction d'annotateur :

Si l'on ajoute à ce léger travail, celui de replacer par ordre les Lettres que j'ai laissé subsister, ordre pour lequel j'ai même presque toujours suivi celui des dates, et enfin quelques notes courtes et rares, et qui, pour la plupart, n'ont d'autre objet que d'indiquer la source de quelques citations, ou de motiver quelques-uns des retranchements que je me suis permis, on saura toute la part que j'ai eue à cet Ouvrage.¹

Le lecteur subit constamment l'influence du narrateur, comme dans *Point de lendemain* où un commentaire de ce dernier oriente la réception du texte : le « Je prie le lecteur de se souvenir que j'ai vingt ans² » sonne de façon quelque peu cynique ; en effet, le lecteur est invité à accréditer le récit en excusant la maladresse et la naïveté première dont a pu faire preuve le jeune homme, encore une fois on sent poindre l'ambivalence du commentaire. En outre, cette précision dans le récit place également au premier plan la fraîcheur du héros et ses aptitudes physiques, viriles et érotiques aux plaisirs de l'amour.

D'une manière générale, en acceptant un pacte de lecture, tout lecteur subit l'influence d'un auteur parce qu'il se plie aux exigences du texte. De même, si Mouhy favorise le lien auteur / lecteur, à un autre degré, il fait une œuvre qui donne une place non négligeable au narrataire, figure qui prendra de plus en plus d'ampleur au fil du siècle. L'auteur du *Masque de fer* est partout à l'image de son personnage Bigand ; le Chevalier doit en effet tout voir et être présent en divers lieux pour vendre ses œuvres³ et influencer l'opinion publique et ses lecteurs. Mouhy se déclare entièrement soumis au public comme il l'écrit dans la « Préface » de *La Mouche* : « le public est notre juge. C'est à lui de décider » ; de la même manière il affirme dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* qu'il donnera une suite au roman seulement si on le lui demande. Ce jeu entre narrateur et narrataire, destinateur et destinataire, s'inscrit dans une dynamique qui replace au centre de la question romanesque les enjeux de la lecture et le pouvoir des textes. Le roman *Les Liaisons dangereuses* guide le lecteur vers

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Préface du rédacteur », p. 5.

² *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1306.

³ Voir Annie Rivara, « Un écrivain caméléon, chevalier inexistant ou figure « d'auteur » hardie ? Lecture et création chez le Chevalier de Mouhy », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, op. cit., p. 13 : « Il [Mouhy] est prêt aux publicités les plus éhontées. Nous l'avons vu jouer au renoncement, il fait aussi son propre éloge : dans la « Préface » de la première édition de *La Mouche*, il écrit : "Cet auteur est admirable. Le merveilleux suit toujours ses ouvrages". »

l'accès à la sphère du privé, vers des histoires cachées et surtout vers les secrets des autres avec le prétexte de rendre « un service aux mœurs » :

L'utilité de l'Ouvrage, qui peut-être sera encore plus contestée, me paraît pourtant plus facile à établir. Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but.¹

Avec le genre épistolaire, on parle certes au lecteur, mais aussi du lecteur. En outre, des situations de lecture sont mimées et souvent apparaît une mise en abyme : nous, lecteurs, lisons une lettre qui est elle-même lue par un personnage et parfois même par plusieurs, le lecteur étant présent à deux niveaux narratifs. Dans le roman de Laclos, le « lecteur indiscret² » entre en possession de lettres qui ne lui sont pas directement destinées, tous les épistoliers ne sont donc pas des lecteurs doués de la même acuité. *Les Liaisons dangereuses* sont placées sous l'égide de Rousseau qui lui-même définit son narrataire négativement par une série d'exclusions « Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et il convient à très peu de lecteurs³. » Il établit d'ailleurs une liste des narrataires rejetés : « les gens de goût, les gens sévères, ceux qui ne croient pas à la vertu, les dévots, les libertins, les philosophes, les femmes galantes, les honnêtes femmes ». Rousseau pousse même sa provocation jusqu'à se désigner comme l'unique narrataire de son œuvre épistolaire *La Nouvelle Héloïse* : « À qui plaira-t-il donc ? Peut-être à moi seul⁴ ». Le ton négatif à l'adresse du lecteur et des *happy few*, tient de l'habile procédé de séduction destiné à piquer la curiosité et à éveiller l'envie de lire, ce qui serait une *captatio benevolentiae* sous forme négative. Il n'est donc pas étonnant de retrouver chez Laclos la technique employée par Rousseau : « [...] il me semble toujours que ce recueil doit plaire à peu de monde⁵ ».

Le mystère distillé ou la restriction du champ des narrataires ne sont pas les seules techniques utilisées pour s'attirer la bienveillance du public, certains auteurs utilisent également l'humour, ressort important chez Chevrier, qui amorce ou désamorce parfois les secrets de la fiction. Chez l'auteur de *Bi-bi*, le titre des chapitres est remarquable à cet égard pour souligner un jeu entre narrateur et narrataire : « Chapitre II : Dans lequel il ne faut pas tout dire », « Chapitre III : On n'est pas plus avancé », « Chapitre XI : Qui pourra ennuyer

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Préface du rédacteur », p. 7.

² Voir Jean Rousset, « Les lecteurs indiscrets », dans *Laclos et le libertinage*, Paris, P.U.F, 1983, p. 89-96.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, *op. cit.*, t. II, « Préface », p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Préface du rédacteur », p. 8.

autant que les autres » et au dernier chapitre, une fois la lecture accomplie, il se permet même l'audace d'écrire « Chapitre dernier : le moins ennuyeux¹ ». De toute évidence, cet humour en décrivant le genre du conte avec des procédés attendus fait tout de même la promotion du genre, certes en prenant du recul, mais aussi, en séduisant le lecteur par la mise à distance de la matière fictionnelle².

Cette complicité tissée avec le lecteur s'illustre dans *La Mouche* de Mouhy, roman d'inspiration picaresque. En effet, l'économie de citations et les résumés de paroles créent une connivence avec le lecteur, comme c'est le cas à la fin de la deuxième partie lorsque le narrateur renonce à citer les paroles des amants lors de leurs retrouvailles et utilise un tour elliptique³ :

Elle revoit un Amant qu'elle adore, pour lequel elle a pleuré si longtemps, doit-elle être agitée d'autres mouvements que de ceux qu'une vue chère est capable d'occasionner ?
Je n'entreprendrai point de peindre le tableau touchant de cette reconnaissance. Que ne se dirent point ces fidèles amants ?⁴

La complicité s'acquiert par le fait de voiler et de dévoiler⁵, on frustre le lecteur pour mieux le tenir dans les rets de la narration : moins on en dit, plus il veut en savoir. Dans la fiction, la figure de lecteur s'incarne en certains personnages, c'est ainsi que Bigand avoue passer des nuits entières à lire une « quantité prodigieuses de romans⁶ ». Si ce protagoniste a une

¹ Ce procédé déceptif est en usage chez Cervantes, puis dans les romans comiques. On le retrouve également dans *Le Sopha* de Crébillon par exemple avec des titres qui ne recouvrent aucunement les contenus des chapitres, cette technique empreinte d'humour crée du secret, de l'attente trompée ou du non-dit. Par exemple, au chapitre premier, nous pouvons lire « Le moins ennuyeux du livre ». Puis, au chapitre II « Qui ne plaira pas à tout le monde » et au chapitre III « Qui contient des faits peu vraisemblables ».

² Les auteurs de féeries prennent un malin plaisir à dire au lecteur en lui montrant les ficelles qu'il lit une « pure » fiction. Ainsi, Crébillon décline pour sa part dès le titre les enjeux du genre et leurs expositions dans *Ah ! quel conte*.

³ Voir Michel Delon, « Préface » à *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 10 : « La brièveté correspond sans doute aux rythmes d'une société qui, par crainte de s'ennuyer, préfère les brochures aux volumes, les traits piquants aux narrations suivies ou trop explicites. Elle sollicite la participation des lecteurs qui ont à commenter ou à compléter un récit elliptique. »

⁴ *La Mouche*, éd. cit., p. 327.

⁵ Pour une réflexion sur le voilement et le dévoilement, voir André Petitat, « Secret et formes sociales », dans *Secret et lien social*, sous la direction d'André Petitat, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000, p. 30-31 : « [...] nous obtenons [...] huit formes élémentaires de voilement et de dévoilement : 1) le mensonge illicite (tromperie, imposture, diffamation...), 2) le mensonge licite (pieux mensonge, farce...), 3) le non-dit illicite (non-dit mensonger ou trompeur, censure...), 4) le non-dit licite (intimité, privé, discrétion, pudeur...), 5) l'expression déformante illicite (exagération, vantardise, parodie, ironie acerbe...), 6) l'expression déformante licite (parabole, ironie ludique, litote, euphémisme...), 7) l'expression non-déformante illicite (ostentation, indécence, indiscrétion, dévoilement brutal...) et 8) l'expression non déformante licite (aveu, confession, sincérité, authenticité, innocence...) ».

⁶ *Ibid.*, p. 88.

expérience empirique des situations, il trouve refuge dans la fiction qui lui apprend également beaucoup, en nourrissant son imaginaire.

De la même manière, dans le roman de Laclos, il est fait état de multiples lectures, le personnage le plus friand de littérature étant sans doute Madame de Merteuil qui pourtant prend du recul avec le genre romanesque : « C'est le défaut des Romans ; l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid¹ ». Valmont est lui aussi un lecteur, en effet, on le surprend souvent à utiliser des modèles de séduction de certains romans, comme lorsqu'il rapproche Madame de Tourvel de Clarissa². Mais l'ultime lectrice reste Mme de Rosemonde, destinataire des lettres qui achèvent le roman ; tandis qu'elle seule connaît l'ampleur du désastre, elle referme sa dernière lettre à Madame de Volanges sur :

[...] laissons [les tristes événements] dans l'oubli qui leur convient ; et sans chercher d'inutiles et d'affligeantes lumières, soumettons-nous aux décrets de la Providence, et croyons à la sagesse de ses vues, lors même qu'elle ne nous permet pas de les comprendre.³

Mme de Rosemonde incite Madame de Volanges à se résigner ; la tante de Valmont sait une partie de la vérité mais elle semble la refuser pour ce qui concerne son neveu. Cette lectrice a un rôle de synthèse, mais elle demeure dépositaire de tous les secrets qu'elle garde intacts.

Le lecteur est ainsi placé, grâce aux fictions, face à une esthétique du secret qui devient visible par la médiation du lisible. Il doit en effet décoder par sa lecture les différentes intrigues qui s'offrent à lui. Le secret se dessine dans le moment où il commence paradoxalement à se dévoiler. La littérature modifie dans ce sens la nature du secret, car, pour l'utiliser, elle doit l'exposer en montrant dans le même temps qu'elle le cache.

3) Les procédés troublant le lecteur

a) « *La discrétion est la première des vertus* »

Allons, Vicomte, rougissez vous-même, et revenez à vous. Je vous promets le secret.⁴

Promettre le secret, voilà le consentement qu'échangent certains personnages mais tous ne s'y tiennent pas, c'est ainsi que provoquée et piquée dans son amour-propre et sans

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXXIII, p. 68.

² *Ibid.*, Lettre CX, p. 254 : « La difficulté ne serait pas de m'introduire chez elle, même la nuit ; même encore de l'endormir, et d'en faire une nouvelle Clarisse [...] » et de continuer dans les références intertextuelles : « Non, elle n'aura pas *les plaisirs du vice et les honneurs de la vertu*. »

³ *Ibid.*, Lettre CLXXII, p. 380.

⁴ *Ibid.*, Lettre V, p. 19.

doute un peu par jalousie, Madame de Merteuil trahit Valmont qui avait lui-même contrevenu au pacte libertin. La circonspection, qui avait toujours été de mise entre les roués, est caduque dès lors que la Marquise l'a décidé. La discrétion¹, alliée du secret, a son lot de désagréments ; en effet, lorsque Madame de Merteuil craint que Cécile ne se confie à sa mère Madame de Volanges en lui avouant son inclination pour Danceny, elle conseille à la jeune fille de rester discrète sur cette liaison « dangereuse », lui affirmant que si sa mère semble si disposée à l'écouter et à l'aider, c'est pour mieux la punir ensuite et l'empêcher de voir l'élue de son cœur. Gardant intact son secret à ce moment, Cécile signe sa perte, car sa mère, la voyant complètement anéantie, était prête à faire preuve de mansuétude et aurait accordé selon toute probabilité la main de sa fille au Chevalier.

De la même manière, la Marquise essaie d'éloigner la jeune fille de ses confesseurs car elle craint une influence contraire à ses projets ; ainsi elle isole Cécile et se considère comme la seule habilitée à recevoir sa parole et à la conseiller :

Au reste, pour que cette ridicule scène ne se renouvelle pas, je n'ai pas manqué d'élever quelques doutes dans l'esprit de la petite fille, sur la discrétion des confesseurs ; et je vous assure qu'elle paie à présent la peur qu'elle m'a faite, par celle qu'elle a que le sien n'aille tout dire à sa mère. J'espère qu'après que j'en aurai causé encore une fois ou deux avec elle, elle n'ira plus raconter ainsi ses sottises au premier venu.²

Le secret est enfoui dans nos fictions au cœur du visible. Définie dans *Point de lendemain* comme une vertu cardinale par Mme de T*** qui délivre son enseignement au jeune prosélyte qu'elle enlève à l'opéra, la discrétion est une mise en scène du visible, comme en témoigne la nouvelle de Vivant Denon. Être discret ne signifie pas étouffer complètement le secret, il s'agit plus de le maîtriser et de ne pas le laisser à la portée de tous. Le XVIII^e siècle se sert de gaze pour voiler les secrets, mais c'est également une évidente manière de les mettre en scène. La discrétion dans le même temps qu'elle peut, en atténuant, masquer un secret, peut se révéler à double tranchant et attirer davantage les curieux ou la convoitise. Elle est cependant une qualité qui nécessite la mesure et la juste distance. Être discret, c'est être capable de se placer au bon endroit au bon moment en sachant que le bonheur se construit à l'abri des regards indiscrets.

¹ Voir Gilbert Maurey, *Secret, Secrets. De l'intime au collectif*, Paris, Bruxelles, De Boeck et Larcier, De Boeck Université, coll. « Oxalis », 1999, p. 10, en parlant du terme « discrétion », il écrit : « Selon l'étymologie, nous retrouvons le verbe « cernere » avec cette fois le préfixe « dis » indiquant la séparation, la différence et également le défaut. Ainsi secret et discrétion ont non seulement un lien évident, mais aussi un certain cousinage dans le langage. Le dictionnaire parle de « savoir » et non de « pouvoir » garder un secret. Est-ce parce que discernement et discrétion ont une origine commune ? »

² *Les Liaisons dangereuses.*, éd. cit., Lettre LI, p. 106.

Voici ce que pourraient représenter les épisodes de « petite maison » tels qu'ils apparaissent dans *Point de lendemain* et *La Petite Maison* : une déambulation hors du monde, un aparté qui permet à deux êtres de laisser libre cours à leur imagination sans subir les regards inquisiteurs et désapprobateurs de la société. La morale d'une fable devenue adage, le prône bien : « Pour vivre heureux vivons cachés¹ ». D'ailleurs dans le récit de Bastide qui porte le nom d'un lieu de discrétion, Méлите s'interroge sur l'absence des domestiques et reçoit une réponse péremptoire de Trémicour :

- Mais où sont donc les domestiques ? reprit-elle ; pourquoi cet air de mystère ?
- Il n'en entre jamais ici, répondit-il, et j'ai pensé qu'aujourd'hui il était encore plus prudent de les bannir : ce sont des bavards, ils vous feraient une réputation, et je vous respecte trop...
- Le respect est singulier ! poursuivit-elle ; je ne savais pas que j'eusse plus à craindre de leurs regards que de leurs idées.²

Méлите répond habilement à cet homme qui tente de la séduire, elle fait ici preuve d'esprit et démythifie en quelque sorte les hypothétiques regards des curieux avec un humour et une distance qu'elle ne saura pourtant pas conserver jusqu'au bout de la pérégrination. Dans *L'Amant anonyme*, il est aussi question de discrétion. Madame de Régur se rend chez le peintre à la mode avec le dessein de prendre des leçons pour se perfectionner dans l'art des miniatures. Découvrant alors un portrait de Durval qui la jette dans un profond trouble, elle essaie de faire parler le peintre à propos de l'homme qui occupe toutes ses pensées :

Il est peut-être amoureux, reprit madame de Régur en rougissant. Je le croirais assez, répondit le peintre, je crois même connaître l'objet... Il avait les yeux sur elle en disant cela, elle s'en aperçut, et en rougissant encore : vous connaissez la personne qu'il aime ? Oui Madame, elle est ici, et je puis... : mais j'ai peur de faire une indiscretion, je n'ai pas l'honneur d'être connu de vous... Non, reprit madame de Régur avec un saisissement égal à sa curiosité, vous pouvez poursuivre sans rien craindre, je suis discrète et je vous garderai le secret.³

¹ Cette phrase qui prend aujourd'hui une tournure de sagesse populaire est de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), un fabuliste qui a écrit entre autres *Le Grillon*. Voir *Fables* [1792], Livre II, fable XV, édition de Jean-Noël Pascal, Centre International d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, 2005, p. 165. Un grillon regarde avec envie un éclatant papillon, comparant leur sort il pense n'avoir rien et n'être rien au regard du virevoltant insecte. Cependant, lorsqu'arrivent dans la prairie des enfants qui convoitent et attrapent le papillon, puis le déchirent, le grillon affirme que briller dans le monde coûte trop cher et que sa retraite est nécessaire, car, conclut-il : « Pour vivre heureux, vivons caché. » Nous reproduisons la fable dans son intégralité, voir annexes, p. 494.

² *La Petite Maison*, éd. cit., p. 128.

³ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 44. Cette situation est reprise de *La Princesse de Clèves*, dans l'épisode du portrait de Mme de Clèves dérobé par M. de Nemours. Mme de Clèves va être prise au dépourvu, car elle ne s'attend pas à ce que M. de Nemours dérobe son portrait : « Madame la dauphine était assise sur le lit et parlait bas à madame de Clèves, qui était debout devant elle. Madame de Clèves aperçut par un des rideaux, qui n'était qu'à demi fermé, monsieur de Nemours, le dos contre la table, qui était au pied du lit, et elle vit que, sans tourner la tête, il prenait adroitement quelque chose sur cette table. Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que madame la dauphine remarqua qu'elle ne l'écoutait pas et lui demanda tout haut ce qu'elle regardait. », *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 122. La romancière a bien réglé les circonstances tout d'abord pour rendre le vol possible, car il fallait en que Mme de Clèves, et elle seule, vit M. de

Elle parvient ainsi à faire parler le peintre, ce qui la jette dans un trouble encore supérieur, car elle pense avoir une rivale dans le cœur de Durval. Anéantie, elle réussit à masquer son indisposition grâce à l'entrée d'autres personnages dans l'atelier du peintre qui produit alors une opportune diversion. Dans ce texte de Bastide, comme l'affirme Mérinville, l'un des personnages, la « discrétion mérite [l'] estime », en effet, dans une société des faux-semblants et du secret, il convient pour faire preuve d'une noblesse d'âme, d'être attentif et fidèle à sa parole et de ne pas trahir les personnes de l'entourage qui pourraient avoir témoigné d'un certain trouble ou avoir été surprises dans une entreprise de dissimulation.

Si le fait d'être discret est l'art de garder un secret que l'on vous a confié, il est aussi synonyme d'habile manipulation, car est discret celui qui sait mais qui ne souhaite aucunement qu'on sache qu'il sait. La discrétion peut aussi être salutaire. En effet, Bigand, héros de *La Mouche* de Mouhy, risque sa vie au cours de certaines de ses aventures ; lorsqu'il file les gens il se doit de rester discret pour se protéger et masquer ses réels desseins. Il n'hésite pas à se déguiser pour mieux se fondre dans la masse comme nous l'avons précédemment observé¹.

Brochure, le personnage du *Colporteur* de Chevrier est quant à lui payé pour faire preuve d'indiscrétion, même si dans un premier temps il revendique la discrétion inhérente selon lui aux qualités requises dans sa profession. Puis, contre de l'argent, il abandonne très vite tous les principes précédemment évoqués, d'ailleurs sans aucun état d'âme, et le personnage agit et parle souvent en surenchérissant et en dévoilant toujours plus de secrets et de petits faits que les intéressés aimeraient voir tus :

– Non, madame, dit le Colporteur, en interrompant bénignement la marquise, je ne crois rien, et vois encore moins : il faut de la discrétion dans notre profession, et si nous venions à en manquer, nous serions ruinés ; nous sommes tous les jours témoins de tant d'événements singuliers que nous passerions pour les organes de la médisance et du scandale, si nous nous avisions jamais de les dévoiler.

– Ce qu'il vous dit là est exactement vrai, marquise, repartit le chevalier, et vous lui donneriez dix louis qu'il ne vous sonnerait mot de ce qu'il a pu voir dans la tournée de ce matin.

Nemours prend le portrait en croyant n'être vu de personne ; et il fallait en outre que M. de Nemours pût se rendre compte après coup que Mme de Clèves avait dû le voir. Mais tout cela n'est rendu possible que par un concours de circonstances assez complexe, de fait, la reine dauphine veut comparer le portrait que le peintre est en train de faire avec un autre portrait de Mme de Clèves. Après avoir fait une retouche au portrait, le peintre le remet ensuite sur la table qui est au pied du lit sur lequel est assise la reine dauphine, Mme de Clèves est debout à côté d'elle. Les rideaux mal fermés permettent à Mme de Clèves de voir M. de Nemours prendre son portrait, la reine dauphine, quant à elle, ne peut pas le voir mais elle remarque cependant le trouble de Mme de Clèves et lui demande à voix haute ce qu'elle regarde, faisant ainsi se retourner M. de Nemours qui rencontre alors les yeux de Mme de Clèves qui étaient attachés sur lui.

¹ Voir *supra*, p. 157.

– Ah ! dix louis, monsieur, seraient bien séduisants : les temps sont d’ailleurs si mauvais que pour une pareille somme on ne pourrait guère s’empêcher de déshonorer cinq ou six personnes...

– Oh, ma foi, s’écria la marquise, vous n’en ferez pas dédit, Monsieur Brochure ; voilà dix louis bien comptés dans ce rouleau d’écus, prenez-les, et faites-moi l’histoire scandaleuse de votre journée...¹

Le personnage du colporteur parle de l’intimité des autres, dévoilant à plaisir les petits scandales qui sont susceptibles d’éclabousser la bonne société. Il n’est pas un gardien du secret et parle sans dissimulation de ceux qu’il est amené à croiser dans le cadre de ses fonctions. La conversation qu’il établit avec la Marquise de Sarmé et le Chevalier aborde l’intimité des autres, ainsi que les petits faits dont ces derniers se repaissent. Ainsi le secret, au-delà des scandales affichés, permet un dialogue avec l’intime.

b) Dialogue avec l’intime

Placer le lecteur dans l’intimité des protagonistes peut être un moyen de le troubler. Que les évocations soient clandestines, sensuelles, intériorisées, le lecteur devient le voyeur qui abreuve son expérience de celle des personnages. Ce dialogue avec l’intime peut le conduire à une identification et à une réflexion, interrogeant alors sa propre intimité. Le lecteur troublé est alors plus réceptif et impressionnable, c’est-à-dire qu’il est plus enclin à adhérer à la fiction et à son propos.

Certains mystères sont dénués de secret. En effet, le secret peut toujours trouver une résolution, tandis que le mystère, qui ne relève pas forcément du fait humain, ne trouve souvent aucune solution et conserve toute sa part d’inconnu. Le secret est déchiffrable mais il n’est pas de l’ordre de la vérité, et s’il l’est, cette vérité est toute personnelle, relevant d’une appréciation intime. Quelques romans de notre corpus interrogent la question de l’intime. Ainsi Bastide nous fait plonger dans les affres de la passion naissante dans l’intériorité de Madame de Régur. Il cherche à traduire la perte de repères de son personnage à travers le dialogue qu’elle entretient avec elle-même. Pour ce faire, l’auteur alterne phrases à la troisième personne et réflexions qui s’y rattachent implicitement :

Elle y vit des sentiments mystérieux qui se sont fait une loi de se contraindre, et qui ne peuvent plus obéir à cette loi. Mais comment accorder ces sentiments si tendres avec toutes les choses obligeantes dites précédemment en faveur d’un ami, qui ne doit plus être regardé que comme un rival ? Rien est-il impossible à l’amour ?²

¹ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 759.

² *L’Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 63.

Certes nous sommes encore loin du flot de conscience anglo-saxon (« the stream of consciousness »), un mode narratif qu'utilise Dujardin¹ en France avant qu'il ne s'épanouisse sous la plume de Joyce puis de Virginia Woolf² dans leur écriture romanesque au XX^e siècle ; mais nous plongeons néanmoins dans une intériorité qui témoigne d'un resserrement des intrigues et d'une intériorisation du motif du secret. Ici, nulle aventure spectaculaire comme celles présentes dans *Lamekis*, *La Mouche* ou bien encore *Le Masque de fer* de Mouhy, nous sommes plutôt placés face à une introspection et une enquête pour découvrir l'élus du cœur de l'héroïne, ce fameux amant anonyme, qui, à mesure qu'il se dévoile permet à Madame de Régur de se définir aussi. À travers le dévoilement d'un secret, on accède par l'introspection du personnage à une éthopée, portrait en action de l'intimité de l'héroïne qui apprend à se connaître elle-même dans le doute et le tourment ainsi que dans ses révoltes intérieures :

Elle fut saisie de la plus violente douleur. Quoi ! s'écria-t-elle, j'ai gémi pendant longtemps dans une contrainte cruelle ; je me suis refusé tout ce qui pouvait adoucir mon martyre ; jamais je ne me suis permis un seul mot, un seul regard qui pût me déceler ; toute ma peine a été perdue, il sait que je l'aime ; il le sait, et c'est pour m'outrager : il m'accuse de basse jalousie, il ose me le dire. Ah ! Durval, Durval, vous ne connaissez pas mon cœur ; je n'ai pu vous aimer qu'avec tendresse, qu'avec délicatesse ; et dans ce moment même, dans ce moment où vous me percez le cœur, où vous m'outragez, où je devrais vous haïr, vos affreux soupçons ne sauraient me rendre injuste. Elle allait répondre à cette fatale lettre : on lui annonça Durval. Convaincue qu'elle n'était point aimée, et persuadée que dans un tête-à-tête aussi infructueux pour l'amour, elle laisserait voir toute sa faiblesse, elle eut le courage de résister à l'occasion si naturelle de montrer du moins son dépit. Elle se sauva dans son cabinet, et fit dire à Durval qu'il lui était impossible de lui parler.³

À ce moment, Madame de Régur ne veut pas montrer son émotion, elle se cache en pensant qu'elle ne pourra faire bonne figure. Cette stratégie d'évitement lui permet de masquer son intimité et d'ajourner une « confrontation » avec l'élus de son cœur. Dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, la jeune fille est incapable d'avoir une vision critique de sa situation et son questionnement est en deçà de celui de l'héroïne de Bastide. Elle ne tire aucun enseignement de l'expérience de sa mère, comme le constate Jean-Paul Sermain :

Cette histoire [celle de sa mère] amène l'héroïne à analyser, expliquer, commenter, interpréter les différentes situations et les comportements des protagonistes, à dégager leur motivation, leur secret, à les juger en profondeur : cela suppose une conscience psychologique aiguisée et une connaissance morale et sociale développée. Pour la mère on

¹ Édouard Dujardin (1861-1949) est un écrivain qui fit preuve d'un symbolisme mystique singulier, on retient de lui notamment *Les Lauriers sont coupés* (1887), roman dans lequel il devance Joyce dans l'utilisation de ce qu'on a appelé le « monologue intérieur ».

² James Joyce (1882-1941) reconnaît l'influence de Dujardin (qu'il avait lu) dans son recours au « stream of consciousness », dans l'utilisation du monologue intérieur que l'on retrouve dans *Ulysse* (1922) par exemple. Quant à Virginia Woolf (1882-1941), elle publie en 1925 *Mrs. Dalloway* en s'inspirant de Joyce et Dorothy Richardson, elle utilise également, à partir de cette œuvre, la technique du « flux de conscience ».

³ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 51.

peut s'étonner que, de cette expérience, il n'y ait pas la moindre trace dans son comportement ultérieur. Mais surtout l'héroïne se voit ensuite enlevée la compréhension très avisée qu'elle a d'abord mise en œuvre : de tout ce qu'elle sait elle ne sait plus rien. Elle ne retire rien du récit de sa mère mais surtout ce n'est plus la même personne qui a écrit ce récit et celle qui écrit ses mémoires.¹

Mouhy ne semble pas ici vouloir s'attacher à traduire les hésitations du cœur et les débats intérieurs qui en découlent, nous avons plutôt la sensation qu'il s'est attaché à cette histoire après avoir flairé le succès commercial que pourrait lui apporter le fait divers. Ce roman, plus qu'une introspection, est une justification : en effet, une femme dont l'histoire a fait scandale écrit ici à une amie pour se laver des calomnies qu'elle a subies. L'utilisation de la première personne ne garantit aucunement que le lecteur va être placé au cœur de l'intimité d'un personnage ; il est possible, en restant en surface, de décrire les expériences et aventures vécues par un protagoniste sans pénétrer réellement dans son for intérieur.

Cependant, certains aveux sont très intimes, ainsi, dans *La Mouche*, la confession de l'expérience vécue par LusINETTE à l'âge de douze ans est une scène véritablement érotique qui marque chez elle la naissance de la sexualité. Ce secret nous apprend qu'elle regardait de sa fenêtre un jeune garçon qui l'observait également et paraissait occupé d'une chose qui lui procurait dit le texte, « une volupté sans égale² », bien sûr est suggérée par cette évocation une scène d'onanisme. LusINETTE est troublée à ce moment et rougit ; elle ajoute : « [...] j'étais seule, il me surprit dans un moment où je n'étais pas à moi-même et il ne me quitta point qu'il n'eût aidé à me retrouver³ ». Il s'agit d'une scène érotique. Cet aveu est d'autant plus intrusif qu'il est rapporté mot pour mot par Suzanne la servante de LusINETTE à Bigand qui est plus que jamais curieux de connaître les secrets de son épouse. Quelques secrets chez Mouhy demeurent cependant ; ainsi dans *Le Masque de fer*, Milord Portemhil en accord tacite avec sa fille préfère tenir secrètes les aspirations qui les attirent l'un vers l'autre, sentiments honteux, incestueux (en l'occurrence il s'agit d'un inceste moral) qui restent, pour les autres protagonistes, secrets, dissimulés dans les pensées et les rêveries du père et de sa fille ; seul le lecteur est dans la confidence.

Selon le genre littéraire et l'époque, l'intimité ne recouvre pas les mêmes acceptions et n'a pas des enjeux identiques. Par exemple, dans la littérature libertine, voire érotique, c'est

¹ Jean-Paul Sermain, « Mouhy, amateur et victime du burlesque ? À propos des *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, *op. cit.*, p. 117-118.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 442.

³ *Ibid*, p. 443.

comme si les frontières de l'intimité se déplaçaient, en effet, il semble bien qu'on n'ait jamais lu de déclarations d'amour chez Sade. La pudeur se déplace des corps vers les sentiments... De la même façon, les roués ne parlent pas de leurs émotions, si ce n'est Valmont qui au début évoque ses sentiments avec une distance ironique, lorsque cette distance sera caduque, il sera perdu. Dans *Les Liaisons dangereuses*, deux intimités sont mises à nu à travers les correspondances, celle de Cécile tout d'abord qui est instrumentalisée et celle de Madame de Tourvel qui meurt cependant la tête haute, sa faute étant d'avoir fait confiance et trop aimé. Cécile ne connaît aucune pudeur car, tout droit sortie du couvent, elle ne possède nulle « arme » pour évoluer dans la société dans laquelle elle est malgré elle jetée en pâture. Il est un côté voyeur dans les expositions des hésitations et des sentiments maladroits de la jeune fille, mais, comme Anne-Marie de Moras, elle ne délibère que sur des faits mineurs et n'approfondit jamais son analyse. C'est d'ailleurs ce manque de discernement et cette naïveté qu'elle ne sait pas faire évoluer qui l'empêchent de devenir une « disciple » de Madame de Merteuil.

Mais le dialogue avec l'intime fait aussi songer à la Marquise qui se dévoile dans la lettre LXXXI, missive souvent qualifiée d'autobiographique. Souveraine, c'est elle qui choisit toujours ce qu'elle livre d'elle et à quel moment elle le raconte. Dans l'extrait que nous allons citer, Madame de Merteuil montre qu'elle a compris, dès son plus jeune âge, les usages et ce qu'il fallait découvrir :

Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler : forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré ; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure.¹

Nous sommes, à travers ces confidences, placés au cœur de ce qu'est réellement le personnage. En évoquant le masque qu'elle a porté depuis sa jeunesse, la Marquise le fait dans le même temps tomber, découvrant ses talents d'observation et de manipulation. Mais, sans nul doute, même si le lecteur entrevoit parfois quelques secrets des roués de Laclos, le roman conserve néanmoins – et c'est probablement ce qui lui permet d'attirer toujours autant les critiques et les lecteurs de tout genre – sa part de sens caché. Un sens gardé jalousement parmi les grandes œuvres qui, à chaque lecture, ne cessent jamais de réactualiser leurs secrets.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 171.

C'est ici sans doute qu'il faut placer la « magie » du thème du secret qui attire la convoitise des lecteurs tout en sachant les tenir à distance.

Le sens caché peut constituer la « substantifique moelle » du roman qui motive la lecture et l'esprit de curiosité. Le but ultime du lecteur qui aime que le texte lui résiste et qui, tel un amant éconduit, souhaite dans le même temps lever tous les verrous, serait cette passion de la découverte et cette transgression du secret. Mais cette « résistance » des œuvres n'est pas un critère propre à toutes les époques, en effet, certains lecteurs du XVII^e siècle notamment souhaitaient que les œuvres soient complètement explicites et que toute ambiguïté soit levée. Alors, le sens caché ou le secret de la magie ne devait pas outrepasser la fin de la lecture et tout devait être éclairci une fois le livre refermé. Sans doute est-ce un apport du XVIII^e siècle, mais le lecteur tend désormais vers la recherche du frisson ambigu, celui qui prend racine dans le secret des fictions.

c) *Le sens caché ou le secret de la magie*

[...] le siècle des Lumières est celui des pratiques magiques, de l'astrologie, de la kabbale, de l'illuminisme et de l'occultisme qui sont à la mode dans les salons. Kabbale et occultisme sont, pour certains, des « sciences occultes », c'est-à-dire qui mènent à des « vérités cachées » auxquelles on a accès non pas par l'exercice de la raison mais par l'illumination (une révélation subite de caractère surnaturel) ou par des opérations magiques.¹

Abordons désormais la magie dans sa relation au lecteur et la manière dont cette donnée influence sa réception du texte. La magie et le secret sont intimement liés dans la culture populaire, voilà pourquoi introduire des éléments mystérieux liés à l'univers magique trouble parfois le lecteur qui prend alors du plaisir dans la découverte des mystères, mais c'est également une façon de l'attacher à suivre les aventures des protagonistes. Il s'agit de replacer les occurrences de la magie dans un contexte littéraire qui se transforme durant le « Grand Siècle ». L'étude de Françoise Gevrey, « Le conte dans *Les Liaisons dangereuses*² », intéresse notre corpus puisqu'elle y fait une lecture éclairante et novatrice du roman de Laclos. Il est en effet peu courant d'associer ce roman épistolaire avec le genre du conte en vogue tout au long

¹ Jean Moreau, *Idées reçues « Les Francs-maçons »*, op. cit., p. 25.

² Françoise Gevrey, « Le conte dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Les Liaisons dangereuses* ouvrage dirigé par Jean-Louis Tritten, Paris, Ellipses, 1998, p. 9-22.

du siècle¹. Il est vrai que le conte reste associé dans l'esprit du temps au libertinage et que les lectures des personnages peuvent nourrir les deux pistes et les mêler. Le « merveilleux » propre au conte serait donc présent chez Laclos par l'intertexte et les textes lus par la Marquise. On se souvient de la Lettre X où Madame de Merteuil s'inspire de quelques écrits :

Après ces préparatifs, pendant que Victoire s'occupe des autres détails, je lis un chapitre du *Sopha*, une Lettre d'Héloïse et deux Contes de La Fontaine, pour recorder les différents tons que je voulais prendre.²

Le secret évoque aussi corollairement la magie et les pratiques attenantes³. La magie est nécessaire au conte de fées, le roman quant à lui peut y avoir recours pour renforcer le secret de ses aventures. La magie⁴ est avant tout le savoir des mages, c'est l'art de soumettre à sa volonté des puissances surnaturelles, de les invoquer, de les conjurer grâce à des potions, formules et autres sortilèges. Mouhy en use dans l'histoire de Bigand car c'est une façon d'introduire du secret et du mystère. De la même façon, l'alchimie⁵ fait partie des rituels magiques secrets⁶. Raymonde Robert a expliqué que tous les traités d'alchimie utilisaient pour décrire le « Grand Œuvre » une série de symboles souvent empruntés à la vie quotidienne :

¹ Comme le rappelle Françoise Gevrey, ce genre a connu un grand engouement dans les années 1740 et nombreux sont les philosophes qui le pratiquent, *art. cit.*, p. 9. Elle rappelle également que Laclos a composé deux contes en vers inspirés de La Fontaine, *La Procession* et *Le Bon Choix*, *art. cit.*, p. 9-10.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 30.

³ Pour un éclairage sur la magie, voir Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », n° 53, 2004.

⁴ Dans le dictionnaire étymologique Bloch et Wartburg, on lit la définition suivante : « MAGIE, 1535 ; magique, 1265 (J. de Meung). Empr. Du lat. *magia*, *magicus* (du grec *mageia*, *magikos*). *Magie* a été pris aussi au XVI^e et au XVII^e s. au sens de « religion de mages » avant la création de *magisme*. Son sens fig. date du XVII^e s. ; *magique* et *magicien* ont suivi, le premier à la fin du XVIII^e s., le deuxième au XIX^e s. »

⁵ Dans ce même dictionnaire, nous lisons : « ALCHIMIE, XIV^e. Formes variées jusqu'au XVI^e s. : *alquemie*, XIII^e, *arquemie*, etc. Empr. du lat. médiéval *alchemia* (de l'arabe *alkîmiyâ*, d'origine grecque). On a pensé au grec *khymeia* « mélange de sucs » ; on préfère aujourd'hui *chemeia* « action de fondre du minerai » ; voir chimie. – Dér. : alchimique, 1547 (écrit alors –ki) ; alchimiste, 1532 (Rab. ; *archemiste* au XV^e s.).

⁶ Aux XVI^e et XVII^e siècles, de petits romans écrits en latin pouvaient être interprétés avec des grilles alchimiques. L'alchimie n'entre pas en jeu seulement au XVIII^e siècle pour la fiction. Voir Tristan L'Hermite *Le Page disgracié*. Voir également Nicolas Flamel, *Les Figures hiéroglyphiques* [1399], édition de Jean-Marc Savary, avant-propos, préface et annotations Fabrice Bardeau, Carcassonne, Éditions d'Art Jean-Marc Savary, 1993. Ce livre fut composé à la fin du XIV^e siècle et publié en 1612 à Paris, chez la Veuve P. Guillemot. Fabrice Bardeau écrit : « Ses activités « *sulphureuses* » risquaient fort de l'entraîner vers les tribunaux de la « *Sainte-Inquisition* », puis vers le bûcher ! Aussi fallait-il faire preuve d'une parfaite soumission à l'église, aux dogmes et rituels. On en voit l'exemple dans beaucoup de textes alchimiques de l'époque, notamment dans l'*Azoth*, attribué au Frère Basile Valentin. Il faut donc lire « *entre les lignes* », puisque la révélation ne pouvait, ni ne devait être en langage clair. » (p. 11-12) Voir aussi Denis Zécaire, *Opuscule très excellent de la vraye philosophie naturelle des métaux...*, Lyon, 1612. En outre, l'abbé Bordelon s'est intéressé aux croyances occultes, en particulier dans *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, des démoniaques, sorciers, loups-garous, incubes, succubes et du sabbat ; des fées, oges, esprits folets, genies, phantômes & autres revenans & autres songes, de la pierre philosophale, de l'astrologie judiciaire, des horoscopes, talismans, jours heureux & malheureux, eclipses, comètes & almanachs ; enfin de toutes les sortes d'apparitions, de divinations, de sortilèges, d'enchantemens, & d'autres superstitieuses pratiques. Le tout enrichi de figures, & accompagné d'un très grand nombre de notes curieuses, qui rapportent fidèlement les endroits des livres, qui ont causé ces imaginations*

[...] c'est dans cette langue « stéganographique¹ » qu'ils transcrivent, et les composants chimiques sur lesquels le feu doit agir, et les différentes étapes et modifications par lesquelles le composé doit passer. La théorie alchimique repose sur l'affirmation de l'unité de la matière et de la possible transmutation des formes ; c'est tout naturellement que la nature entière entre dans la représentation des démarches qui doivent aboutir à la découverte de la pierre philosophale. Mais si logiques qu'elles puissent être, pour les initiés, les transpositions allégoriques, le profane ne peut que s'étonner quand il découvre que le dragon, c'est le mercure, qu'un homme nu, c'est l'or pur, et le loup, l'antimoine.²

On retrouve l'alchimie dans *La Mouche* de Mouhy³ à travers le personnage de l'Italien Rametzy dont l'histoire ouvre la seconde partie du roman et qui, lorsqu'il raconte sa vie, confie rapidement à son nouvel ami :

Je suis né à Venise, mon père était le fameux Raimond Lulle dont les écrits qui paraissent encore aujourd'hui font connaître l'étendue de son génie, aussi bien que l'expérience qu'il avait dans les sciences les plus élevées. À peine sus-je lire, qu'il me fit étudier, il prit ce soin lui-même et me découvrit les secrets de la Nature ; il trouva un esprit disposé à recevoir ces grandes impressions ; aussi ardent à profiter de ces leçons, qu'il l'était à me voir réussir, dix ans se passèrent dans la pratique de la plus haute philosophie ; mon esprit accoutumé aux difficultés, ne fatiguait plus dans leur usage.⁴

Ce personnage, auquel Charles va s'attacher, demeure assez mystérieux, il apparaît tel un chercheur qui n'hésite pas à s'enfermer pour faire des découvertes, mais avant de s'isoler pour s'instruire des secrets de la nature et de la matière, il voyage en tout lieu pour s'enquérir de tous les savoirs et collecter des informations. Il partage ses connaissances, sauf une qu'il cache :

Excepté la connaissance du grand œuvre que je tenais secrète, je faisais part aisément de toutes les autres connaissances que j'avais acquises.⁵

extravagantes, ou qui peuvent servir pour les combattre, Amsterdam, chez Estienne Roger, Pierre Humbert, Pierre De Coup, & les Frères Chatelain, 1710, t. I. et Paris, chez Nicolas Gosselin & Charles Le Clerc, 1710, t. II avec approbation et privilège du Roi. Les notes sont, pour certains chapitres, plus abondantes que le texte et constituent comme une sorte de compendium des ouvrages ésotériques les plus variés.

¹ La « stéganographie » est l'art de la dissimulation : son objet est de faire passer inaperçu un message dans un autre message et non de rendre un message inintelligible.

² Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 188.

³ Il est également des évocations alchimiques dans *Lamekis*, ainsi au tome I par exemple, un personnage évoque la philosophie de la nature et ses secrets enseignés par Lodaï : « [...] c'est de lui que nous tenions la connaissance des prodiges dont on est aujourd'hui si fort émerveillé », *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 118-119. Il est ensuite question d'un liquide couleur d'or que le héros découvre dans la crevasse d'un rocher, une note précise « (a) Il paraît que l'Auteur veut parler de la production de l'or » (p. 133).

⁴ *La Mouche*, éd. cit., p. 201. Sans doute Mouhy, toujours attentif aux sujets qui séduisent son lectorat, introduit-il ce sujet pour le captiver, abordant cette pratique magique pour servir les secrets et rebondissements de son intrigue.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

Il craint même que certains cherchent à percer son secret et le torturent¹ à cet effet, ainsi pour se prémunir d'un aveu contraint il s'arme de poison :

[...] je levai une trappe secrète où je cachai les trésors de l'étude, je pris un poison que j'avais formé moi-même et je le cachai derrière mon oreille, dans la résolution de m'en servir en cas que je fusse soupçonné de savoir faire le grand œuvre, et que cette créance ne me fît mettre à la torture pour avoir mon secret.²

Rametyzy est donc un homme prudent qui a pleinement conscience des enjeux et de l'ampleur de ses découvertes. Il s'exprime en spécialiste, tout le monde admire son savoir et il soigne de nombreuses pathologies : « Je guérissais une maladie sans sortir de mon cabinet, par la profonde connaissance que je m'étais acquise [...] ³ ». Il parvient même à ressusciter Likinda à travers une scène chargée d'émotions et de magie :

En jetant les yeux sur elle, je me sentis pénétré d'un trouble secret ; le sénateur à genoux arrosait de pleurs les mains de sa maîtresse ; pour moi, je pouvais à peine me soutenir sur mes jambes ; un tremblement universel agitait tout mon corps. Plongé jusqu'à ce jour dans la spéculation et dans l'étude, mon imagination ne s'était pas encore étendue sur l'intérêt de la différence des sexes ; ô faiblesse humaine ! tu nous fais sentir tôt ou tard, que tu nous as pétris de ton sale limon et que, malgré le soin que nous prenons de l'épurer par la philosophie, il transperce tôt ou tard à travers les voiles de la vertu. Les sanglots du sénateur et son désespoir me tirèrent enfin de mon extase. Je rappelai avec force mes connaissances égarées, je prends une bougie, je la porte sur le charmant cadavre ; tous les symptômes sont de mort ; je me retirais en levant les yeux au ciel, une secrète puissance me rapproche, je tire un flacon d'or, rempli d'une fumée précieuse, tirée du Mercure boréal au réverbère d'un miroir ardent ; je l'approche du nez de Likinda ; l'action spiritueuse s'échappe en le débouchant et pénètre dans l'instant jusqu'au cœur. Ô puissance de la profonde philosophie ! Likinda éternue, sa léthargie cesse ; on crie miracle ; elle ouvre les yeux, le remède la rend enfin à la vie.⁴

Ce retour de Likinda d'entre les morts grâce à Rametyzy fait songer aux pratiques des nécromanciens⁵. Rametyzy est un personnage qui illustre bien les pratiques alchimiques et

¹ Bigand est inquieté à cause du secret alchimique ; en effet, le premier ministre le menace de torture pour obtenir de lui l'aveu du secret de faire de l'or, secret qu'il ne connaît pas.

² *Ibid.*, p. 204

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵ On trouve par exemple de la nécromancie dans l'épisode des *Métamorphoses* d'Apulée qui raconte comment Zachlas, un prêtre égyptien, ramène à la vie un mort : « Il y a ici un Égyptien nommé Zachlas, prophète du premier ordre, qui, moyennant une somme très considérable, est convenu depuis longtemps avec moi de ramener pour quelques instants une âme des enfers et de ranimer un corps après son trépas. » En disant ces mots, il fait avancer au milieu de la foule un jeune homme couvert d'une robe de lin, dont la chaussure était en feuilles de palmier, et qui avait la tête rasée entièrement. Après lui avoir longtemps baisé les mains et embrassé les genoux mêmes : Ayez pitié de nous, Divin pontife, lui dit-il, ayez pitié de nous. Je vous en conjure par les astres du ciel, par les divinités infernales, par les éléments qui composent cet univers, par le silence des nuits, par les travaux que les hirondelles élèvent en secret auprès de Coptos, par les accroissements du Nil, par les mystères de Memphis, et par les sistres de Pharos : versez un peu de lumière dans ces yeux fermés à jamais, laissez-les un instant jouir du soleil. Nous ne résistons point, nous ne disputons point à la terre sa proie ; c'est dans l'espoir

magiques¹ car il fait des expériences sans relâche. Il va même jusqu'à défier la mort en ressuscitant la jeune femme. Bigand va lui aussi être inquiété car quelques-uns pensent qu'il connaît le grand œuvre, ainsi il attise toutes les convoitises et certains le poursuivent pour obtenir ce secret :

Le lendemain, l'on m'annonça la visite du premier Ministre, qui venait lui-même m'interroger. Je ne doutai pas qu'il ne fût question de la pierre philosophale dont on m'attribuait la parfaite connaissance. [...] Le ministre se mit à sourire après la fin de mon histoire. Il est inutile, me dit-il, M. Bigand de persévérer sur la négative, nous avons des preuves convaincantes de votre savoir, et je vous conseille de ne point me mettre dans le cas de vous obliger de parler ; les intentions du Roi sont les meilleurs du monde à votre égard, si vous satisfaites à ses désirs. Mais je vous avertis en même temps avec toute la sincérité possible, que si vous vous opiniâtrez à nier, qu'on vous arrachera votre secret de force et que l'on ne vous fera aucun quartier jusqu'à ce qu'on soit instruit de ce qu'on veut savoir.

J'eus beau prendre le ciel à témoin que je ne savais pas faire l'œuvre dont on m'accusait, rien ne me réussit.²

Au début de *La Mouche*, il est non seulement question de grand œuvre mais aussi de prodiges, ainsi, dans le chapitre IV « Histoire d'un Esprit, contée par Bigand », apparaît Mosaïde, cabaliste de son vivant, qui est initié aux secrets de la nature (c'est un personnage factice créé par Bigand pour se sortir du couvent) :

Mortel [...] que les astres qui ont présidé à ta naissance sont heureux ! Sans l'avoir mérité, tu te trouves aujourd'hui initié dans les sacrés mystères de la Cabale [...]. Approche de cet homme vénérable, me dit mon conducteur, c'est le premier des mortels qui ait approfondi les secrets de la nature, c'est l'incomparable Huzail [...].³

Les pratiques ritualisées ou magiques sont aussi très présentes dans un autre roman de Mouhy *Lamekis* et sans doute inspiré de *Sethos* de l'abbé Terrasson. Mais ici nous ne sommes plus dans le monde « réel », nous sommes d'emblée placés dans un univers extraordinaire entre les entrailles de la terre et le monde des esprits aériens ou bien encore celui des hommes vers. Il n'est d'ailleurs pas rare que nous nous perdions dans les divers niveaux narratifs.

consolant de le venger que nous demandons pour ce mort quelques moments d'existence. » Le prophète, rendu propice par cette invocation, appliqua à trois reprises une certaine herbe sur la bouche du mort, et lui en mit une autre sur la poitrine ; puis, tourné vers l'orient, il adressa tout bas une prière au soleil, dont le char auguste s'avavançait dans les cieux. Cette scène imposante frappa tous les spectateurs, et les rendit attentifs au grand miracle qui allait s'opérer », dans *Œuvres complètes d'Apulée*, traduites par Victor Bétolaud, Paris, Garnier Frères, 1901, t. I, *Les Métamorphoses ou l'âne d'or*, p. 61-62. La Bible contient aussi de nombreuses références à la nécromancie et met explicitement les Israélites en garde contre la pratique cananéenne de la divination par les morts. Mais on ne tenait pas toujours compte de cet avertissement : en effet, le Roi Saül par exemple demande à la Pythonisse d'Endor d'invoquer l'ombre de Samuel. Voir *Deutéronome* 18:10-12.

¹ Ce personnage pourrait presque être tenu pour magicien. Voir à ce propos Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », n° 53, 2004, p. 253 (vérif) : « [...] le magicien modifie le sens des événements : par sa seule présence, il justifie l'injustifiable en ouvrant la fiction au surnaturel ; la fonction de monstration de la magie dévoile, paradoxalement, la vérité des personnages et met au jour ce qui est caché [...] ».

² *La Mouche*, éd. cit., p. 462.

³ *Ibid.*, p. 112-113.

L'illusion et le fantastique inquiétant avec la présence d'êtres magiques sont prégnants dans *Lamekis*. Mais ceux-ci ne suscitent pas toujours des situations de secret ; en effet, le lecteur étant placé, dès le titre même¹, en présence d'un récit d'anticipation mettant en scène un monde que nous pourrions désigner aujourd'hui au regard d'une lecture moderne comme appartenant à la science-fiction, il ne s'étonne alors guère des prodiges qu'il lit. Ainsi les épreuves endurées par les protagonistes et les monstres qu'ils croisent sur leur route semblent parfois relever de l'allégorie ou de la métaphore.

Ce roman d'anticipation met en scène des personnages qui font des rêves mystérieux tel Motocoa, mais aussi des oracles comme celui rendu par le sylphe s'adressant à Lamekis en ces termes parfois un peu sibyllins, ce qui ajoute au mystère du texte :

Lamekis, me dit celui qui m'avait déjà parlé plusieurs fois, le temps des merveilles approche, la félicité doit récompenser ta vertu ; mais qu'elle est peu de chose dans l'humanité ! Ce palais que tu vois est celui du suprême Scealgalis, ton âme qui bégaye parlera bientôt ; dépouillé de la peau charnelle qui offusque le rayon céleste, tu jouiras des mystérieux plaisirs, mais achetés par une dernière condition effroyable pour les mortels, dont le récit seul est capable de glacer d'horreur le Philosophe le plus déterminé, et que nul jusqu'ici n'a osé remplir ; preuve fatale de la faiblesse des humains, qui préfèrent un lâche amour pour eux-mêmes à l'immensité de la récompense.²

Puis, on apprend qu'il faudra à Lamekis résister aux désirs pour être initié aux « mystères de l'île divine des Sylphides³ » ; la « grande épreuve », quant à elle, correspond au fait d'être écorché vif. Certains rites magiques sont explicités longuement dans les notes, ainsi la « grande Prière » du peuple de la princesse est décrite en ces termes très inventifs :

Ces peuples étaient persuadés que les atomes qu'ils respiraient étaient autant d'esprits purs ou impurs selon le bien ou le mal qu'ils faisaient : il était encore de soi parmi eux, que lorsque la quantité des impurs s'était emparée d'eux et en avait chassé les bons esprits, ils mouraient subitement, et qu'ils étaient transformés en reptiles affreux et toujours malheureux. Leur théologie leur apprenait à se garantir de cette horrible infortune en prononçant trois mots mystérieux, qu'ils appelaient par excellence la grande Prière.⁴

¹ Rappelons que le titre complet du roman est : *Lamekis, ou les voyages extraordinaires d'un égyptien dans la terre intérieure, avec la découverte de l'île des Sylphides, enrichis de notes curieuses et nouvelles, par le chevalier de Mouhy*. Certains tomes reçoivent aussi le sous-titre ; *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*.

² *Ibid.*, t. II, p. 42-43.

³ *Ibid.*, p. 44. La parution, en 1670, du *Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*, de Montfaucon de Villars, renouvelle le merveilleux magique dans la fiction narrative, introduisant dans le même temps une nouvelle classe d'êtres surnaturels dits « élémentaires ». Ce texte vaut à l'éditeur un succès de librairie, mais provoque également un énorme scandale. Voir Philippe Sellier, « L'invention d'un merveilleux : le *Comte de Gabalis* (1670) », dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003, p. 61 à 71 et plus spécifiquement p. 67-69. Référence électronique : Yves Citton, « La science illuministe du merveilleux », *Féeries*, 6 | 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://feeries.revues.org/index698.html>.

⁴ *Lamekis*, éd. cit., t. III, p. 50, note (a).

Il faut reconnaître que la magie et ses pratiques sont uniquement présentes dans les romans de Mouhy¹, les autres récits étudiés ne témoignent pas de ce goût du surnaturel, si ce n'est le conte *Bi-bi* de Chevrier, qui s'inscrit dans un genre ayant recours à ces évocations, notamment à travers l'allusion aux coups de baguette magique de l'auteur, grand démiurge qui peut se permettre à loisir de glisser dans son texte toute forme d'extravagance et d'invraisemblance. Dans ce conte, souvent l'hyperbolique prend d'ailleurs le pas sur le magique. L'autre récit de notre corpus qui pose la question du conte est *Point de lendemain* qui se place à la frontière du conte et du rêve comme c'était déjà par ailleurs le cas dans un écrit comme *Le Sylphe* de Crébillon. Les frontières sont ténues entre réalité et onirisme. Cela nourrit d'une autre manière le substrat secret, le texte conservant ainsi un halo de mystère.

Dans *La Paysanne parvenue*, le rêve est présent et avec lui toute une symbolique assez magique. Les songes sont en effet appréhendés dans la fiction comme des messagers de l'avenir. C'est ainsi que Renneville, la cadette des sœurs du cloître où résident Jeannette et son amie Sainte-Agnès, prétend connaître des « secrets infailibles » pour saisir grâce à des visions ce qui va se passer dans le futur. D'une manière générale, dans les mémoires rédigés par Mouhy, rares, voire inexistantes sont les occurrences magiques, car malgré force invraisemblances, l'auteur des *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* s'inscrit dans une veine « réaliste » faisant raconter à des personnages féminins l'histoire de leur vie.

Au cours de l'épisode de *La Paysanne parvenue* que nous venons d'évoquer, le langage devient tout à fait un espace du secret, et c'est grâce à ses mots et à son enthousiasme que Renneville persuade ses amies d'accomplir les petits rituels qui leur permettront d'accéder à des visions de leur avenir. Le pouvoir de suggestion des mots est ici fondamental et la parole de la jeune fille est action puisqu'elle entraîne la recherche du secret de l'interprétation des songes. Le langage est donc le premier endroit où, et par lequel, se nouent les enjeux du secret. En effet, sans sa médiation, le secret n'est pas humain, le langage le rendant accessible dans le même temps où, paradoxalement, il le tient à distance.

Ainsi le secret a prouvé que sa riche matière le plaçait au cœur des enjeux de la lecture, stimulant par sa présence l'envie de découvrir le texte. C'est un thème extra et intradiégétique et il permet souvent de rendre perméables les frontières entre réalité et fiction. S'il stimule l'imagination des lecteurs, il est également un moyen pour les auteurs d'être toujours plus inventifs et de laisser libre cours à certaines fantaisies comme nous l'avons constaté notamment avec les jeux métaleptiques, l'univers du conte, mais aussi le brouillage

¹ Cette réflexion ne s'applique qu'à notre corpus car, à la fin du siècle, la magie est présente dans le roman « fantastique » *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki.

entre magie du conte et réalité. Si nous avons dépeint un lecteur sous influence, nous avons montré combien le lien entre narrateur et narrataire était fondé pour que fonctionne au mieux le pacte de lecture. L'écrivain essaie souvent, dans sa quête des secrets, de fixer l'invisible en le rendant sensible grâce à des procédés pouvant parfois troubler le lecteur. Il ressort de cette tentative un dialogue avec l'intime qui, en même temps qu'il renseigne sur les personnages, grâce à un système d'identification, instruit le lecteur tandis que ce dernier s'initie à un espace du secret par le langage. Grâce à la fiction, le langage est toujours renouvelé, permettant de multiplier les expériences.

CHAPITRE II

Les formulations du secret

Il est aujourd'hui clairement avéré depuis les découvertes de la psychanalyse et de l'inconscient que le langage est un lieu qui révèle au-delà des mots, et qui signifie bien davantage qu'un simple enchaînement de syntagmes ; ce chapitre s'inscrit dans une lecture moderne, nous en avons bien conscience. En effet, si personne ne conteste de nos jours que les trois quarts de la communication se passent dans le non-verbal que reste-t-il du langage à la disposition des romanciers ? De fait, les écrivains savent mimer les indécisions du cœur et de l'esprit comme en témoigne une écriture qui se resserre jusqu'à Laclos avec le crépuscule du libertinage et celui du roman épistolaire. Dire le secret, c'est déjà l'abîmer et si chaque mot est une tache sur le silence, chaque révélation annonce une modification du secret. Mais pour exister, le secret a besoin d'être connu d'au moins une personne.

D'un ouvrage à l'autre de notre corpus, le langage n'est pas utilisé avec les mêmes desseins, et son efficacité n'est bien évidemment pas la même. Tous nos romans semblent avoir néanmoins en commun une volonté de mise en scène ou de théâtralisation qui crée ainsi souvent un répertoire de situations semblables à celles peintes dans de petits tableaux de genre. Le roman pour aborder les secrets se doit de les nommer ou du moins de les suggérer. Dire que le langage est un espace de secret apparaît comme ambigu ; en effet, le secret, en étant nommé, change de nature et lorsqu'il n'est plus caché de tous, il n'a plus la même essence. La formulation peut aider le secret à se masquer par l'intermédiaire des mensonges qui ne sont que le déplacement de l'attention vers un autre point, égarant celui qui était sur la voie de ce secret. Mais parfois, le fait de dire peut faire écran et protéger le secret, en trompant les personnes qui tentent de l'appréhender pour mieux saisir quelque mystère. Le langage nécessite alors des codes communs pour que la communication s'établisse entre les protagonistes, car s'il n'est pas compris de la même manière, les secrets peuvent ne pas être perçus comme tels ou les quiproquos peuvent à juste titre engendrer des incompréhensions, des interprétations hâtives ou fautives qui génèrent alors un autre secret.

Ainsi on observe dans les fictions étudiées de nombreuses méprises, des transferts et des quiproquos. Le plus utilisé par les auteurs est sans doute celui de l'amant(e) mal aimé(e), qui croit qu'un(e) autre lui est préféré(e). Ces situations laissent souvent la place à des

épisodes presque burlesques où les personnages se ridiculisent parfois, il est également possible que le protagoniste souffre intensément de se croire délaissé ou non aimé, c'est le cas de Madame de Régur dans *L'Amant anonyme*.

En abordant le langage comme espace du secret, nous traiterons de la rhétorique avec ses techniques et ses subterfuges pour dissimuler ou guider l'interlocuteur ou le destinataire sur de fausses pistes. Maîtriser l'art du langage, c'est déjà être un bon gardien du secret. Le langage permet de jouer sur plusieurs tableaux, c'est ainsi que Madame de Merteuil excelle dans cet art de la tromperie. Bigand, personnage de *La Mouche*, se rend vite compte qu'il est doué pour raconter des histoires, le langage ainsi que l'observation sont donc ses principaux atouts, et lorsqu'il surprend les mots de Saint-Onge fomentant sa future trahison, il ne les admet pas et se montre blessé d'avoir été pris pour un homme de peu d'intelligence. Pour Charles, les mots qu'emploient les autres à son égard semblent essentiels et il ne supporte aucunement d'être tenu pour un moins que rien, d'ailleurs dans certaines scènes où il est bien vêtu (bien « mis » comme il le mentionne), les gens font preuve de déférence à son égard et cela lui plaît beaucoup, il joint alors l'apparence à la parole, élément qu'il soigne toujours (il est fils d'instituteur).

Le langage renvoie aussi au choix des mots et des termes que font les auteurs pour narrer leurs histoires. Il convient d'observer combien les écrivains aiment employer, à l'instar de Mouhy, les mots « secret » et « mystère », les vidant parfois presque de sens, mais réactualisant sans doute, dans le même temps, l'envie du lecteur de découvrir ce qui se cache derrière ces formulations du secret. Ces leitmotifs signaleraient les enjeux de la narration. Le langage serait alors très puissant et les auteurs, notamment par l'entremise de leurs personnages, chercheraient, en les utilisant, à gagner les faveurs du très convoité lecteur.

1) L'utilisation du lexique

a) *Réurrences des termes*

Certains de nos romanciers, nous l'avons déjà souligné, se plaisent à utiliser les termes de « mystère » et de « secret ». Mais il est, d'une part, les termes employés à bon escient qui conservent toute leur vigueur et leur sens, et d'autre part, ceux qui dans la multiplication de leur emploi apparaissent comme étant quelque peu galvaudés.

Ainsi, le plus friand des termes « mystère » et « secret » reste Mouhy et, qu'importe le type de narration, aventure, mémoires, roman pseudo-historique, puisqu'il use autant de ces

mots dans tous les genres de fiction. Cette récurrence déprécie parfois un peu les deux mots et certaines expressions semblent même se lexicaliser. En revanche, parfois apparaît un élément secret qui n'est pas forcément nommé comme tel, mais qui pourtant s'avère, au fil de la narration, l'être en se plaçant au cœur de l'intrigue. En étudiant la manière d'écrire d'un romancier, on regarde son style mais aussi le vocabulaire et les images convoqués. Le lexique « recouvre diverses notions qui dépendent de la variété des points de vue et des critères adoptés dans la description linguistique¹ », il ouvre à l'analyse, la linguistique pouvant en effet révéler certains secrets du texte. L'idiolecte est quant à lui « l'ensemble des particularités de l'usage linguistique d'un individu. La notion est surtout utilisée en sociolinguistique et en dialectologie. On dira ainsi que certains idiolectes comportent telle ou telle variante² ».

Ce qui nous intéresse ici n'est pas un relevé exhaustif de la manière de parler des protagonistes, mais plutôt la façon dont ils perçoivent le secret à travers les mots utilisés. Certains comme Anne-Marie de Moras parlent par clichés et s'inscrivent dans une tradition topique. D'autres, comme Bigand au début de ses aventures, font un mystère de tout ce qui motive leurs paroles, et par là même leurs actions. Pour Madame de Merteuil et Valmont, le secret n'est pas nommé à chaque fois, il se dessine néanmoins souvent de façon implicite. Le besoin des deux roués de passer par les mots est évident, ces derniers étant les seules réelles actions du roman et puisque les deux complices n'ont le plus souvent que l'écrit à leur disposition, les mots apparaissent tels des moyens qui permettent d'agir, de conforter ou de heurter leurs destinataires. Du reste le vocabulaire de la guerre est fréquemment convoqué pour commenter la conquête opérée sur l'autre³.

Ainsi, dans la lettre CXXV, le lecteur est en présence d'un véritable communiqué de victoire où Valmont fait le récit de la manière dont il a réussi à vaincre la Présidente. Il annonce triomphalement son succès à sa complice, Madame de Merteuil, en décrivant sans modestie sa stratégie amoureuse qui est un art de la conquête et du combat :

La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister !
Oui, mon amie, elle est à moi, entièrement à moi; et depuis hier, elle n'a plus rien à m'accorder.

Je suis encore trop plein de mon bonheur, pour pouvoir l'apprécier, mais je m'étonne du charme inconnu que j'ai senti. [...] Ne rencontre-t-on pas presque partout une résistance plus ou moins bien feinte au premier triomphe ? et ai-je trouvé nulle part le charme dont je

¹ *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Michel Arrivé, François Gadet, Michel Galmiche, Paris, Flammarion, 1986, p. 376, entrée « lexique ».

² *Ibid.*, p. 317, entrée « idiolecte ».

³ Voir Michel Butor, « Sur les *Liaisons dangereuses* », dans *Répertoire II*, 1964, p. 146-151, à propos de la prédilection de Laclos pour les termes militaires et leur utilisation dans le langage amoureux, ceci s'explique notamment par le désœuvrement et par la corruption d'une partie de l'aristocratie à cette époque.

parle ? ce n'est pourtant pas non plus celui de l'amour ; car enfin, si j'ai eu quelquefois, auprès de cette femme étonnante, des moments de faiblesse qui ressemblaient à cette passion pusillanime, j'ai toujours su les vaincre et revenir à mes principes. [...] J'aurais même, je l'avoue, un plaisir assez doux à m'y livrer, s'il ne me causait quelque inquiétude. Serai-je donc, à mon âge, maîtrisé comme un écolier, par un sentiment involontaire et inconnu ? Non : il faut, avant tout, le combattre et l'approfondir.

Peut-être, au reste, en ai-je déjà entrevu la cause ! Je me plais au moins dans cette idée, et je voudrais qu'elle fût vraie.

Dans la foule des femmes auprès desquelles j'ai rempli jusqu'à ce jour le rôle et les fonctions d'amant, je n'en avais encore rencontré aucune qui n'eût, au moins, autant d'envie de se rendre que j'en avais de l'y déterminer ; je m'étais même accoutumé à appeler *prudes* celles qui ne faisaient que la moitié du chemin, par opposition à tant d'autres, dont la défense provocante ne couvre jamais qu'imparfaitement les premières avances qu'elles ont faites.

[...] Ce n'est donc pas, comme dans mes autres aventures, une simple capitulation plus ou moins avantageuse, et dont il est plus facile de profiter que de s'enorgueillir ; c'est une victoire complète, achetée par une campagne pénible, et décidée par de savantes manœuvres. Il n'est donc pas surprenant que ce succès, dû à moi seul, m'en devienne plus précieux ; et le surcroît de plaisir que j'ai éprouvé dans mon triomphe, et que je ressens encore, n'est que la douce impression du sentiment de la gloire.¹

Il convient alors d'observer de plus près quelques pages qui témoignent de la façon dont les romanciers utilisent les mots de « mystère » et de « secret ». Si nous prenons *La Petite Maison* de Bastide, nous constatons que son auteur n'a pas recours à ces termes pour placer ses personnages dans une situation intime et secrète ; en effet, ces vocables n'apparaissent que sporadiquement :

Elle [Mélite] faisait sur cela les plus sages réflexions, mais c'étaient pour ainsi dire des secrets que l'esprit déposait dans le fond du cœur, et qui devaient bientôt s'y perdre. Trémicour les y allait chercher par ses regards perçants, et les détruisait par ses soupirs.²

Puis, nous lisons :

– Mais où sont donc les domestiques ? reprit-elle [Mélite] ; pourquoi cet air de mystère ?
– Il n'en entre jamais ici, répondit-il, et j'ai pensé qu'aujourd'hui il était encore plus prudent de les bannir : ce sont des bavards, ils vous feraient une réputation, et je vous respecte trop...³

Voilà donc une pérégrination à travers le lieu et le cœur, le désir et la retenue. Chacun se dessine au travers de l'action. Les secrets s'échangent dans les regards, la respiration, à travers le plaisir esthétique. Bastide écrit une œuvre délicate, à l'image de l'architecture et des décors dont il fait la promotion. Les sentiments et les faits n'ont pas besoin d'être nommés et de passer par la fixation parfois un peu « vulgaire » des mots. Le secret réside dans la

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXV, p. 287-288.

² *La Petite Maison*, éd. cit., p. 116.

³ *Ibid.*, p. 128.

suggestion et les hésitations de cœurs qui se découvrent peu à peu, c'est pourquoi le lexique ne témoigne pas d'une abondance de termes : ceux-ci sont tacites, se lisent entre les lignes.

A contrario, le Chevalier de Mouhy ne place pas ses œuvres dans une recherche de l'implicite. Il préfère souvent se répéter. Dans *Le Masque de fer*, on lit :

Afin qu'il [Dom Pèdre] ne pût être refusé, on devait lui supposer un autre nom que le sien. Il était arrêté que sous ce nom il demanderait une audience *secrète* qui lui serait vraisemblablement accordée ; alors Dom Pèdre devrait se jeter aux pieds du Roi, lui révéler le *secret* de la passion de la Princesse sa sœur, de laquelle il n'avait pu se défendre, s'avouer coupable et dire qu'il avait mieux aimé risquer mille fois sa vie que de se justifier, en apprenant à d'autres qu'au Roi un *secret* de cette importance.¹

Le terme « secret » est répété à trois reprises dans un intervalle très court, Mouhy crée par ces répétitions un climat particulier. Ce roman de toutes les passions laisse une place prépondérante aux répétitions, et les images ainsi que les métaphores employées sont toujours frappantes, raison pour laquelle il serait possible d'apparenter cet ouvrage à ce qu'on nommera quelques années plus tard le roman noir².

Dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, l'histoire de la jeune fille, inspirée d'un fait divers qui fit scandale, ne semble pas jouer jusqu'au bout la carte du « sulfureux » ; en effet, dans l'écriture, l'utilisation de clichés ou de tournures figées ne permet pas d'aller en profondeur et nous restons à la surface des personnages. Dans l'épisode où la Gauri, femme de chambre de mademoiselle de Moras, essaie d'obtenir les confidences de sa maîtresse, Mouhy utilise un vocabulaire où tout relief est gommé :

« Je n'ignore pas les secrets que vous m'avez cachés jusqu'ici, continua la Gauri, il y a quinze jours que je vous examine, et que je sais que vous avez de l'estime pour le comte de Courbon. [...] ». Après ces mots, j'appris à Étienne toutes les circonstances qui avaient rapport à mon amour naissant ; je lui parlai de la lettre que le comte de Courbon écrivait à sa mère, que le hasard m'avait fait trouver, par laquelle j'avais appris qu'il m'aimait *en secret*. [...] La Gauri parut transportée de joie de la franchise avec laquelle je venais de lui parler : « Voilà ce qui s'appelle une maîtresse adorable, s'écria-t-elle, en me baisant les mains elle n'a plus rien de caché pour sa fidèle Étienne. Eh bien ! il est juste qu'à son tour elle en use avec la même sincérité, et qu'elle lui révèle des *secrets* qu'elle ignore, Oui, Mademoiselle, le comte de Courbon vous aime et souffre au-delà de toute expression de ce qu'il ne vous l'a point encore déclaré. Eh ! comment sais-tu cela, m'écriai-je [...]. Est-ce à Cherpenne, ou depuis que nous sommes à Paris, qu'il t'a confié son *secret* ? [...] j'aurais fait mes efforts pour apprendre de toi ce *secret* que j'ai soupçonné d'abord. « Une façon de penser si convenable à vos intérêts *secrets*, continua la Gauri, me prévint beaucoup pour le cavalier dont nous parlons. Je savais que vous n'aimiez point M. de la Motte, vous ne m'en aviez point fait un *mystère* ; je le lui avouai naturellement, il me remercia de ma confiance [...]. Il ne tarda pas à me laisser entrevoir qu'il avait des chagrins *secrets*, et il s'y prit si habilement

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 194. C'est nous qui soulignons.

² Voir Jean Fabre, *Idées sur le roman, de Madame de La Fayette au Marquis de Sade*, op. cit., p. 100-119 et p. 166-194.

pour m'obliger à m'y intéresser, que je désirai avec empressement de les savoir, pour l'en consoler.¹

Huit occurrences des termes « secret » et « mystère » en deux pages prouvent bien que Mouhy use abondamment de ces mots. De fait, chez certains auteurs (Mouhy, Chevrier), utiliser une pléthore d'expressions liées au secret crée un climat qui nourrit l'intrigue et place les protagonistes face à des situations de dissimulation et de révélation. D'autres (Bastide, Laclos) préfèrent la parcimonie des mots mais savent pourtant par des voies différentes développer des situations et des ambiances de secret.

Chez Vivant Denon, le secret et le mystère sont diffus et n'apparaissent pas seulement par leur stricte évocation dans les termes utilisés, l'aventure nocturne se déroule sous le « flambeau mystérieux de la nuit » et la pérégrination des amants d'une soirée est nimbée d'une aura secrète où l'esthétique est liée dans le même temps à la révélation et à la dissimulation. Le secret de *Point de lendemain* réside à la fois dans le fond et la forme. De plus, les personnages restent énigmatiques. Les changements dans la formulation du secret témoignent d'une transformation dans la façon d'écrire des romanciers. Vivant Denon illustre cette évolution en employant davantage la formule métaphorique que les mots, créant ainsi un univers éthéré.

Ainsi, le secret permet souvent une mise en scène du moi où le personnage est à considérer en fonction de son rapport au caché et au langage qui montre ou dissimule. Parler, c'est déjà tenter d'influencer l'autre qui assiste donc à une manipulation de la communication, car on essaie d'agir sur lui pour mieux le pousser à adhérer aux propos tenus.

b) Les mots dans la mise en scène du moi

Le rapport que les personnages entretiennent avec le secret est assez différent selon les fictions. Mais il est deux invariants : le secret transforme celui qui s'y confronte et il attise également la convoitise. Bigand, héros de *La Mouche*, côtoie le secret et cherche perpétuellement à découvrir ce qui meut ses contemporains. Lorsqu'il tombe amoureux de Lusnette, sa curiosité naturelle s'apaise dans un premier temps au contact de la jeune femme ; mais, très vite, Charles devient soupçonneux et il tente à tout prix de démasquer les intrigues et les secrets de sa femme. Il remarque que Lusnette a une conduite suspecte juste après avoir observé également un rival dont il dresse un portrait propre à l'inquiéter encore davantage :

¹ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 103-104. C'est nous qui soulignons.

[...] jeune encore, mais connu sur un ton assez singulier ; jamais il n'avait de maîtresse particulière, il voyait toutes les femmes et ne s'attachait à aucune ; sans être l'amant de pas une, il l'était de toutes en général ; les maris le regardaient comme leur fléau, et les amants le trouvaient redoutable, parce qu'ils tremblaient toujours de l'avoir pour concurrent. C'était un rival d'autant plus dangereux, qu'avec la réputation d'être distingué des plus jolies femmes, il avait celle d'être le plus discret de tous les hommes ; cette qualité précieuse pour le sexe lui procurait mille fortunes, on n'en doutait point, mais il était impossible d'en désigner aucune ; c'était avec tant de ménagement, et de prudence que ses intrigues étaient conduites, qu'il n'arrivait jamais qu'elles fissent éclat avec ce caractère. On lui attribuait encore d'être bon ami, brave et généreux et il joignait trente mille livres de rente à toutes ces bonnes qualités. En un mot, le marquis de *** était un homme rare qu'on ne pouvait connaître sans l'aimer, et il n'y avait personne à la Cour et à la ville qui ne fût enchanté d'être au nombre de ses amis.¹

Cette éthopée confirme Bigand dans ses doutes, et LusINETTE se met en scène pour masquer ses secrets à son mari. La discrétion soulignée de l'amant potentiel a tout pour inquiéter Bigand. Quant à Charles, son secret ne réside pas seulement dans sa fonction de mouche, mais il est également dans son moi profond, dans ses inquiétudes et sa jalousie qui lui révèlent qui il est réellement :

À peine parut-il [le marquis de ***] dans le balcon, que toutes ces choses me revinrent à l'esprit ; je ne doutai plus qu'il ne fût le tenant de ma femme et la cause secrète de son changement. L'on doit se persuader combien cette conjecture m'alarma. Je devins encore mille fois plus attentif ; [...]. Quoique les civilités qui se firent de part et d'autres lorsqu'il entra, n'eussent rien de très ordinaire, je crus cependant avoir remarqué que les yeux de ma femme étaient devenus plus brillants à son abord, ils semblaient s'animer de plus en plus. Le marquis s'était placé derrière selon la règle ; et ce que j'entrevis un moment après augmenta ma jalousie et mes soupçons ; les signes n'étaient pas équivoques, il m'était impossible de douter de leurs significations.²

Charles découvre que les situations secrètes qui l'avaient jusqu'alors comblé de satisfaction le mettent ici mal à l'aise car elles concernent sa confiance ébranlée en la fidélité de sa femme. Cependant, loin de vouloir éviter ce qui risque de le rendre malheureux, Bigand ne peut s'empêcher de mener son enquête.

Dans *Lamekis*, le héros essaie en vain de calmer les ardeurs et les humeurs cruelles de la reine Sémiramis. Cette dernière le fera d'ailleurs tuer de dépit et détruira les catacombes, y faisant couler le Nil. Cet épisode marque l'entrée dans le roman d'un fils de Lamekis qui porte le même nom. Lamekis (père) reste digne face à la reine, ne cédant en aucun point, il est perdu lorsque cette femme tyran apprend son secret :

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 385.

² *Ibid.*, p. 385-386.

Lamekis était époux et père : la Reine l'ignorait ; et ce secret révélé faisant naître la jalousie de Semiramis, et lui apprenant la cause de l'obstacle qu'il avait apporté à son amour, ne pouvait que hâter la mort de ceux qui lui étaient si chers [...].¹

Pour se venger d'avoir été éconduite, la reine use d'une barbare mise en scène. Elle ne peut en effet contrôler sa colère face au secret du cœur de Lamekis et c'est finalement d'un secret éventé que naît la première grande intrigue du roman, et sa première catastrophe.

Le jeune homme de *Point de lendemain* n'est pas complètement la dupe de Mme de T***, il a en effet conscience de certains effets de mise en scène, ainsi on lit :

Ah ! qu'une femme adroite a d'empire sur vous ! et qu'elle est heureuse lorsqu'à ce jeu-là elle affecte tout et n'y met rien du sien ! » Madame de T*** accompagna cette dernière phrase d'un soupir très significatif. C'était le coup de maître. Je sentis qu'on venait de m'ôter un bandeau de dessus les yeux, et ne vis point celui qu'on y mettait.²

Sa clairvoyance n'est cependant que de courte durée, et même s'il a la sensation d'être pris au piège il se laisse néanmoins aller aux coquetteries de son hôtesse. Mais dans l'art de la mise en scène et de la manipulation, Vivant Denon est sans doute surpassé par Laclos.

De fait, *Les Liaisons dangereuses* est sans nul doute le roman du masque et de la mise en scène du moi. Le secret de Madame de Merteuil est partiellement révélé dans sa lettre autobiographique où elle érige l'hypocrisie et la dissimulation au rang de véritables sciences. On remarque dans cette missive la prégnance du champ lexical de l'étude et de l'effort qui organise tout un passage : « règles, principes, réflexions, ouvrage, réfléchir, tâchais, travaillée, travail, science, etc. » :

Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées ? quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes ? je dis mes principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude ; ils sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage.³

Après cette lettre, ni le lecteur ni Valmont ne peuvent plus considérer la Marquise de la même façon. C'est une femme qui s'est construite par elle-même, à rebours d'une éducation sentimentale, grâce à un apprentissage du paraître et de l'hypocrisie ; en témoignent les termes liés au regard et à l'apparence : « attention, yeux, regard, air, physionomie, expression, observais, coup d'œil ». Les propos tenus par Madame de Merteuil se saisissent mieux au regard de la société mondaine où les individus qui la composent sont

¹ *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 61-62.

² *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1304.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 170.

perpétuellement en représentation, toujours susceptibles de livrer aux yeux des autres des preuves de faiblesse. Acculée dès son plus jeune âge à mentir pour satisfaire son exigence de liberté, la marquise n’imagine la vie sociale qu’en termes de lutte. La lettre LXXXI permet à Madame de Merteuil de se mettre pleinement en scène, mais il ne convient plus ici de louvoyer, et elle explique les fondements et les déterminations de son moi profond grâce à un langage qui lui est propre, celui d’une femme qui a placé son intelligence au service de ses desseins.

Quelques romans de notre corpus utilisent le secret pour permettre aux protagonistes de justifier les mises en scène ou les éléments de la narration qui les caractérisent. Ainsi, la Jeannette de Mouhy, narratrice de *La Paysanne parvenue*, n’écrit pas dans ses mémoires comme parlent les paysans qui l’entourent, à l’image de Colin, un jeune paysan amoureux d’elle, par exemple. D’ailleurs le contraste est vif lorsqu’ils s’adressent l’un à l’autre :

Que vous êtes aimable aujourd’hui, belle Jeannette, me dit-il avec un air de satisfaction, que vous êtes éveillée ! je ne vois personne qui vous ressemble. Vous êtes mordienne¹, toujours présente à ma pensée ; il me semble que je vous vois partout. [...] Mardi, vous avez raison, répliqua-t-il, qui casse les verres les paye, il est juste que je vous en rapporte un autre [tablier] : J’irai à la ville demain, et j’en achèterai de semblables. Il n’est pas question de cela à présent, interrompis-je, je voudrais que vous me fissiez un plaisir. Je vous en ferai trente ; parlez, me dit-il avec empressement, je me mettrai en quatre pour vous. Attendez que nous soyons sous cet orme, continuai-je, et je pourrai vous parler sans que personne le sache.²

Jeannette est une parvenue et elle ne porte plus la moindre trace énonciative de sa basse origine. Le secret de ses origines, ou plutôt sa dissimulation, participe à une mise en scène de son moi. Jeannette parle une langue appropriée au milieu qu’elle souhaite conquérir et ne trahit pas dans ses paroles sa basse extraction. Même lorsqu’elle s’adresse à Colin et qu’elle tente d’obtenir un service de lui, elle ne mime pas la façon de parler de son interlocuteur pour être plus proche de lui ; elle utilise plutôt son charme car elle sait combien elle plaît à Colin qui ne manque d’ailleurs jamais une occasion de le lui rappeler. Jeannette sait bien parler et cette faculté lui permet souvent d’obtenir ce qu’elle souhaite.

Le langage est aussi au premier plan dans le roman de Laclos, et pour posséder le secret de plaire, le libertin a compris qu’il fallait parler « toutes » les langues pour mieux séduire ses proies et toutes les comprendre. Mais il utilise aussi un langage propre aux roués lorsqu’il souhaite marquer son appartenance à ce groupe, à travers une rhétorique secrète puisque cette mise en scène langagière n’est partagée que par deux personnages. Il existe alors

¹ C’est un juron qui appartient au vocabulaire paysan, c’est une variante de « morbleu », « mordieu » (« par la mort de Dieu »).

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 41.

une véritable mise en scène de son moi, qui tour à tour change de « je » pour être au plus près de charmer son auditoire. Toutefois, pour ce qui est du langage, il convient de distinguer les mots des personnages de ceux de la régie narrative, car leur interprétation diffère alors.

c) *L'interprétation des signes*

L'interprétation est un espace normalement dévolu au lecteur. Cependant dans nos romans, nombreuses sont les occurrences de personnages-lecteurs. Ainsi, certains préfèrent-ils ne pas aller jusqu'au bout de leur réflexion ou bien taire les éventuelles conclusions qu'ils en ont tirées. C'est ainsi que Madame de Rosemonde emporte nombre de secrets avec elle, car l'interprétation qui serait tirée des mésaventures touchant à son neveu Valmont risquerait de salir encore davantage la société mise à mal. Elle a la sagesse d'étouffer l'affaire :

Ô mon amie ! combien cette femme vous a trompée ! Je répugne à entrer dans aucun détail sur cet amas d'horreurs ; mais quelque chose qu'on en débite, assurez-vous qu'on est encore au-dessous de la vérité. J'espère, ma chère amie, que vous me connaissez assez pour me croire sur ma parole, et que vous n'exigerez de moi aucune preuve. Qu'il vous suffise de savoir qu'il en existe une foule, que j'ai dans ce moment même entre les mains.¹

L'interprétation n'est pas ici offerte à tous, et Madame de Volanges reste partiellement ignorante, n'accédant qu'au maigre condensé des informations connues de Mme de Rosemonde. *Les Liaisons dangereuses* est également en ce sens un roman de la cruauté car la juste interprétation n'est pas l'apanage de tous, et celui qui ne comprend pas souffre et n'a d'autre issue que celle de s'enfermer dans son mutisme.

En revanche, l'ignorance, la mauvaise interprétation ou la compréhension de situations créent parfois dans les romans des scènes plutôt cocasses, en soulignant le ridicule de personnages. Dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, l'histoire de Mlle de Farges, la mère de l'héroïne, présente au lecteur un personnage des plus fats. Mouhy le décrit car « son rôle est assez plaisant pour donner lieu à [une] digression² » :

Cet homme avait vingt-cinq ans, s'appelait Débouron, était le fils du tailleur de M. de Farges et son filleul, et en cette considération avait été élevé dans ses bureaux, où il travaillait dès son enfance. Sa conduite et son assiduité l'avaient fait parvenir à être chef, et après M. de Moras, qui avait la confiance, il avait la première place. Sa figure était assez aimable, mais ses bonnes qualités étaient obscurcies par une vanité insupportable. Il avait la faiblesse de se croire aimé de toutes les femmes, et ses entretiens ne roulaient que sur ce sujet.³

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLXXII, p. 379.

² *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 31.

³ *Id.*

Ce personnage apparaît vraiment comme des plus ridicules, il permet à Mouhy d'introduire, grâce au quiproquo, un rebondissement au secret de l'amour de Mlle de Farges pour M. de Moras. C'est un personnage de comédie qui n'est là que pour finalement mettre en valeur les autres protagonistes, il représente en outre le contre-modèle de l'amoureux idéal ; il est entreprenant, bête, prétentieux, son manque de délicatesse prouve son égocentrisme et son incapacité à saisir les situations, aveuglé qu'il est par son amour démesuré pour sa personne :

L'on doit s'imaginer avec cette heureuse prévention, qu'il se flatta aisément d'avoir plu à la fille de son patron. Dès que la lettre anonyme l'en eut instruit, il fut plus d'une heure à la lire et à rêver agréablement à l'effet de son rare mérite : on lui conseillait de voir celle qui pensait si favorablement pour lui, en lui apprenant qu'il était à la veille de la perdre, et qu'il devait tout entreprendre pour empêcher le malheur dont il était menacé. Après des réflexions bien douces sur la conquête qu'on lui annonçait, il remonta chez lui, se fit friser du dernier goût, et se rendit en conquérant à l'appartement de Mlle de Farges. Personne ne s'étant trouvé pour l'annoncer, et se croyant sans doute privilégié, se fondant sur la connaissance de ses sentiments secrets que lui avait appris la lettre anonyme, il entra doucement et arriva à elle sans en avoir été aperçu. Il la trouva qui écrivait, et entendit quelques soupirs, qui lui firent juger de la tendre situation de son cœur. Avec les heureuses préventions dont il était rempli, il ne douta point qu'il n'en fût l'objet. Prévenu de cette idée, il se jeta sur l'écrit de Mlle de Farges, et lui dit avec un ton de fat, que cette liberté devait lui être permise, et qu'elle ne serait pas sans doute fâchée que ses secrets tombassent entre ses mains.¹

Lorsqu'il surprend Mlle de Farges écrivant, il voit son trouble et l'état dans lequel elle se trouve, état qui témoigne de ses sentiments. Mais loin de s'en tenir à ce constat prudent, il interprète la scène à son avantage, certain de surprendre la jeune fille en train de soupirer pour lui. Le ridicule du personnage est ici pleinement lié à sa mauvaise interprétation des signes, alors que pour préserver son secret, Mlle de Farges contient son ressentiment et dissimule.

Si un lecteur avisé interprète la lettre autobiographique de Madame de Merteuil, il y voit un véritable « culte du moi » ; en effet, on y relève des traces manifestes de son orgueil avec une opposition constante entre le « je » rédupliqué à travers le « moi seule » ou le « moi-même », et le groupe social indistinct puisqu'il est significativement désigné par des indéfinis tels que « on, les uns, les autres ». Mais l'orgueil de la Marquise ne s'arrête pas là, il est aussi prégnant dans le mépris pour les autres et notamment pour les femmes sensibles ou faibles qui sont alors stigmatisées. Madame de Merteuil, douée dans l'interprétation, témoigne d'une certaine patience lorsqu'il s'agit de conquérir la parfaite maîtrise de son image, qui passe par la jouissance de ne répondre qu'à ses valeurs propres. Ce n'est pas par hasard que Laclos a choisi de mettre cette lettre au milieu du roman. Le lecteur comprend ainsi mieux ce qui divise les deux roués : Madame de Merteuil semble presque toujours animée et guidée par un

¹ *Ibid.*, p. 31-32.

esprit des plus impitoyables, sans faiblesse, là où Valmont pêche à plusieurs reprises soit par excès d'humanité, soit en succombant à la sensualité et à l'appel du cœur.

Point de lendemain, qui résiste à une interprétation univoque, pose plus de questions qu'il n'apporte de réponses, et c'est sans doute cela la rhétorique du caché, un espace codé résistant à toutes les clefs qui risqueraient d'abîmer les serrures du texte. Libre au lecteur d'interpréter le roman une fois qu'il est entre ses mains, mais cette liberté ne doit pas réduire l'écrit à un sens univoque, car la richesse réside dans ce qui reste tenu secret et la gaze n'entrave aucunement la lecture mais lui ajoute un nouvel enjeu.

2) Un espace codé

a) *La rhétorique du caché*

[...] tout est voilé mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau.¹

Cette « gaze » évoquée par Voisenon « ne cache ni ne révèle », comme l'affirme Peter Cryle, dans son article « Le Savoir-lire libertin² ». Cette atténuation du réel permet de placer un voile mais il est transparent... La gaze peut être une esthétique qui a recours au sens propre à un élément pour dissimuler, mais au sens figuré, s'inscrire dans le langage. Du reste, cet emploi se retrouve dans le verbe « gazer ». Comme l'a écrit Sade, dans une note qui réfrène la trop systématique curiosité des lecteurs :

Il y a sans doute beaucoup d'art à laisser ainsi des scènes sous le voile ; mais combien de lecteurs avides et insatiables désireraient qu'elle leur dît tout ! Eh, Bon Dieu ! et si on les satisfaisait, que leur resterait-il donc à imaginer ?³

Aborder la rhétorique signifie pour Platon se concentrer sur la manipulation qu'elle opère sur l'auditoire ; chez Quintilien, qui la conçoit comme *ars bene dicendi*, elle renvoie à

¹ Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine, ou les métamorphoses* [1746], dans *Contes*, *op. cit.*, p. 325. Ce discours est tenu dans le « Discours préliminaire » de la première partie. L'auteur s'adresse à une dame qui lui a demandé un conte de fées. Il parle de la modestie du conte et de son imagination. L'allusion de la gaze fait ici référence à La Fontaine, « Le Tableau », *Nouveaux Contes* dans *Œuvres complètes*, édition Jean-Pierre Collinet, *op. cit.*, t. I, p. 887 : « Pourquoi moins de licence aux oreilles qu'aux yeux ? / Puisqu'on le veut ainsi, je ferai de mon mieux : / Nuls traits à découvert n'auront ici de place ; / Tout y sera voilé, mais de gaze ; et si bien, / Que je crois qu'on n'en perdra rien. »

² Peter Cryle, « Le Savoir-lire libertin », dans *Du Genre libertin au XVIII^e siècle*, sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2004, p. 35.

³ Voir *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1995, t. II, chap. XIV, p. 884. Voir aussi Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris-Québec, L'Harmattan-Presses de l'Université Laval, 1998, p. 382 : « [c'est] la technique littéraire (et vestimentaire aussi) de la gaze, comme l'appelle Sade : le signifié s'estompe au profit du signifiant flottant ».

l'art de bien parler. Enfin, pour Aristote, la rhétorique signifie un discours actif avec des arguments ayant pour dessein de persuader. Comme l'écrit Michel Meyer, « La rhétorique est structurée autour de la triple dimension *ethos-pathos-logos*, et ce n'est que dans l'application de la rhétorique que l'une des trois dimensions émerge comme prédominante, puisqu'elle en est l'objet¹ ».

Ainsi, les tropes, les figures de langage et les jeux de langage comme les atténuations sont autant d'outils au service du secret ; comme l'écrit André Petitat :

Toutes les « figures de mots » de la rhétorique consistent à ne pas nommer directement en recourant à des substituts divers : un mot détourné de son sens propre (catachrèse), un concept inverse (antiphrase), une signification inverse (ironie), un concept nécessairement lié à l'objet (métonymie), une expression atténuée (euphémisme), une périphrase (antonomase), un mot ou une phrase qui éveille l'idée de (allusion), par un détail de tout (synecdoque), par quelque chose de concret pour évoquer une idée abstraite (symbole, métaphore, allégorie).²

Dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, le séducteur Courbon fait des déclarations enflammées en utilisant le langage des « grands romans » :

[...] j'ai combattu longtemps ma passion ; j'ai espéré que la différence de fortune et de l'âge ferait évanouir un amour malheureux ; j'ai été à la veille, par considération pour l'objet que j'adore, de le perdre pour jamais, sans que cet objet adorable ait su le sacrifice funeste que je lui faisais ; en un mot, Mademoiselle, je vous aime : Voilà mon secret [...].³

Tout cela m'afflige, m'accable, me désespère. Oui, vous êtes trop belle, divine de Moras, ou je suis trop amoureux. Jamais je ne serai tranquille. Vous êtes trop belle : oui, je le répète, trop belle, trop adorable, pour ne pas craindre sans cesse qu'on ne m'enlève un trésor si précieux.⁴

Il se sert également d'une litote lorsqu'il s'exclame en voyant Anne-Marie pleurer :

Ô Ciel ! que vois-je ? s'écria le comte de Courbon, se jetant à mes genoux, serait-il bien vrai que ma situation cruelle touchât l'objet de mon amour extrême, et que je ne fusse point haï !⁵

Les roués utilisent les hyperboles, les antithèses, les jeux de mots et de nombreuses métaphores comme autant de signes qui émaillent la conversation, mais ils abusent également, pour servir leur jargon libertin, des litotes. De fait, les scènes qui pourraient être sensuelles comme le viol de la naïve Cécile, celui de la « prude » Présidente, la rédaction de la lettre d'amour à Madame de Tourvel sur Émilie, la courtisane transformée en pupitre (Lettre XLVII), les soirées de « petite maison » de la Marquise de Merteuil (Lettre X), le stratagème de Valmont pour obtenir le contenu des poches de la Présidente (relaté dans la Lettre XLIV)

¹ Voir Michel Meyer, *La Rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010, 2^e édition, p. 81.

² André Petitat, *Secret et formes sociales*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 133.

³ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 143.

ou bien encore l'éducation sexuelle de la Marquise racontée dans la Lettre LXXXI), tous ces épisodes sont bien souvent narrés à l'aide de sous-entendus qui prennent des airs de litotes ou d'euphémismes. C'est ici de la part de l'auteur une habile façon de s'inscrire dans l'art classique de la litote que d'évoquer, avec un vocabulaire parfaitement décent, des scènes qui le sont si peu, ou de jouer sur le double sens. À la Lettre CX, le « catéchisme de débauche¹ », composé par Valmont pour initier plus vite Cécile, lui fait employer des mots crus et techniques, Laclos ne les écrit d'ailleurs pas, car, faisant preuve de virtuosité, il manie un langage codé destiné à « gazer » des réalités triviales.

Mais l'espace codé du langage prend aussi tout son essor dans la figure de pensée qu'est l'ironie, récurrente sous la plume des roués de Laclos : Valmont et la Marquise se renvoient toujours dos-à-dos et ne cessent de parsemer leurs lettres de petites piques, autant de bottes poussées qui préfigurent la prochaine estocade « Et bien la guerre ». L'utilisation de l'ironie nécessite une veille permanente, il s'agit d'être toujours à l'affût d'un possible double sens. D'autres fois, le bon mot permet aux roués de se provoquer à travers des joutes verbales audacieuses comme lorsque Valmont opère cette transition en défiant sa destinataire :

Que nous sommes heureux que les femmes se défendent si mal ! nous ne serions auprès d'elles que de timides esclaves. J'ai dans ce moment un sentiment de reconnaissance pour les femmes faciles, qui m'amène naturellement à vos pieds.²

Ce à quoi Madame de Merteuil n'hésite pas à répondre avec toute la hauteur qui lui est attachée :

Recommandez-moi aux prières de votre Présidente.³

Elle joue ici sur l'ambiguïté du sens des mots, et, dans les premières lettres, elle pique Valmont au cœur en sachant bien que ce sera par cet endroit qu'elle démasquera la faiblesse de ce dernier. Même dans les rapports entre les deux complices, il est du non-dit, qui se masque sous de bons mots et des tournures habiles où se dissimule, pour qui sait lire entre les lignes, la future rupture qui se confirme toujours un peu plus à chaque échange de lettre. Cependant, malgré l'utilisation d'un langage gazé, le roman de Laclos a longtemps été tenu pour obscène et conséquemment dangereux pour les mœurs.

La rhétorique du caché n'est pas uniquement utilisée par les auteurs pour masquer des évocations érotiques ou sexuelles, c'est ainsi que Mouhy l'utilise dans *Lamekis*. En effet, nombreux sont les personnages qui s'expriment avec des paroles sibyllines. Souvent l'auteur

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CX, p. 256. Le lecteur n'aura jamais accès à cet ouvrage.

² *Ibid.*, Lettre IV, p. 18.

³ *Ibid.*, Lettre V, p. 20.

place des notes censées éclairer le texte alors que parfois, les détails se multipliant, le lecteur noyé perd quelque peu le fil de la narration. D'autres fois, il invite ce même lecteur à ne pas lire les notes. Certaines, loin de l'éclaircir, ajoutent au texte du mystère et soulignent son aspect fragmentaire. Ainsi lorsque quatre personnages, des anciens, en reconnaissant le Grand Prêtre Lamekis se parlent à l'oreille, une note ajoute au mystère des paroles échangées :

(a) Quelques recherches qu'on ait pu faire, on n'a jamais pu savoir ce qu'ils se dirent.¹

Une autre fois, une note constate :

(b) Ici est une lacune de plusieurs pages dans le manuscrit. On aurait pu faire une description de ce lieu ; mais on a trop de respect pour l'antiquité : et la pièce, quelque bien rapportée qu'elle pût être, aurait toujours été marquée. On a mieux aimé être fidèle que fécond.²

Il est donc impossible d'en apprendre davantage sur l'endroit dans lequel est conduite la Reine Sémiramis. Mouhy, par son système de notes, souligne une certaine pratique du secret et, semblant coder son texte, il en restreint les accès tout en avertissant le lecteur. La multiplication des détails et le foisonnement de certaines descriptions engendrent parfois une distance avec un monde complexe où l'auteur semble se perdre autant que son lecteur. Cette distance est souvent accompagnée d'ironie et la voix du romancier n'est jamais loin, pas uniquement dans l'apparat des notes mais aussi dans le corps du texte.

Il est aussi une pratique de la note chez Laclos, elle se fait souvent explicative et elle peut ainsi éclairer par exemple l'utilisation d'un mot en italique :

Ces mots *roué* et *rouerie*, dont heureusement la bonne compagnie commence à se défaire, étaient fort en usage à l'époque où ces Lettres ont été écrites.³

Cette note souligne l'actualité du texte et sa contemporanéité grâce au vocable employé. Celle-ci peut en outre donner brièvement une référence intertextuelle. Mouhy pratique les notes dans *Lamekis* où il livre souvent de nombreux détails censés expliquer certains éléments au lecteur. Bien souvent, l'effet produit est inversé car celui qui lit est noyé sous les informations. En revanche, il n'y a pas de notes dans *Le Masque de fer* où le secret des intériorités reste intact.

Ainsi, Keelmie et son père partagent un lourd secret, celui de leur amour incestueux, ils savent crypter leur langage et jamais personne ne soupçonne les attirances coupables qu'ils ont développées l'un envers l'autre. Car il faut convenir que le langage est un commode

¹ *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 46.

² *Ibid.*, t. I, p. 55.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre II, note, p. 13.

adjuvant lorsqu'il s'agit de masquer ses desseins et ses intentions et que la rhétorique constitue un rempart efficace contre l'accès à la vérité. Même la Présidente de Tourvel fait preuve de mauvaise foi¹ sciemment ou non et a parfois recours aux figures de style pour habiller son discours qui dans le même temps qu'elles le déguisent, trahissent finalement ses sentiments. Elle utilise par exemple l'antithèse servie par une hypozeux, et ce parallèle de construction renforce et souligne son propos : « Apparemment, vous avez cru n'avoir qu'à gagner à cet examen : comme, de mon côté, je ne crois pas avoir à y perdre [...] »² ; elle utilise parfois les questions oratoires « [...] mais de quel prix est à vos yeux un sentiment honnête ? »³ Elle a aussi recours à des répétitions et des polyptotes :

Non, je n'oublie point, je n'oublierai jamais ce que je me dois, ce que je me dois à des nœuds que j'ai formés, que je respecte et que je chéris ; et je vous prie de croire que, si jamais je me trouvais réduite à ce choix malheureux, de les sacrifier ou de me sacrifier moi-même, je ne balancerai pas un instant.⁴

Dans le roman de Laclos, la rhétorique du caché tient à une euphémisation appliquée à certains propos ou à certaines scènes, seule Cécile ne travestit jamais ses paroles. Laclos n'étant pas Sade, il n'utilise pas de vocables crus ; de fait, *Les Liaisons dangereuses* ne se complaisent jamais dans la description de la débauche et les scènes qui pourraient être érotiques⁵ sont le plus souvent narrées à l'aide de sous-entendus. Les roués ne se refusent cependant pas les jeux de mots osés comme à la fin de la Lettre LIX, lorsque Madame de Merteuil écrit :

Décidez-vous pourtant, car je viens de recevoir une invitation fort pressante de la Comtesse de B**, pour aller la voir à la campagne ; et, comme elle me le mande assez plaisamment, « son mari a le plus beau bois du monde, qu'il conserve soigneusement pour les plaisirs de ses amis ». Or, vous savez que j'ai bien quelques droits, sur ce bois-là ; et j'irai le revoir si je ne vous suis pas utile.⁶

On reconnaît ici la métaphore grivoise⁷ dont ne se prive aucunement la Marquise et elle cite directement les paroles de la Comtesse pour jouer sur le double sens des mots et ainsi

¹ Voir la Lettre LXXVIII lorsque Madame de Tourvel écrit à Valmont : « Cependant, comme vous me demandez des éclaircissements, et que, grâce au Ciel, je ne sens rien en moi qui puisse m'empêcher de vous les donner, je veux bien entrer encore une fois en explication avec vous », *Ibid.*, p. 156. Il est évident ici que la Présidente ne dit pas la vérité.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ Voir Patrick Wald Lasowski, *Le Grand Dérèglement*, *op. cit.*, p. 73 : « Le roman libertin s'inscrit dans cette tension du mot couvert au terme cru ».

⁶ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LIX, p. 119.

⁷ Voir Laurent Versini dans *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., note 1 p. 1249.

par la même occasion tourner en ridicule les paroles de son « amie ». Mais ici, Madame de Merteuil ne fait aucun secret de son évocation égrillarde, en s'adressant à Valmont. Elle ne se masque pas contrairement à des personnages comme Bigand de Mouhy qui, lorsqu'il veut approcher Rametzy contrôle chacun de ses mots, choisis avec une grande attention, pour captiver cet homme, pour pouvoir l'approcher et découvrir son histoire :

Je crus que je devais, pour le mettre au point que je désirais, affecter la même manie dont il était blessé ; je commençai à murmurer entre mes dents, il pencha sur le champ la tête et parut mordre à l'appât ; je distinguai alors mes paroles et d'un ton patient, je fis [un] monologue [...].¹

Comme le personnage de Rametzy est sans doute le plus mystérieux de *La Mouche*, il fascine Bigand et lui donne envie de le suivre pour traquer son secret. Personnage débonnaire, Rametzy met ses recherches scientifiques au service des autres, à l'exception de sa quête du grand œuvre qui reste personnelle. Charles se lie naturellement d'amitié pour lui, mais Rametzy disparaît des aventures de Bigand après avoir partagé un temps son parcours et avoir été aidé par ce dernier dans son entreprise amoureuse auprès de la belle et mystérieuse Likinda. D'ailleurs si Rametzy est souvent prudent dans ses paroles, il l'est tout autant dans son comportement :

[...] je vous ai fait attendre, vous ne devez pas m'en savoir mauvais gré ; ma sûreté demande des précautions, et je me suis fait une loi de n'ouvrir jamais que je ne reconnaisse mon monde, le changement de votre habit m'avait inquiété.²

Charles, qui sait interpréter les signes, arrive à voir l'intérêt du personnage quand il rencontre « [s]on radoteur » et qu'il parvient à le faire parler alors que l'entreprise n'était absolument pas aisée. Lorsque Bigand croise pour la première fois cet étrange personnage, un homme qui parle seul et semble un peu fou, il fait cependant une correcte analyse de Rametzy, personnage qui d'ailleurs bouleversera positivement sa vie. Souvent l'utilisation d'une rhétorique du caché ou de codes précis nécessite que le savoir soit partagé pour que les intéressés comprennent son sens et ses enjeux. Ainsi, il est des rituels initiatiques qui permettent à quelques élus choisis de faire partie de groupes ou de sociétés secrètes. Le rite initiatique représente le passage d'un état à l'autre, mais aussi une certaine *libido sciendi*, un désir de connaissance et l'envie de partager le secret entre plusieurs, à l'abri du regard des autres.

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 194.

² *Ibid.*, p. 312-313.

b) *Le langage au service des initiations*

Dans les groupes ou les sociétés secrètes, le langage est souvent codé et partagé par quelques-uns. Celui qui est choisi pour être initié doit garder le silence¹ concernant la communauté dans laquelle il entre afin de préserver l'intérêt du groupe. En évoquant les initiations, Gaëtan Brulotte écrit :

Le secret fournit un paravent à la communauté et constitue la pierre angulaire de sa retraite. Il suppose un pacte de confiance entre les membres qui tient lieu de loi.²

L'initiation, qu'elle soit chamanique, orphique, éleusienne, alchimique ou franc-maçonne, ne peut être évoquée que devant ceux qui l'ont pratiquée, car il faut la protéger de toute divulgation. Dans *Lamekis*, le personnage de Dehahal est à la fois un initié et un initiateur. Il raconte d'ailleurs à Lamekis son initiation pour inciter ce dernier à suivre son exemple. Le récit est violent ; il est d'abord écorché par une abeille démesurée, puis il est démembré, énucléé et devient le spectateur de sa propre dissolution :

[...] j'étais écorché tout vif, et mon sang décollait par tous les pores, quatre sylphes étaient présents et tordaient comme un linge, avec efforts, la peau dont ils m'avaient dépouillé ; quoiqu'elle ne tînt plus à ma chair, ils ne faisaient pas un mouvement de cette peau que je n'en ressentisse une douleur convulsive.³

Lamekis est un roman que certains ont lu selon les codes maçonniques, et il est probable en effet que Mouhy ait volontairement placé des éléments se rattachant à cette pratique.

Il est également question d'une initiation dans *La Petite Maison* de Bastide. Mais celle-ci se construit dans la réciprocité ; de fait, le lecteur est partagé pour savoir si c'est Trémicour qui initie Mélite à certains plaisirs esthétiques et libertins ou si c'est Mélite qui, « convertit » quelque peu le cœur de son hôte aux sentiments amoureux. L'ambiguïté est conservée. Dans *Point de lendemain*, le matin après sa nuit d'amour aux côtés de Mme de T***, le jeune homme peut partir car il a compris l'importance de l'instant et de la dissimulation, sa formation est achevée. Il a pénétré un espace codé, comme le préfigurait la première scène à l'opéra. D'ailleurs les mots du jeune homme témoignent de cette idée d'initiation :

¹ Voir Arnaud Tripet, *Poétique du secret, Paradoxes et maniérisme*, op. cit., p. 19 : « Le choix d'un silence destiné à protéger l'intérêt d'un groupe est transposable à un niveau plus individuel. On reste muet sur ce qu'autrui vous a confié et qui le concerne en propre. [...] La décision d'être discret témoignera alors d'un respect louable, d'une certaine éthique. »

² *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, op. cit., p. 369.

³ *Lamekis*, éd. cit., t. IV, p. 77-78.

Près d'entrer, on m'arrêta : « Souvenez-vous, me dit-on gravement, que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit. Point d'étourderie ; je suis tranquille sur le reste. » La discrétion est la première des vertus ; on lui doit bien des instants de bonheur.

Tout cela avait l'air d'une initiation. On me fit traverser un petit corridor obscur, en me conduisant par la main. Mon cœur palpitait comme celui d'un jeune prosélyte que l'on éprouve avant la célébration des grands mystères...¹

Le jeune homme file la métaphore de l'initiation et le monde qu'il rencontre durant la nuit lui fait « croire à l'enchantement² ». Le dieu du mystère veille à l'entrée du lieu dédié à l'amour et tout concourt à l'union des amants et à leur félicité. Mais une ambiguïté reste présente dans le conte ; si le jeune homme a participé à une sorte de rituel d'une nuit le conduisant vers l'âge adulte, Mme de T*** a elle aussi sans doute été initiée à des plaisirs qui lui semblaient jusqu'alors interdits. Le jeune homme aurait-il alors trouvé le secret sensuel de cette femme ? La nouvelle reste très allusive et l'essentiel n'est pas de vouloir élucider ce point qui contribue au mystère du récit de Vivant Denon.

Il est possible d'établir un recoupement entre l'initiation amoureuse telle qu'elle apparaît dans la fiction de Vivant Denon³ et les initiations maçonniques ; en effet, elles se déroulent toutes les deux en trois étapes. L'« éducation » que reçoit le jeune homme est différente de celle reçue par Meilcour⁴ dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon, Mme de T*** ne délivrant pas une éducation sentimentale mais plutôt un « catéchisme du plaisir ». Dans les romans étudiés, nous sommes placés face à des initiations privées qui ne mettent en présence que deux personnages contrairement aux initiations maçonniques ou religieuses qui s'effectuent face à un groupe⁵ ; en effet, l'analyse donnée par

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1309.

² *Id.*

³ *Dictionnaire universel de la Franc-maçonnerie*, sous la direction de Daniel Ligou, *op. cit.*, p. 379. Cette notice sur Vivant Denon est également citée par Philippe Sollers dans *Le Cavalier du Louvre*, *op. cit.*, p. 34. Voici la brève notice dans son intégralité : « VIVANT DENON (Dominique, Vivant, baron), 1747-1825. Artiste français, né à Givry (Saône-et-Loire). Il participa à l'expédition d'Égypte et en a laissé une très abondante iconographie. Directeur des musées de France sous l'Empire. Membre de l'« Ordre Sacré des Sophisiens », et de la Loge *La Parfaite Réunion*, Orient de Paris. »

⁴ Dans le roman de Crébillon, Meilcour est aimé avec tendresse par la marquise de Lursay, une amie de sa mère. Il tombe cependant amoureux d'une jeune fille, Hortense de Théville. Mais il préfère finalement celle qui l'a initié à celle qui lui a inspiré de l'amour, il pense néanmoins à Hortense lorsqu'il est dans les bras de Mme de Lursay. La marquise, son initiatrice, tout comme Mme de T*** de *Point de lendemain*, lui pardonne son manque d'expérience.

⁵ Voir Aboubakr Chraïbi, « Narrer le secret. Le calife, l'amoureux et... quelques autres », *art. cit.*, p. 389 : « Dans une quête mystique, un rite initiatique, l'Ascension du prophète ou la Trinité, comme le soulignent les dictionnaires, on trouve des mystères plutôt que des secrets. Dans le monde islamique, Dieu seul est en complète possession du *ghayb*, c'est-à-dire du mystère, dont il laisse voir, à certains de ses élus et comme en témoignage de sa présence, une infime partie. »

Georg Simmel dans *Secret et sociétés secrètes* explique cet enseignement qui ne correspond pas aux cas de figure rencontrés dans les écrits de notre corpus :

L'enseignement ne pouvant se transmettre que de personne à personne, la source de l'initiation fondamentale s'écoulant exclusivement à l'intérieur du groupe et non dans un texte objectif, chacun des membres se trouve lié d'une façon extraordinairement étroite à la communauté.¹

Certaines initiations amoureuses secrètes sont plus ou moins douces, celle de Mme de T*** est des plus délicates et délicieuses ; en revanche, celle de Cécile se passe plutôt mal pour la jeune Volanges qui est alors violée, l'initiateur ne faisant pas « passer le propos » avec toute la prévenance que nécessiterait une première fois ; Michel Delon commente ainsi la scène :

Valmont poursuit cette obsession de l'emprise sur le corps féminin : il initie Cécile à un langage impudique qui la marque moralement autant que la défloration physique [...].²

Mais au-delà de « simples » initiations aux plaisirs du libertinage (Madame de Merteuil initie d'une certaine manière également Danceny), on assiste à un affranchissement, inscrit dans l'étymologie même du mot. Cette découverte de quelques plaisirs est complétée par une initiation aux pratiques du secret qui tourne à l'asservissement. En effet, les confidents que sont les deux roués parviennent par leurs manipulations à faire garder le silence aux jeunes gens. À la fin du roman, les deux jeunes amants taisent leur liaison respective avec Merteuil et Valmont, préservant ainsi leur secret. L'initiation est un concept que l'on rencontre très fréquemment dans les romans de formation mais aussi dans les romans libertins, il semble que cet épisode soit incontournable, laissant la place à maints développements érotiques. Dans *Les Liaisons dangereuses*, dès la lettre II, la Marquise de Merteuil demandait à Valmont de « former » Cécile et de la « déniaiser ». En portant atteinte à sa virginité, la vengeance contre l'ancien amant de la Marquise, Gercourt, est alors assurée.

Le roman libertin est un roman de formation, c'est en quelque sorte le lecteur qui est, à travers lui, initié à la lecture. On assiste aussi souvent à l'entrée dans le monde d'une jeune personne inexpérimentée. Ainsi, le jeune homme de *Point de lendemain* répond au schéma du roman libertin mondain puisqu'il est initié par une femme plus âgée, Mme de T***. Mais Vivant Denon va plus loin que cette trame narrative, puisqu'il jette le trouble dans l'esprit et du jeune homme et du lecteur (et probablement aussi dans les sens de Mme de T***). Le

¹ Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 70.

² Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 210.

libertinage exige certes une formation, mais il nécessite également un exercice continu.

Dans la lettre LXXXI, la Marquise de Merteuil livre les secrets de son éducation :

Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler : forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré ; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent.¹

Dans cette partie de sa lettre, elle développe une isotopie de ce qui est caché, de la curiosité et de la dissimulation. Il est intéressant d'observer la différence qui existe entre ce que la jeune fille semble être et ce qu'elle est réellement. En effet, dès son plus jeune âge, la future Marquise s'emploie à dissimuler. Elle confie avoir été elle aussi initiée par son confesseur, car elle brûlait avant tout de savoir plus que de jouir, ce qui fait d'elle un être attiré par le secret, dont la *libido sciendi*² semble intarissable. Initiée, Madame de Merteuil devient à son tour initiatrice, elle rapporte d'ailleurs à Valmont dans la Lettre X comment elle s'y est prise pour « échauffer » la tête de son amant le Chevalier Belleruche à travers une « marche romanesque³ ». Il convient de souligner que les romans dans lesquels nous venons de prendre nos exemples pour ce développement mettent tous en scène des situations de libertinage ; en outre, l'esthétique du secret qui y est représentée est relativement semblable dans le traitement narratif, malgré les disparités qui existent entre les romans étudiés.

Nombreuses sont les questions qui restent en suspens, mais une chose est sûre aucune initiation n'est anodine et toutes laissent des traces sur celui qui les subit. Si l'initiation concerne dans un premier temps les personnages, elle est aussi celle du lecteur, dans les liens qu'il entretient avec le roman. La lecture silencieuse a souvent été bannie, car comme le texte ne connaissait aucune médiation, on pensait qu'il s'adressait directement à l'âme et pouvait alors lui suggérer quelque mauvaise pensée ou corrompre son esprit. La lecture peut être appréhendée, dans son activité, comme un phénomène intime et secret⁴. En effet, toutes les

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 171.

² *Ibid.*, Lettre LXXXI, p. 172 : « [...] ma mère m'annonça peu de jours après que j'allais me marier ; sur le champ la certitude de savoir éteignit ma curiosité, et j'arrivai vierge entre les bras de M. de Merteuil. »

³ *Ibid.*, Lettre X, p. 30.

⁴ Voir Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991. C'est Jean-Jacques Rousseau qui a forgé l'expression « livres qu'on ne lit que d'une main » en l'utilisant dans *Les Confessions* pour désigner les ouvrages licencieux qu'il condamne, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, *op. cit.*, t. I, Livre I, p. 40 : « Cependant si mon goût ne me préserva pas des livres plats et fades, mon bonheur me préserva des livres obscènes et licencieux ; non que la Tribu, femme à tous égards très accommodante, se fit un scrupule de m'en prêter. Mais pour les faire valoir elle me les nommait

lectures ne se partagent pas et elles se dissimulent parfois même jalousement. Mais le secret peut également s'inscrire dans une quête, voire une enquête de la part du lecteur qui souhaite alors être un bon disciple, parfaitement initié ; comme nous allons le voir, il se laisse néanmoins parfois aveugler par les artifices que les auteurs mettent en place.

c) Illusions et artifices

Entre 1730 et 1750 culmine l'influence de l'esthétique rococo, ce qui engage une conception spécifique de l'illusion où le lecteur (comme le spectateur) acquiert une position double : il est en effet pris dans l'illusion, mais, dans le même temps, conscient de l'artifice¹. Le secret alors adopte diverses formulations pour se dire ou se taire. Ainsi, nombreux sont les subterfuges et artifices qu'utilisent les protagonistes pour faire illusion ; par cette entremise, ils gardent la face et peuvent aisément accomplir leurs desseins. Le recours aux artifices participe de l'habileté des personnages qui mettent tout leur savoir-faire ou leur intelligence au service de la dissimulation.

Mouhy met souvent en scène des personnages rusés qui se servent d'artifices pour tromper les autres en les conduisant là où ils souhaitent les guider. C'est ainsi que Bigand utilise la ruse lorsqu'il souhaite connaître l'histoire d'un Italien misanthrope rencontré dans un café ; pour ce faire, il s'exerce à parler comme son interlocuteur, en empruntant ses mots et son style. Après l'avoir observé, il va même jusqu'à copier son attitude physique mais aussi sa manière de s'exprimer pour mieux gagner sa confiance :

Je crus que je devais, pour le mettre au point que je désirais, affecter la même manie dont il était blessé ; je commençais à murmurer entre mes dents, il pencha sur-le-champ la tête, et parut mordre à l'appât, je distinguai alors mes paroles et d'un ton impatient je fis le monologue qui suit.²

avec un air de mystère qui me forçait précisément à les refuser, tant par dégoût que par honte, et le hasard seconda si bien mon humeur pudique, que j'avais plus de trente ans avant que j'eusse jeté les yeux sur aucun de ces dangereux livres qu'une belle Dame de par le monde trouve incommodes, en ce qu'on ne peut, dit-elle, les lire que d'une main. »

¹ Marian Hobson explique ce constant mouvement d'oscillation par une notation physique : « For [papillotage] expresses both the gaze, the acceptance of the object seen, and the blink which cuts off the eye from contact with the world and, in so doing, brings the self back to self », dans *The Object of Art, the Theory of Illusion in Eighteenth Century France*, Cambridge University Presse, 1982, p. 52. Cet extrait est cité par Florence Magnot-Ogilvy dans *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, *op. cit.*, p. 59. Nous pourrions traduire par : « Ce que l'on nomme ici « papillotage » exprime à la fois le regard soutenu porté sur l'objet observé, sa pleine acceptation ainsi que le battement de cils qui sépare l'œil du monde extérieur et ramène de ce fait le moi au moi » (notre traduction).

² *La Mouche*, éd. cit., chap. XVI, p. 180.

Cet exercice de style et de composition mis en œuvre par Charles Bigand lui permet de séduire son interlocuteur et d'obtenir ainsi ses confidences. La mouche de Mouhy n'hésite pas à se déguiser pour passer inaperçue, à faire des coups d'éclat ou bien encore à tromper ses interlocuteurs, on se rappelle notamment l'habit d'abbé qu'il prend assez longuement au cours de ses aventures. Finalement, Charles Bigand a besoin d'un détour par les autres et par l'adoption de diverses identités pour se trouver lui-même ; d'ailleurs, à force de surveiller les personnes qui l'entourent, il finit par se dévoiler et par apprendre à se connaître.

Les artifices utilisés par les protagonistes peuvent également se retrouver dans leurs mots ; ainsi Dom Père feint d'adopter un ton doux avec le Roi d'Espagne, mais c'est pour mieux le tromper et le maîtriser :

Nous venons de remarquer que Dom Père avait tout d'un coup pris le parti de dissimuler, afin de se mettre en état de se venger des malheurs qu'il ne prévoyait que trop. Dans cet esprit il répondit au Roi qu'il ne s'était risqué à revenir en Espagne que dans l'intention de faire la paix avec son maître [...].¹

Dom Père est alors face à un être perfide qui n'hésite pas à son tour à dissimuler ses intentions pour mieux abuser son ennemi. Même si, comme l'a écrit La Fontaine dans une de ses *Fables* « Il n'est pas malaisé de tromper un trompeur² », le Roi d'Espagne n'est aucunement dupe :

Il [le Roi d'Espagne] dévora sa colère et dissimula à son tour : « Oublions tout, reprit-il en adoucissant autant qu'il put ses regards et le ton de sa voix : moi, les sujets légitimes que j'ai eu de me plaindre de vous, et vous, les extrémités cruelles auxquelles m'a porté l'idée du déshonneur que votre conduite m'a occasionné. Oublions tout, Dom Père, je le répète, que ces actes de part et d'autre soient ensevelis pour jamais dans le silence.³

Que ce soit dans un roman d'aventures pseudo-historique ou dans un roman-mémoires, Mouhy utilise les mêmes ressorts narratifs et stylistiques. Ainsi, dans *La Paysanne parvenue*, Jeannette ment à Colin afin qu'il lui lise la lettre de l'homme qu'elle aime, elle use alors d'un artifice affirmant au jeune homme qu'il s'agit d'une missive destinée à une amie. Tromperie et mensonge sont monnaie courante entre les protagonistes, et il est rare que les situations ne soient pas biaisées. Dans les *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier, la mort permet à Pervaux de dévoiler son « mystère odieux⁴ », se faisant passer pour un des amis du Chevalier de Nalbour, il en avait profité en effet pour dérober à ce dernier un billet écrit de

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 242.

² *Fables*, dans *Œuvres complètes*, édition de Jean-Pierre Collinet, *op. cit.*, t. I, « L'Enfouisseur et son compère », livre X, fable 4, p. 401.

³ *Ibid.*, p. 242-243.

⁴ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 70.

la main de Julie trois ans auparavant, une preuve de son amour, que le Chevalier conservait comme un souvenir de leur mutuel attachement. Pervaux, homme perfide, innocente cependant Julie avant de mourir. Détrompé sur les actions de sa femme et éclairé sur son honnêteté, l'époux de l'héroïne la réhabilite par l'entremise d'une lettre où il s'excuse :

Pourrez-vous voir de sang-froid l'auteur de vos peines ? et pardonneriez-vous à votre époux un procédé que l'amour seul a pu autoriser ? Les circonstances vous condamnaient ; Pervaux en expirant dévoile le mystère odieux qu'il avait préparé pour vous perdre dans mon esprit, et le Chevalier de Nalbour m'écrit du sein de sa retraite une lettre qui fait ma consolation, votre éloge et le sien. Peu digne de fixer un cœur tel que le vôtre, je n'exigerai jamais que vous m'aimiez. Mais sensible à mes remords, rendez-moi la vie en oubliant une démarche que je déteste. Un mot va décider mon sort. Je l'attends avec autant d'impatience que j'en ai d'expier à vos genoux une imprudence qui fera toute ma vie le supplice d'un cœur qui ne vous a offensé que parce qu'il vous adorait.¹

L'artifice utilisé par Pervaux jouait sur le flou de l'énonciation de la lettre de Julie² ; de fait, cette dernière ne nommait pas l'objet de sa passion et le billet n'étant pas daté, il était alors facile de le détourner et de lui donner un sens nouveau. Mais heureusement pour l'héroïne son mari connaît finalement la vérité et la calomnie se dissipe.

Les artifices et autres perturbations sont placés dans le récit pour semer d'embûches le parcours des héros et ainsi retarder l'accomplissement de leur quête. On pense notamment au schéma quinaire³, un schéma narratif mettant les personnages face à des complications qu'ils doivent surmonter par leurs actions pour résoudre les perturbations. Ce schéma touche d'une certaine manière à l'énigme, en effet le personnage peut par exemple être déchu sans savoir ce qu'on lui reproche et ce qui lui arrive. C'est par exemple le cas de Julie, héroïne des *Mémoires d'une honnête femme* qui sans raison apparente, se retrouve, raconte-t-elle au début de la deuxième partie, soudainement cloîtrée. Héroïne presque kafkaïenne avant l'heure, elle ne sait pas ce que signifie ce mystérieux coup du sort. En outre, sa peur s'intensifie puisqu'elle ne comprend pas la situation dans laquelle elle est jetée contre son gré. Chevrier

¹ *Id.*

² Voir *supra*, p. 127.

³ Le schéma quinaire qui est un type de schéma narratif, c'est-à-dire de construction du récit, a été développé par Paul Larivaille dans *L'Analyse morphologique du récit*. Il a été utilisé d'abord pour décrire la structure élémentaire des contes avec cinq étapes (la situation initiale où le lieu et les personnages sont introduits et décrits ; la complication qui est une perturbation de la situation initiale ; l'action qui décrit les moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation ; la résolution qui est une conséquence de l'action ; en fin, la situation finale qui résulte de la résolution, permet un équilibre final). Par la suite, le schéma quinaire a été adopté par la linguistique textuelle avec Jean-Michel Adam en 1997 pour décrire un type de séquence prototypique organisant la textualité, à côté d'autres séquences telles que la description, l'argumentation, l'explication et le dialogue. Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388. Voir également Jean-Michel Adam, *Les Textes, types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 45-74 et Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 58-70.

place à plusieurs reprises Julie face à de désagréables situations dont elle doit triompher, ce qu'elle ne manque pas de faire, même si elle est souvent mise à rude épreuve.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, la fiction est dissimulée, et cette dissimulation témoigne finalement d'un refus d'élucider l'acte de création. De fait, les artifices ne sont pas exclusivement réservés aux contenus, ils participent de l'élaboration d'un avant-texte qui place le lecteur en présence d'une justification de l'origine de l'écrit. Le péri-texte de Laclos qui apparaît comme un lieu marqué, livre au lecteur un message nécessaire à la lecture du genre épistolaire où ce dernier tient un rôle de voyeur lorsqu'il est confronté aux correspondances. La lettre est le lieu de la narration, mais aussi un élément de l'action. L'artifice caractérise le roman de Laclos, les roués usant de ce procédé à l'envi. Ainsi, dans l'épisode de la charité¹, Valmont met en scène son moi car il se sait regardé par un valet de la Présidente de Tourvel qui va répéter à sa maîtresse tout ce qu'il aura pu observer :

[...] j'ai été entouré de cette famille, prosternée à mes genoux. J'avouerai ma faiblesse ; mes yeux se sont mouillés de larmes, et j'ai senti en moi un mouvement involontaire, mais délicieux. J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant le bien ; et je serais tenté de croire que ce que nous appelons les gens vertueux, n'ont pas tant de mérite qu'on se plaît à nous le dire.²

Valmont fait semblant de s'isoler, de partir pour quelque affaire, afin d'éveiller l'envie de la Présidente de le faire suivre. Mais cet isolement n'est pas réel, il tend un piège à Madame de Tourvel. Dans le corpus, les personnages placés à l'isolement ou mis à l'écart pour diverses raisons sont souvent tenus au silence ; ainsi le secret règne en maître car ils ne peuvent apprendre la raison pour laquelle ils sont soumis à une telle épreuve. Le langage ou sa privation interroge le rôle qu'il tient dans la fiction. Les romanciers étudiés et leurs personnages utilisent-ils le langage comme un lieu d'exposition ou comme un gardien du secret ? En effet, dire, évoquer, c'est mettre un élément en avant, mais parfois le taire est également un moyen de susciter quelque indiscretion et de, paradoxalement, attirer l'attention sur lui... Le langage semble donc profondément ambigu, comme l'est l'utilisation que certains protagonistes en font. Le lapsus est par exemple un phénomène où la parole est révélatrice, il est possible de trahir de cette manière un secret. Le langage est souvent à double tranchant : il garde le secret car il permet habilement de détourner de la vérité ceux qui le convoitent, mais il peut également laisser transparaître, sciemment ou non, des indices qui incitent à rechercher activement quelque secret.

¹ Voir *supra*, p. 99, 116, 187.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXI, p. 46-47.

3) Le langage est-il un moyen d'exposer le secret ou de le garder ?

a) *La part inconsciente du langage*

Le langage¹ s'oppose à la parole en cela qu'il peut n'être qu'intérieur. Il n'est pas seulement un système de signes servant à communiquer (même s'il a une fonction générale de communication), il permet d'agir sur l'autre dans sa dimension sociale et il met alors en mouvement une dimension « pragmatique », dimension dont certains personnages de notre corpus usent à l'envi. Communiquer signifie rendre commun, accessible ; cependant, les personnages se servent souvent du langage comme d'un facteur de complexification des situations ; loin de les expliciter, il ajoute en effet une part de mystère.

La force du langage est doublée d'un exercice de style et de composition chez Bigand qui se met souvent en scène pour séduire ses interlocuteurs. S'il est une fine mouche (aux deux sens du terme), c'est qu'il a compris que la maîtrise des autres passe par le langage. Ainsi, il singe Rametzy, car il subodore que pour intéresser le personnage et percer son secret, il doit en effet agir comme lui, selon un effet de miroir qui s'avère efficace puisqu'il parvient aisément à obtenir de lui des confessions. Bigand se sert du langage comme d'un moyen d'aller se confronter à l'aventure, dans une recherche exacerbée du secret des autres qui le conduit parfois vers son propre secret. Quelques personnages essaient d'agir sur les autres grâce au pouvoir d'un langage (Bigand, Madame de Merteuil, etc.) s'inscrivant dans un processus qui vise à modifier l'état de leurs interlocuteurs. Ce pouvoir langagier inconscient pour les uns, utilisé sciemment par les autres n'est pas une simple aptitude, mais une véritable stratégie qui est mise en place.

Si certains personnages se trahissent malgré eux dans leurs paroles, d'autres surveillent leurs mots, mais sont démasqués par leurs actions ou leurs attitudes. Ainsi Méлите dans *La Petite Maison* de Bastide montre de la résistance dans l'emploi des termes mais semble dans le même temps conquise dans son attitude :

Méлите était ravie en extase. Depuis plus d'un quart d'heure qu'elle parcourait ce boudoir, sa langue était muette, mais son cœur ne se taisait pas : il murmurait en secret contre des hommes qui mettent à contribution tous les talents pour exprimer un sentiment dont ils sont si peu capables. Elle faisait sur cela les plus sages réflexions, mais c'étaient pour ainsi dire des secrets que l'esprit déposait dans le fond du cœur, et qui devaient bientôt s'y perdre. Trémicour les y allait chercher par ses regards perçants, et les détruisait par ses soupirs. Il n'était plus cet homme à qui elle croyait pouvoir reprocher ce contraste monstrueux ; elle

¹ Si l'on se réfère à Ferdinand de Saussure, le terme « langage » est un ancien synonyme de « langue », mais le linguiste suisse rompt avec cette identification en distinguant le langage comme étant un produit que l'individu enregistre de façon passive, la langue, quant à elle représenterait la dimension sociale. En outre, la langue représente un système particulier de mots, un ensemble linguistique fixé dans une société donnée.

l'avait changé, et elle avait plus fait que l'Amour. Il ne parlait pas, mais ses regards étaient des serments. Méлите doutait de sa sincérité, mais elle voyait du moins qu'il savait bien feindre, et elle sentait que cet art dangereux expose à tout dans un lieu charmant.¹

Elle reste ici muette, de peur que ses paroles ne trahissent ses pensées inconsciemment. Mais Bastide affirme que son cœur quant à lui ne se tait pas, tandis qu'il tient quelques griefs aux hommes en général, il s'apprête à céder à un homme en particulier : Trémicour. Ce dernier a bien compris que les paroles étaient vaines, alors il communique par des regards et l'amour ne naît pas des mots mais de leur retenue... Si la parole est déclarée mensongère, les gestes et les attitudes ne semblent pas tromper dans ce cas. Lorsque Valmont raconte à Madame de Merteuil ses aventures concernant la Présidente, la Marquise lit entre les lignes et découvre la part inconsciente de ce que ressent le Vicomte, elle sait ainsi avant lui qu'il est amoureux de Madame de Tourvel. Madame de Merteuil a donc toujours un coup d'avance sur l'échiquier des roués. Car la Marquise a la finesse d'esprit et d'analyse, elle sait que le langage révèle plus qu'il n'est censé dire. Elle utilise d'ailleurs cette découverte pour blesser ceux qui l'entourent afin de jouir pleinement de son pouvoir.

Le langage ne trahit jamais Madame de Merteuil et on le comprend d'autant plus après avoir lu la lettre LXXXI qu'elle adresse à Valmont :

Ah ! gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à *sentiment* ; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête ; qui, n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant ; qui, dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire ; et vraies superstitieuses, ont pour le Prêtre, le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité.

Craignez encore pour celles qui, plus vaines que prudentes, ne savent pas au besoin consentir à se faire quitter.

Tremblez surtout pour ces femmes actives dans leur oisiveté que vous nommez *sensibles*, et dont l'amour s'empare si facilement et avec tant de puissance ; qui sentent le besoin de s'en occuper encore, même lorsqu'elles n'en jouissent pas ; et s'abandonnant sans réserve à la fermentation de leurs idées, enfantent par elles ces Lettres si douces, mais si dangereuses à écrire ; et ne craignent pas de confier ces preuves de leur faiblesse à l'objet qui les cause : imprudentes, qui dans leur Amant actuel, ne savent pas voir leur ennemi futur.

Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées ? quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes ? je dis principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude ; ils sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage.²

La série d'impératifs exhorte le Vicomte à prendre conscience de certaines conduites ; se comportant quelque peu en moraliste, la Marquise l'incite à ne pas avoir d'inquiétude pour

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 116-117.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 170.

elle car celle-ci maîtrise le langage, et ses actions sont toujours parfaitement calculées. Cependant, malgré ses tours de force et ses triomphes langagiers, au lecteur attentif qui sait lire entre les lignes, il est donné de saisir une partie de la complexité de la Marquise et une part inconsciente de son langage, qui, même si elle le croit verrouillé et totalement maîtrisé, laisse néanmoins transparaître certains éléments de sa *psyché*.

Toutes les œuvres de notre corpus laissent parfois apparaître des protagonistes utilisant les mécanismes du langage pour mieux dissimuler leurs pensées. Cette propension des personnages pourrait se placer dans la continuité de la célèbre phrase que Talleyrand a reprise de Voltaire : « La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée¹ » ; c'est ainsi que Dom Pèdre cache son extrême colère et son ressentiment pour mieux assouvir sa vengeance à l'encontre du roi d'Espagne. Dans ce cas, le langage met en avant afin de mieux dissimuler, quand le mari d'Émilie feint la mansuétude et le pardon auprès de son ennemi, c'est pour mieux masquer ses desseins et parvenir à ses fins. Sans doute pourrions-nous voir un arrière-plan de dénonciation morale ou philosophique quant à l'usage du secret pour tromper l'autre, et même si ici Dom Pèdre est un héros plutôt positif, Mouhy ne lui accorde pas toutes les qualités car la passion de la vengeance le submerge et, prêt à tout pour assouvir l'appel du sang, il ne peut arrêter la marche fatale du destin.

b) Les mécanismes du langage

Pourquoi dire plutôt que se taire ? Le langage met en avant pour mieux dissimuler. Pourquoi en effet les personnages se meuvent-ils et essaient-ils de communiquer pour paradoxalement masquer leurs secrets ? Sans doute parce qu'il n'y aurait pas d'histoires s'ils n'utilisaient les mots pour protéger ou mettre « en danger » des éléments qui devraient être tenus cachés. Dire le secret, c'est le pointer du doigt en attirant l'attention sur un fait donné, mais c'est aussi conséquemment l'occasion de l'annuler, ou du moins de l'affaiblir, en changeant sa nature secrète. Il se crée souvent dans certains romans de notre corpus, un habile jeu entre le secret et le discret, servi par les mécanismes du langage.

¹ Voltaire, *Dialogue du Chapon et de la Poularde*, dans *Mélanges*, préface par Emmanuel Berl, texte établi et annoté par Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961, p. 683, le Chapon affirme : « Ce n'est pas la seule contradiction qui règne chez ces monstres, nos éternels ennemis. Il y a longtemps qu'on leur reproche qu'ils ne sont d'accord en rien. Ils ne font des lois que pour les violer ; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'ils les violent en conscience. Ils ont inventé cent subterfuges, cent sophismes pour justifier leurs transgressions. Ils ne se servent de la pensée que pour autoriser leurs injustices, et n'emploient les paroles que pour déguiser leurs pensées. » Il en ressort que Voltaire dénonce l'utilisation politique et religieuse du secret pour déguiser la pensée.

En effet, souvent les personnages attirent l'attention sur un élément pour mieux en taire un autre, c'est d'ailleurs le principe du mensonge : on fait croire à un élément rendu suffisamment vraisemblable pour qu'il remplace en le masquant l'élément réel qu'on cherche à dissimuler. Le choix des mots est révélateur : il oriente parfois l'interlocuteur dans des chemins de traverse pour éviter qu'il n'opte pour la voie qui mène à la révélation. La fin du secret résiderait dans la résolution de l'énigme qu'il a lui-même engendrée. Prendre la parole, c'est mettre en avant des idées et des mots qui permettent de caractériser une situation en transformant sa réalité pour faire croire à une autre. Le langage oblige d'une manière générale les partenaires de l'échange à mettre en œuvre certaines stratégies rationnelles et efficaces pour agir sur l'autre et lui faire accrédi-ter les propos qu'on lui soumet. Ainsi, lorsque la Marquise s'adresse à Cécile, même si la communication est différée par la lettre, son langage est tout aussi efficace. Elle agit ainsi à distance sur la jeune Volanges.

Madame de Merteuil est sans aucun doute le personnage qui a le mieux compris les mécanismes du langage, elle sait provoquer les réponses attendues et son langage va même jusqu'à « contaminer » celui d'autres protagonistes (Valmont, Cécile, Danceny). Elle explique ainsi à Danceny que « [...] chaque sentiment a son langage qui lui convient ; et se servir d'un autre, c'est déguiser la pensée qu'on exprime¹ » : en effet, le ton de l'amitié comme le prône hypocritement la Marquise, ne doit pas se confondre avec celui de l'amour, ce que fait Danceny quand il lui écrit à la lettre CXVIII : « Si j'en crois mon Almanach, il n'y a, mon adorable amie, que deux jours que vous êtes absente ; mais si j'en crois mon cœur, il y a deux siècles » ; « N'est-ce pas cependant une véritable infidélité, une noire trahison, que de laisser votre ami loin de vous [...] »² ; « ce ton de cajolerie », s'il convient à « l'expression de l'amour³ », est inadapté à l'expression de l'amitié. Danceny doit impérativement tenir compte de cette remarque sinon la Marquise menace de ne plus lui répondre s'il ne se corrige pas.

Dans la nouvelle de Vivant Denon, en présentant le jeune homme à son mari, Mme de T*** veut faire croire qu'il s'agit de son amant, ainsi, elle permet au Marquis (son « vrai » amant) de regagner la sympathie de son époux. Elle met en avant par ses paroles son amant d'une nuit pour cacher son amant en titre. Ici, il s'agit du mécanisme du mensonge, un élément en remplaçant un autre.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXI, p. 278. Ici bien évidemment Madame de Merteuil manipule Danceny pour qu'il prenne conscience de son amour pour elle.

² *Ibid.*, Lettre CXVIII, p. 273.

³ *Ibid.*, Lettre CXXI, p. 278.

Prendre de la distance et avoir l'air détaché est également un moyen qu'utilisent certains personnages pour tromper leurs interlocuteurs ou du moins dissimuler leurs secrets et ne rien laisser paraître. C'est ainsi que dans *L'Amant anonyme*, Durval joue aux côtés de Madame de Régur chez Madame de Saint-Val. Il ne laisse apparaître aucun trouble contrairement à Madame de Régur :

Durval ne fut point distrait ; il joua comme tout le monde, disant une jolie chose, faisant une malice lorsque l'occasion s'en présentait, regardant madame de Régur avec amitié, lorsqu'il surprenait ses regards sur lui, promenant les siens avec coquetterie sur les jolies femmes qui tournaient autour de la table, ne paraissant point avoir de dessein, étant enfin comme un homme qui n'a ni à se plaindre, ni à se justifier, et qui voit tout avec cette indifférence qui vient de la légèreté.¹

Durval joue l'indifférent mais reste néanmoins agréable. Lorsqu'il s'entretient avec Madame de Régur, il affirme :

Je suis honteux, lui dit-il, d'avoir laissé passer un temps si long sans vous faire ma cour ; il semble qu'il y ait une fatalité attachée à l'amitié. L'amitié n'est point gênante, répondit-elle, il ne faut point qu'elle soit gênée. On s'est aperçu de votre absence chez M. de Vienne, et l'on s'est plaint ; je m'en suis aperçue aussi, et je vous ai supposé des affaires. C'est me dire poliment, reprit-il, que vous êtes de toute votre maison la personne la plus dégagée à mon sujet.²

Madame de Régur souligne l'absence prolongée de Durval chez M. de Vienne pour mieux dissimuler son trouble et sa légère rancœur, elle ne souhaite pas dans ces conditions qu'il découvre le secret de son cœur. Elle préfère échanger quelques banalités pour tenter de masquer l'essentiel.

De même, quand Bigand est volubile, c'est souvent qu'il parle pour habilement masquer ses desseins, ainsi il peut mettre les autres en confiance pour mieux obtenir les résultats escomptés. Il embrouille les frères du couvent, les saoule de ses mots et histoires pour parfaire le plan qui lui permet de fuir avec Frère Ange. Dans cet épisode, le lecteur sent poindre la propension de Bigand à une certaine rhétorique persuasive. Lors de son récit, Charles ne peut s'empêcher de jubiler intérieurement alors qu'il est en train de tromper ses interlocuteurs, il les persifle en quelque sorte, car ces derniers ne comprennent pas que Charles se joue d'eux :

Si j'avais prévu quel était le danger de mon silence, je me serais bien donné de garde de vous tenir ces choses si longtemps cachées ; je confesse que j'ai tort et je suis digne du châtement, me voilà prêt à subir la pénitence qu'on voudra m'imposer.
Ce discours fardé d'un feint repentir fit beaucoup d'impression ; on retourna aux avis et le dernier l'emporta ; il fut dit qu'on m'ouvrirait la porte du cimetière la nuit suivante ; chacun

¹ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

se retira ensuite, le Père prieur passa chez le Père maître et commença par le gronder d'avoir celé un fait aussi important que celui qu'il venait d'apprendre ; prouvé, disait-il, par le Frère Ange qui était prêt de le rapporter dans les termes que je l'avais énoncé.¹

c) Rhétorique et persiflage

Ah ! Vous voulez ressusciter le *persiflage* !
C'est un projet !²

Il s'agit dans ce développement de réfléchir sur l'art de la mystification et du persiflage dans des sous-entendus parfois très fins. Le persiflage verbal est proche de l'ironie, il trouve son apogée au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle³. Déjà dans *Acajou et Zirphile*, le jeune héros du conte de Duclos offre au public un manuel intitulé *Le Parfait Persifleur* : il est indiqué que cet « ouvrage très utile à la cour, [est] propre à rendre un jeune homme insupportable et brillant⁴ ». En ce qui concerne le persiflage, il semble que le roman *Les Égarements du cœur et de l'esprit* trouve un aboutissement dans *Les Liaisons dangereuses*. Versac, le petit-maître⁵ crébillonien, s'essaie à une tentative de définition du persiflage, ainsi il affirme :

Une négligence dans le maintien qui, chez les femmes, aille jusques à l'indécence, et passe chez nous ce qu'on appelle aisance, et liberté. Tons et manières affectés, soit dans la

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 118-119.

² Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Le Hasard du coin du feu*, dans *Œuvres complètes*, direction de Jean Sgard, op. cit., t. II, p. 671, Scène V. C'est Célie qui prononce cette parole en s'adressant au Duc. Comme l'indique Marie-Françoise Luna dans sa note (n° 71 p. 881) : « *Persiflage* : « [...] Le mot apparaît fréquemment dans les dernières œuvres de Crébillon en italique, car le terme est relativement nouveau, bien qu'il ait été à la mode dès 1734 [...] ». Voir aussi Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

³ Si Prévost l'inclut dans son *Manuel lexique* dès 1755 pour désigner « tout badinage d'idées et d'expressions qui laisse du doute ou de l'embarras sur leur véritable sens », comme le rappelle Michel Delon (dans une notice consacrée au « persiflage » dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 844) ; l'Académie fait entrer le mot dans son dictionnaire en 1762 : « *Persiflage*, *persifler* et *persifleur* sont des termes modernes que la dépravation du goût et des mœurs n'a mis que trop à la mode. » De même, Trévoux suis en 1771, puis c'est au tour de l'abbé Féraud qui présente les mots de la famille de *persifler* comme des « mots nouveaux et fort à la mode ».

⁴ Charles Duclos, *Acajou et Zirphile* [1744], édition préfacée, établie et annotée par Jean Dagen, Paris, Desjonquères, 1993, p. 97.

⁵ Le petit-maître est un séducteur fat et frivole à la recherche de relations superficielles. En 1734, Marivaux avait d'ailleurs écrit sur cette figure une comédie en trois actes *Le Petit-maître corrigé*. Chez Crébillon fils, le personnage du petit-maître incarné par Versac est décrit ainsi : « Objet de la fantaisie de toutes les femmes, ne régnant sur le cœur d'aucune, et lui-même indifférent pour toutes, il cédait à leurs désirs sans les aimer, vivait avec elle sans goût, et les quittait sans les connaître plus que quand il les avait prises, pour se donner à d'autres qu'il ne connaîtrait ni n'estimerait davantage. », *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Œuvres complètes*, direction de Jean Sgard, op. cit., t. II, p. 164.

vivacité, soit dans la langueur. L'esprit frivole et méchant, un discours entortillé, voilà ce qui, ou je me trompe fort, compose aujourd'hui le ton de la bonne compagnie [...].¹

Ici, même si l'aisance n'est pas exactement le persiflage, elle y participe. Le persiflage chez Crébillon témoigne d'un esprit « entortillé » pour reprendre le mot de Versac, occurrence à laquelle Pierre Chartier adjoint le terme « voltigeur² ». Pour ce qui est de son origine, « persifler » ne semble pas venir de « siffler », c'est selon toute probabilité un néologisme du XVIII^e siècle³. Persifler renvoie à l'art de railler agréablement une personne sans qu'elle le comprenne.

Les années qui intéressent notre étude (1737-1782) constituent une période propice au développement du persiflage, ainsi même si les auteurs ne le nomment pas tout d'abord directement, ils peuvent y avoir recours : Mouhy s'en sert parfois dans *La Mouche*, et notamment par l'entremise de Bigand qui se félicite souvent, grâce à ses mises en scène, de parvenir à tromper qui il souhaite. Dans *La Paysanne parvenue*, Jeannette ne persifle pas directement mais elle se moque parfois de façon appuyée de certaines personnes auxquelles elle prête des vices et défauts qui font sourire ; par exemple, elle se rit de Brochan (sa femme de chambre), véritable Bélise :

Après qu'il [Saint-Fal] fut parti, la femme de chambre qu'on avait retenue pour me servir, entra dans ma chambre ; elle avait environ quarante-cinq ans, et son air était doux et prévenant ; elle se nommait Brochan ; la propriétaire de la maison m'en avait dit beaucoup de bien ; elle sortait de chez une duchesse, et m'apprit qu'elle s'en était retirée, parce que l'amour qu'elle avait inspiré à un secrétaire, faisait courir trop de risque à son innocence. Je ne pus m'empêcher de rire intérieurement de cet aveu. L'âge et le peu de beauté de cette fille devaient la mettre à couvert de pareilles attaques ; je remarquai quelques jours après que le faible de cette fille était de se persuader qu'elle inspirait des passions à tous les hommes, et que dès qu'elle en était regardée, ils concevaient des désirs ; avec ce joli petit défaut, elle ajoutait celui de se croire d'une famille illustre, quoiqu'elle ne dût pas ignorer que tout le monde savait qu'elle était la fille d'un cuisinier ; mais son entêtement, ou pour mieux dire, sa vanité allait au-devant de cette objection, en vous disant confidemment qu'elle avait été changée en nourrice.⁴

Si Jeannette fait parfois preuve de moquerie, elle est elle aussi la victime de raillerie. Ainsi, Madame de Geneval ne semble pas perdre une occasion de la piquer quelque peu comme l'illustre l'épisode à la cour où Jeannette fait une révérence au Roi, attitude que la « propriétaire » ne manque pas de commenter avec dérision :

¹ *Ibid.*, p. 218.

² Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, « Libelles », 2005, p. 16.

³ Voir Émile Littré, *Pathologie verbale ou lésions de certains mots dans le cours de l'usage* [1880], Précédé de « Littré, homme de la Lettre » par Roger Dadoun, Houilles, Éditions Manucius, 2004, p. 116-117, notice « Persifler ».

⁴ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 240.

[...] le Roi qui se trouva dans ce moment vis-à-vis de nous, leva une seconde fois les yeux, et nous ôta son chapeau ; le rouge me monta au visage ; mais croyant que je devais répondre à l'honneur qu'il nous faisait, je lui fis une très grande révérence. Eh ! mon Dieu, que faites-vous, Madame, s'écria la Geneval assez haut pour qu'elle fût entendue, l'on ne salue point le Roi, vous allez nous faire prendre pour des provinciales. Le Roi et toute la cour se mirent à rire ; je ne sais si ce fut la manière dont ces paroles furent prononcées, ou mon ingénuité qui en fut la cause ; ce que je puis assurer, c'est que je fus si troublée du reproche de la propriétaire, que j'en restai toute interdite [...].¹

Bien que Chevrier n'utilise guère le persiflage dans *Les Mémoires d'une honnête femme*, on relève cependant une occurrence écrite en italique. Le Comte Courmont s'entretient avec sa femme à propos de Madame de Niel et tente de rassurer son épouse au sujet de cette femme et de ses relations avec elle :

Madame Niel me revint dans l'esprit, j'en parlai au Comte qui devina d'abord que d'Amerville avait été indiscret, et voulant calmer des inquiétudes qui le flattaient, il me dit que Madame Niel était une de ces femmes de garnison qui, appartenant à l'État Militaire, sont en droit d'exiger des visites qu'elles prennent pour des égards, et que confondant le plaisir avec le sentiment, il est d'usage de leur permettre pour un quartier d'hiver de s'égarer sur leurs prétentions. C'est une loi écrite, continua le comte d'un ton sérieux qui me surprit, et nous manquerions à la probité en ne nous y soumettant pas. Quoi, lui dis-je, indignée d'un propos si révoltant, vous prétendez que l'honneur vous force à déshonorer une femme... Est-ce qu'on déshonore encore ? reprit Courmont d'un ton fat. Si quelqu'un avait à se plaindre de ce côté-là, ce serait nous. Ce sont les femmes qui nous perdent par leur indiscretion, et le peu de ménagements qu'elles gardent avec les hommes. A-t-on rendu une femme heureuse ? À Paris au moins, elle ne jouit de son triomphe qu'autant qu'elle le rend public ; il faut qu'un homme qui n'a que des bontés ou de la complaisance, joue l'amoureux, et que promenant Madame et son ennui partout, il aille avec elle de chez *l'Empereur* à *l'Opéra*, du *Spectacle* au *Cours*, et livré partout aux agaceries d'une femme aimable, si vous voulez, il ait le désagrément d'entendre dire à ses oreilles : *M. le comte est amoureux*. Jugez, Madame, combien ce *persiflage* est *aterrant*.²

L'italique souligne l'utilisation d'un terme à la mode. Dans *Le Colporteur*, tandis que M. Brochure fait le portrait-charge de Cléon « l'homme le plus laid et le plus méchant de Paris³ », Chevrier en profite pour glisser dans le discours de son personnage une définition du mot « persiflage » qu'il s'emploie à forger, ainsi on lit :

[...] je parle du persiflage, espèce de jargon, où, sous le masque de la politesse et des égards, le sarcasme insolent et la maligne ironie triomphent.⁴

¹ *Ibid.*, p. 250.

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 50.

³ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 782.

⁴ *Id.*

Le persiflage est tantôt perçu comme provocant, voire cynique, tantôt comme une « futilité codée¹ ». C'est un jeu mondain comme on le comprend à la lecture du *Colporteur* de Chevrier où il constitue une activité de prédilection des gens du monde. Il arrive que le lecteur doute et qu'il ne parvienne pas à savoir (tout comme les personnages) s'il y a persiflage. Dans *La Petite Maison*, il est possible d'hésiter parfois quant aux intentions de Trémicour envers Mélite. Selon la version et la lecture, c'est l'esprit qui l'emporte ou le cœur. Trémicour, personnage qui, en s'aidant de la ruse, séduit Mélite, souhaite simplement la conquérir et ne la raille pas. Dans *L'Amant anonyme*, en dépit du fait que quelques personnages peuvent apparaître comme ridicules à l'instar du commis qui se croit aimé, le ton n'est pas au persiflage.

Les deux œuvres qui referment notre corpus sont en revanche riches d'exemples. Un personnage comme le Marquis, amant officiel de Mme de T*** dans *Point de lendemain*, rit au matin du jeune homme, alors que ce dernier, grâce à la nuit qu'il vient de passer, inverse la tendance, ne donnant pas raison à la raillerie du Marquis. De fait, le jeune homme a sans doute mieux compris la situation que l'amant en titre, et s'il est différents niveaux de tromperie, Mme de T*** est souveraine, le jeune prosélyte prend la deuxième place, le marquis n'arrivant qu'en troisième et le mari en quatrième position². Même si le texte affirme :

On annonça Monsieur de T***, et nous nous trouvâmes tous en situation. Monsieur de T*** m'avait persiflé et me renvoyait, mon ami le dupait et se moquait de moi ; je le lui rendais, tout en admirant Madame de T***, qui nous jouait tous, sans rien perdre de la dignité de son caractère.³

Dans la lettre XLVIII des *Liaisons dangereuses*, Valmont a recours à un double langage qui se fait persifleur ; en effet, Madame de Merteuil et Émilie comprennent que toutes les occurrences employées dans la missive peuvent être saisies à plusieurs niveaux, selon que l'on connaît la situation d'énonciation. Valmont triomphe et jouit pleinement de ce persiflage qu'il exhibe à la lettre XLVII adressée à la Marquise :

¹ Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, op. cit., p.1.

² Le scénario femme-amant-mari sera notamment repris par Alfred de Musset dans *Le Chandelier* (comédie parue dans *La Revue des deux mondes* en 1835, un vaudeville riche en dissimulations). Clavaroche, homme lâche, est l'amant compromettant de Jacqueline, la jeune épouse de maître André. C'est le jeune Fantasio, amoureux de Jacqueline et coupable désigné pour attirer tous les soupçons, à qui on attribue le rôle ingrat du « chandelier ». Cependant, il finit par se rebiffer quand il apprend qu'il est au centre d'un jeu de dupes, élaboré en partie par celle qu'il aime. Ainsi, s'opère comme dans *Point de lendemain* un transfert d'animosité. De fait, M. de T*** ne craint plus le Marquis mais le jeune homme.

³ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1313.

Cette complaisance de ma part est le prix de celle qu'elle [Émilie] vient d'avoir, de me servir de pupitre pour écrire à ma belle Dévote, à qui j'ai trouvé plaisant d'envoyer une Lettre écrite du lit et presque d'entre les bras d'une fille, interrompue même pour une infidélité complète, et dans laquelle je lui rends un compte exact de ma situation et de ma conduite.¹

En parlant d'« épître », peut-être Valmont joue-t-il avec la polysémie du terme et avec la référence religieuse, ce qui constituerait une égratignure aux croyances de la Présidente. Même si le terme « épître » s'emploie aussi dans un contexte laïc (Cicéron, Horace), Valmont doit ici l'utiliser comme un terme en lien avec la religion, pour mieux railler la Présidente en détournant les mots appartenant à son univers.

Les mots de Valmont se font bien mensongers puisqu'ils trompent leur destinataire principale, jouant entre image, sens figuré et sens propre. Dans cet épisode, le persiflage est complet puisqu'il se passe en trois temps, d'abord Valmont persifle la Présidente avec Émilie lors de la composition de la lettre d'amour, puis, second temps, il joint la missive à Madame de Merteuil et enfin la lettre parvient à Madame de Tourvel. Le persiflage est différé mais bien réel. En outre, Valmont peut imaginer la Présidente troublée par ses mots à la lecture qu'elle fait dès la réception de sa lettre. Si Valmont aime la position du persifleur, il est lui aussi persiflé par la Marquise à propos de son amour pour la Présidente, car elle compare son vif sentiment à celui « qu'un Sultan peut [le] ressentir pour sa Sultane favorite, ce qui ne l'empêche pas de lui préférer souvent une simple Odalisque² ».

Il est un invariant que l'on retrouve chez tous les persifleurs : ils jouissent avec délectation du fait de déconcerter leur « victime » et du privilège « d'être les seuls à connaître le mot de l'énigme [...] »³. Associé au persiflage, le terme « mystification », avec lequel la pensée des Lumières semble si bien s'accorder par exemple sous la plume de Diderot, qui intitule en 1768 un conte *Mystification*⁴ selon une certaine complémentarité, est défini ainsi par Reginald Mc Ginnis :

Le mot "mystification" a été inventé au milieu du XVIII^e siècle, en plein épanouissement de la philosophie des Lumières et de la critique du religieux qui lui est associée. Il désigne les initiations burlesques pratiquées dans les salons de cette époque aux dépens de personnes crédules. Présentée comme une forme de l'antiphilosophie, la mystification passe pour être en contradiction avec le mouvement des Lumières, alors qu'elle en est une des expressions les plus profondes.⁵

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLVII, p. 98.

² *Ibid.*, Lettre CXLI, p. 326-327.

³ Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, op. cit., p. 3.

⁴ Voir *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2004, p. 1039-1040 (notice).

⁵ Reginald Mc Ginnis, *Essai sur l'origine de la mystification*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2009, 4^e de couverture. La première occurrence du terme « mystifier » date de 1759,

En résumé, les formulations du secret ont permis d'observer le lexique et la façon dont les auteurs recouraient aux mots pour appuyer l'idée de secret. La mise en scène du moi a offert de découvrir les stratégies des personnages et la façon dont ils agissaient pour arriver à leurs fins. Puis la rhétorique du caché a révélé une esthétique de la gaze et s'est inscrite dans une abondance de tropes. Nous avons vu que l'initiation prenait différents aspects selon les romans dans lesquels elle apparaissait. Mais il est un invariant, elle constitue toujours un passage essentiel des romans. Nous avons observé que les artifices accompagnaient souvent le mensonge, et que nos personnages y avaient recours sans vergogne pour se masquer. Les mécanismes du langage ont commencé à laisser entrevoir le paradoxe inhérent au secret. Enfin, le persiflage n'est plus un moyen de jouer avec le langage, ni de partager un code commun et ainsi communiquer, il sert à se jouer de l'autre, si possible devant témoin. Le persiflé ne comprend rien ou l'inverse de ce qui est réellement délivré et les persifleurs se réjouissent, riant sous cape de l'ignorance et de la naïveté de leur victime. Il ne s'agit plus de faire passer strictement un message, mais d'agir sur son interlocuteur pour assouvir sa soif de persuasion et de pouvoir. Le secret tient dans la dissimulation de cette utilisation du langage, il ne faut pas que l'autre sache qu'on le manipule pour le conduire où l'on veut.

dans une lettre adressée au chevalier d'Éon de Beaumont, Fréron écrit : « Le Petit Poinset que vous avez connu est vraiment bien mieux mystifié qu'il ne l'a jamais été. », 30 novembre 1759, dans *Le Dossier Fréron. Correspondance et documents*, Genève, Droz, 1975, p. 271. Cité par Reginald McGinnis (p. 7), il est un lien entre la mystification et l'initiation. Ce qu'on appelait *mystifications* étaient des épreuves initiatiques qu'on faisait subir à des auteurs débutants, ou bien, selon l'expression du temps, « les pièges dans lesquels on [faisait] tomber un homme simple et crédule », p. 6.

CHAPITRE III

Le langage comme action

Utiliser le langage pour agir sur l'autre est un des principes majeurs de la rhétorique. En effet, par un discours ordonné et pourvu de tropes, il est possible d'influencer son auditoire. Cet enjeu est fondamental dans le secret, car communiquer par le biais du langage, c'est agir sur l'autre, le choix des mots apparaît comme essentiel et tout à fait révélateur, que l'on veuille simuler ou dissimuler. Le romancier s'efforce par son texte de « communiquer » quelque chose, sa parole s'inscrivant de fait dans une langue dont la fonction est la transmission de significations. Le lecteur n'a bien souvent pas à « décoder » ce langage grâce à sa « compétence¹ », à l'exception des textes qui pratiquent une écriture du secret où la compréhension n'est pas immédiate. La rhétorique se fait pragmatique et celui qui manie le langage avec brio se rend maître des situations.

Tous nos auteurs mettent en scène des personnages qui, à un moment donné, essaient d'agir sur les autres en les manipulant, par un langage habile qui devient alors action. Selon Patrick Charaudeau², parmi les différentes façons de concevoir les rapports entre action et langage, on distingue trois points de vue :

[...] le *représentationnel*, le *pragmatique* et l'*interactionnel*. Le point de vue *représentationnel* considère que le langage a pour fonction de représenter les actions des êtres humains, les rapports d'agression, de bienfait, d'alliance ou d'opposition qui s'instaurent entre eux, les quêtes dont ils sont porteurs, les motifs qui les animent. Cette activité langagière est productrice de récits qui ne sont pas eux-mêmes des actions. [...] Ainsi, dire : "Il sortit par une porte dérobée du château" n'est pas agir mais décrire une action. Le rapport entre langage et action est bien un rapport de "re-présentation", par récit interposé, ce qui n'empêche pas que ce récit puisse inciter à l'action par une possible identification de l'auditeur ou du lecteur à celui-ci. [...] Le point de vue *pragmatique* considère que le langage est un acte doté d'une certaine force (illocutoire, perlocutoire) orientée vers l'interlocuteur, force qui d'une part témoignerait de l'intention langagière du sujet parlant et d'autre part obligerait l'interlocuteur à avoir, à son tour, un comportement langagier conforme aux caractéristiques de cette force. En cela, le langage est lui-même action puisqu'il fait ou fait faire, qu'il l'exprime de façon directe ("Fermez la fenêtre") ou indirecte ("Il fait froid"). Ce point de vue, dont Austin et Searle ont été les promoteurs,

¹ Voir Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 9.

² Patrick Charaudeau, « Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours. De l'action au pouvoir », *Cahiers de linguistique française n°26, Les modèles du discours face au concept d'action*, Actes du 9^e colloque de Pragmatique de Genève et colloque Charles Bally, Université de Genève, Genève, 2004. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Comment-le-langage-se-noue-a-l.html>.

convaincus qu'ils étaient qu'une théorie du langage est une partie d'une théorie de l'action, fonde le langage en acte. On remarquera qu'ici le rapport entre langage et action est un rapport de fusion de l'un dans l'autre : il n'y a pas combinaison entre action et langage, mais intégration de l'action dans le langage. Il n'y a pas langage au service de l'action ni action comme productrice de langage, mais langage en action ou langage-action.

Les actes de langage sont en eux-mêmes porteurs, à certaines conditions d'emploi, d'une force d'action, ou du moins d'une orientation pragmatique, illocutoire ou perlocutoire. Nombreux sont les personnages de notre corpus qui s'attachent à observer l'effet que leurs mots produisent sur leurs destinataires. En communiquant, ces protagonistes mettent en place des stratégies pour agir sur les autres ; aucun ne se sent démuné face au langage, même si certains préfèrent souvent l'action aux mots. Ces derniers tiennent une place de plus en plus importante à mesure que le siècle évolue ; en effet, Mouhy ne semble pas mettre le même poids que Laclos dans ses mots, et les hésitations du cœur, traduites par l'utilisation d'isotopies, sont plus sensibles chez Bastide que chez Chevrier.

1) Quand dire c'est faire

a) *Secret et performatif : l'aveu*

Nous allons montrer combien le secret est lié au performatif ; de fait, dire qu'on a un secret révèle que quelque chose avait jusqu'ici été caché, et par l'acte de le nommer, change sa nature et son essence. Dans *Quand dire, c'est faire*¹, le philosophe John Langshaw Austin montre que les énoncés dans leur ensemble sont des actes qui ne sont pas seulement des propositions descriptives, ou des affirmations vraies ou fausses. Pour ce faire, il prend des exemples de la vie quotidienne ou institutionnelle. Il établit que les énoncés performatifs constituent en eux-mêmes des actes² produisant des effets. Les propositions performatives sont des énoncés linguistiques ayant pour fonction de faire et non plus seulement de dire ; car le langage ne se borne pas à constater, il réalise par le fait même de prononcer un mot ou une phrase, une action. Ainsi, parler c'est agir ; produire certaines énonciations, c'est exécuter une action. Depuis toujours, les philosophes s'intéressent à cette question du langage, Platon fut

¹ *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (traduction par Gilles Lane de *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Ed. Urmson, Oxford, 1962).

² Il convient de distinguer ici « action » et « acte ». En effet, ce qui différencie la notion d'acte de celle d'action est que l'acte désigne le moment ponctuel où s'accomplit le « faire » de l'agent, un « faire » qui est appréhendé dans sa globalité de résultat, alors que l'action désigne un processus d'accomplissement.

l'un des premiers à prendre conscience du redoutable pouvoir des mots et même à s'en inquiéter¹. Comme l'évoque Georg Simmel dans son étude *Secret et sociétés secrètes* :

Le secret met une barrière entre les hommes, mais il éveille en même temps la tentation de la briser par le bavardage ou l'aveu – qui accompagne la vie psychique du secret comme un son harmonique.²

Le plus grand ennemi du secret serait donc bien souvent son détenteur avec son incapacité à le tenir caché. En effet, si l'on part du postulat que la parole est libératrice, l'aveu permet de soulager un temps celui qui se libère du secret. Au Moyen Âge, les écrivains s'intéressent au secret, à son lourd poids et aux mécanismes de l'aveu. En témoigne Bérout et sa version de l'histoire de *Tristan et Iseut*³ avec le personnage du roi Marc, inspiré de la légende celtique. Le monarque a des oreilles de cheval⁴, secret que l'on découvre par les indiscretions du nain Frocin qui ne peut s'empêcher de l'éventer. Partager un secret suppose d'en partager le poids, Frocin ne supporte pas l'idée du silence, alors il formule le secret, pensant que malgré tout celui-ci le restera.

Les personnages ne pouvant garder un secret sont courants dans les romans, ils permettent d'ailleurs aux auteurs d'informer le lecteur par leurs aveux ou par leurs indiscretions. C'est ainsi que Mouhy utilise les ragots d'une femme dans la préface de *La Mouche*. Elle ne sait pas tenir sa langue, elle propage ainsi le secret du manuscrit : « Il [le maçon] lui [à sa femme] recommanda de n'en dire mot ; mais elle avait une voisine, la discrétion même⁵ ». Mouhy fait preuve ici d'ironie rendue sensible dans l'utilisation de l'antiphrase. Heureusement dans ce cas, pour la fortune du texte, la discrétion a été bafouée. Cependant, dans son édition revue, corrigée et illustrée de 1777, l'auteur du *Masque de fer* supprimera cette anecdote de la préface.

D'autres personnages sont plus prudents, discrets et refusent de se livrer. Ainsi, dans la sixième partie de *La Paysanne parvenue*, Jeannette s'enfuit secrètement avec une autre jeune femme qui lui a fait de longues confidences, mais à qui elle n'en a fait aucune comme elle l'affirme :

[...] je ne lui avais fait encore aucune part de mes secrets ; ces confidences précipitées sont bonnes pour les romans, où l'on est obligé de rapprocher les choses, et où l'on fait dire aux

¹ Il mettait par exemple en garde dans *Le Sophiste* ses concitoyens contre la séduction des orateurs habiles, qu'ils soient des hommes politiques ou des sophistes.

² Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 44-45.

³ Voir Bérout, *Tristan et Iseut*, traduction de Philippe Walter, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2000.

⁴ Marc, en ancien irlandais « marc'h », signifie cheval.

⁵ *La Mouche*, Paris, Poilly, 1737, t. I, p. 12.

personnages bien ou mal tout ce qui peut servir à allonger la matière ; mais la vérité, qui doit faire le fond des mémoires qu'on écrit, veut du vraisemblable ; cette règle est même si essentielle que l'on est obligé souvent de retrancher des événements parce qu'ils s'éloignent quelquefois du cours ordinaire des choses.¹

La transparence des aveux de la jeune personne et l'appel à la réciprocité, refusée immédiatement par Jeannette, gênent quelque peu la jeune paysanne. Cette dernière sert à Mouhy plus largement de porte-parole, mais ici, même si le propos de la jeune fille semble sérieux et louable, cette petite diatribe contre les romans n'est en fait qu'une mise en abîme, le clin d'œil amusé d'un auteur qui semble s'offusquer contre les facilités romanesques, mais qui n'hésite pas, comme bon nombre de ses contemporains, à avoir néanmoins recours à la fantaisie. Mouhy justifie aussi, par la voix de son héroïne, le genre des mémoires et en livre quelques « secrets » disséqués puis abandonnés au lecteur.

Parfois, lorsque le secret est dévoilé, s'opère un soulagement dû à la parole à travers la confession. Dans *L'Amant anonyme*, l'héroïne, Madame de Régur, essaie d'obtenir un aveu de Durval :

Non, Madame, je ne me défendrai pas d'aimer, j'ajouterai même que mon amour est plus tendre, plus vif que vous n'avez pu le croire, et que je n'ai pu le dire ; mais mes sentiments pour vous n'en sont pas moins vrais. Oh ! pour le coup c'est un peu trop vouloir abuser de ma crédulité. Écoutez, il y a un moyen de me persuader : j'ai surpris votre secret, que je le doive à votre confiance. Si vous m'estimez assez pour me nommer l'objet de votre amour, je croirai alors avoir toute votre amitié. Eh ! Madame, pourquoi exiger ?... pourquoi vouloir m'arracher un aveu ?... non, je ne vous dirai jamais le nom de ce que j'aime ; ce nom sacré doit être à jamais enseveli dans mon cœur. Cette discrétion est admirable, reprit-elle, mais je devine, je vois que vous n'êtes si discret que parce que vous n'avez nulle sorte de sentiments pour moi. Eh bien ! Madame, répondit-il, en la regardant avec transport, connaissez ce cœur que vous outragez, apprenez ce secret si indifférent pour vous, si respectable pour moi. Vous le voulez, vous m'y contraignez ! Il faut vous satisfaire, et me résoudre à mourir à vos genoux, de honte et de douleur, après vous avoir obéi... ».²

Madame de Régur pousse alors l'homme qu'elle aime jusqu'à l'aveu de son amour, et, lorsqu'elle découvre le cœur de son amant, elle se doit d'écouter jusqu'au bout sa justification :

Non, Madame, dit-il, en l'arrêtant avec transport, vous ne ferez point, vous saurez que c'est vous que j'aime, que c'est vous que j'adore. Vous avez voulu m'arracher mon secret ! il faut que vous l'écoutez tout entier.³

On retrouve ici l'idée d'une implication de l'autre : quand il apprend l'objet caché, il devient alors en quelque sorte malgré lui le dépositaire du secret qu'il a démasqué, ainsi, le fossé qui

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 232.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 69.

³ *Ibid.*, p. 69-70.

pouvait exister entre deux êtres s'annule. Une fois le secret révélé, il apparaît comme évident que les deux protagonistes peuvent se rapprocher, mais il est un obstacle à leur amour : le mari, M. de Régur. La fin de l'histoire donne raison aux amants car, comme on l'apprend, le temps sert leurs affaires quand M. de Régur est tué à l'armée, Bastide propose de refermer sa narration sur : « on estime assez madame de Régur pour penser qu'elle épousa Durval dès qu'elle le put avec décence¹ ».

Chez les roués de Laclos, les mots sont souvent performatifs ou regroupent plusieurs acceptions dont on ne peut saisir tous les enjeux qu'en observant la situation d'énonciation complète. Valmont rédige la lettre à la Présidente en utilisant comme pupitre le corps de son amante, la courtisane Émilie, ses mots sont plus que jamais performatifs et prennent d'autant plus de sens que l'on connaît les conditions de la situation d'énonciation :

C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas jouir encore. En effet, la situation où je suis en vous écrivant, me fait connaître, plus que jamais, la puissance irrésistible de l'amour ; j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées ; et déjà je prévois que je ne finirai pas cette Lettre, sans être obligé de l'interrompre. Quoi ! ne puis-je donc espérer que vous partagerez quelque jour le trouble que j'éprouve en ce moment ?²

Lorsque Madame de Merteuil écrit la lettre LXXI à Valmont, lettre dans laquelle elle se livre à travers un style proche de celui des mémoires, elle se confie car elle sait pertinemment qu'elle tient certains secrets de Valmont et qu'elle peut ainsi librement s'exprimer sans crainte d'être trahie. Ce portrait en action est le témoignage du processus de construction du personnage. Ainsi, dans l'univers du secret, faire un aveu, comme l'illustrent les exemples que nous venons de développer, porterait toujours à conséquence, même si ces dernières ne se font pas immédiatement visibles. L'aveu mimerait donc par le partage d'une information la destruction du secret.

Parfois l'aveu ne se fait pas performatif, car la personne qui le reçoit n'est pas en pleine mesure de saisir la parole qui lui est délivrée ; Meilcour avoue qu'il lui a fallu quelque temps pour saisir les propos de Mme de Lursay, son discours devait en effet avoir recours à plusieurs strates et la compréhension se distillait progressivement :

J'ai, depuis, senti toute l'adresse de Madame de Lursay, et le plaisir que lui donnait mon ignorance : tous ces discours qu'elle n'aurait pu tenir à un autre, sans qu'ils eussent tiré pour elle à une extrême conséquence, ces aveux qu'elle faisait de ses vrais sentiments, loin de les comprendre, me jetèrent dans le plus cruel embarras.³

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLVIII, p. 99.

³ Claude Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 91.

Les personnages, comme en témoigne l'extrait cité, ne saisissent bien souvent pas immédiatement le sens et l'enjeu de la parole délivrée ; ainsi certains secrets qui passent par le biais de l'aveu ne sont pas perçus comme tels. Le secret serait-il alors doublement détruit ? D'un côté il serait caduc par le fait d'être révélé, et, de l'autre, il serait anéanti par le fait de n'être ni intelligible, ni considéré comme un secret.

L'exemple le plus probant du langage comme action est sans doute dans notre corpus l'échange de missives entre quelques protagonistes dans *Les Liaisons dangereuses* où la lettre devient un véritable actant. Elle prend même parfois un tour performatif, comme c'est le cas par exemple avec le courrier de rupture envoyé par Valmont à Madame de Tourvel avec le fameux « Ce n'est pas ma faute ». Ici « la lettre tue » et le pouvoir des mots dans le roman de Laclos atteint son plus haut degré de suggestion. Les roués ont pleinement conscience de ce qu'ils peuvent dire et à qui ils adressent leur discours. Ce dernier s'inscrit dans une préoccupation des convenances sociales car les roués ne veulent pas être démasqués. Le langage est intrinsèquement lié à l'action et à la situation.

Mais il convient de nous demander si la notion d'action s'oppose à la pensée ou à la parole. Ici, clairement l'action est parole et elle s'inscrit dans le langage, fer de lance des roués ; aucun mot n'est délivré sans un effet visé, les sujets se font actants et ils veulent atteindre un but grâce à la médiation du langage. Si, dans certaines situations, dire c'est faire, parfois néanmoins, dire ce n'est plus pouvoir faire. Valmont a compris que Madame de Tourvel tentait de lutter contre ses sentiments naissants par l'entremise des mots, mais il sait que cela va la mener à sa perte ; voici pourquoi il affirme à Madame de Merteuil à propos d'une lettre que la Présidente lui a envoyée :

Ce qui me paraît encore devoir vous rassurer sur le succès, c'est qu'elle use trop de forces à la fois ; je prévois qu'elle les épuisera pour la défense du mot, et qu'il ne lui en restera plus pour celle de la chose.¹

Par ce constat quelque peu triomphant, Valmont perce et détruit le secret de la Présidente, il comprend en effet très vite quelles vont être les réactions de cette dernière et comment susciter en elle un amour inconditionnel. C'est parce qu'il pénètre le secret de Madame de Tourvel qu'il finit par causer son malheur et finalement aussi le sien.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXXIII, p. 68. Ce thème est développé à deux reprises dans *Le Sopha* de Crébillon, mais aussi dans *Les Heureux Orphelins*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 192-193 : « Je n'ignorais pas davantage que la vanité des prudes est une raison de plus contre elles, et que même quand elles sont de bonne foi, la certitude qu'elles ont de ne pas succomber ne leur permet pas de se tenir assez en garde contre la séduction, et nous les livre souvent, après de bien plus légers combats que n'en rendent des femmes moins respectables. Je pourrais ajouter aussi que celles qui se défient le plus d'elles-mêmes n'en sont que plus promptement vaincues, parce qu'accoutumées à se présenter l'idée du péril lorsqu'il n'existe pas, elles usent toutes leurs forces dans des combats imaginaires, et ne s'en trouvent plus dans les occasions réelles. »

b) Vers la destruction du secret

Étudier le secret, ne serait-ce pas déjà contrarier sa nature ? De fait, le secret dans le roman est paradoxal ; en effet, une fois nommé, il perd de son essence et sa nature est ainsi modifiée. Cette réflexion qui prend sa source dans le réel s'applique également à l'univers fictionnel et métafictionnel. Par exemple, le choix d'un procédé narratif tel que la métalepse¹ annule les secrets, abreuvant le lecteur de détails parfois exhaustifs.

Dans certains des romans de notre corpus, détruire le secret signifie manipuler personnages et situations pour contrarier le déroulement « naturel » des faits. Mais cette manipulation extradiegétique n'est pas uniquement l'apanage des auteurs manœuvrant à loisir les personnages, car, à un second niveau (intradiegétique), les protagonistes eux-mêmes manipulent leurs semblables pour mieux les conduire là où ils souhaitent, pour découvrir leurs secrets. Ainsi Bigand passe son temps – tout du moins dans la première partie du roman – à faire voler en éclats les secrets de ceux qu'il croise : de fait, un secret partagé est un secret modifié, car l'individu prend toujours le risque que son contenu subisse des variations. Mais ceux qui se confient à cette fine mouche, peuvent souvent, comme en témoigne la suite des aventures, compter sur son aide. Rametzy trouve en Charles un ami fidèle qui partage ses secrets et ne le trahit jamais ; alors, même si le secret est « détruit », il ne porte pas préjudice à son détenteur. Le personnage de Chevrier, M. Brochure, passe son temps à aller de riche maison en riche maison pour colporter les petits faits croustillants de la bonne société. Sa prise de parole annule les secrets de ses contemporains en créant le scandale. Chevrier met en scène la destruction du secret pour mieux faire une critique des mœurs de son temps.

L'enjeu est tout à fait différent chez Bastide ; Madame de Régur, héroïne de *L'Amant anonyme* s'emploie, dès réception de la première lettre, à détruire activement le secret qui entoure le destinataire amoureux. Découvrir l'identité de ce prétendant anonyme devient la quête qui motive les intrigues :

Elle rêva donc, malgré elle, à cette lettre singulière. Elle ne pouvait cesser de se demander qui la lui avait écrite ; elle y cherchait les caractères d'une main...²

Comme en témoigne cette citation, la destruction du secret et sa recherche active sont des thèmes récurrents parce que les protagonistes essaient de trouver des réponses et du sens à ce qui leur arrive. Néanmoins, cette annulation du secret peut être perçue à une autre échelle et plus globalement dans l'acte d'écriture lui-même. C'est ainsi qu'Yves Citton aborde la

¹ Voir *supra*, p. 223-234.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 28.

question de la destruction du secret du texte dans son étude du conte merveilleux comme envers du « roman véritable », il part d'une question qui paraît simple : « Un roman peut-il être vrai ? » – question qu'il est possible de reformuler d'une façon plus précise par « La fiction peut-elle s'annuler elle-même¹ ? » Il s'agit de s'interroger sur :

[...] le geste, si courant au XVIII^e siècle, par lequel la préface d'un roman pointe son masque du doigt pour affirmer *Ceci n'est pas un roman*². Car telle est la visée du roman véritable : proposer « un pacte de lecture où la vérité du texte est proclamée dans la fiction même ». Entendons bien le problème : il ne s'agit pas de nier la fictionnalité du récit (peu de lecteurs sont dupes des prétentions, agitées par les préfaces, d'avoir découvert des échanges de lettres ou des mémoires « authentiquement » vécus dans la réalité actuelle par des individus réellement existants) ; il ne s'agit pas non plus toutefois de laisser ce caractère fictionnel de l'intrigue suffire à saper la prétention de vérité qui s'exprime à travers le travail d'écriture. L'enjeu de telles déclarations est plutôt de convenir avec le lecteur qu'il s'agira bien d'une *fiction romanesque*, mais que cette fiction sera néanmoins – en tant que fiction – *porteuse de vérité*.³

Le questionnement de la destruction du secret intéresse donc aussi bien l'univers fictionnel que celui de l'écriture. En consignait les aventures de ses personnages, l'auteur essaie de percer quelques secrets que les protagonistes tantôt divulguent, tantôt essaient de masquer. Laclos, sous prétexte de montrer les mœurs de son temps, place deux roués au cœur d'une société qu'ils ébranlent, la mettant à mal en traçant ses contradictions et en détruisant l'avenir de certains de ses protagonistes. Chez Madame de Merteuil, les mots sont action ; dans la lettre CVI, elle contrarie la nature du secret amoureux de Cécile qui était voué à être découvert. Comme Madame de Volanges va découvrir l'intérêt de sa fille pour son maître de musique le Chevalier Danceny et que l'issue de cet amour secret risque d'être positive pour les jeunes amants, Madame de Merteuil préfère contrecarrer l'information afin de manipuler la mère et la fille à sa guise et ne pas faillir à ses plans comme elle le rapporte au Vicomte :

Madame de Volanges n'a-t-elle pas eu un moment de faiblesse maternelle ? ne voulait-elle pas donner sa fille à Danceny ? C'était là ce qu'annonçait cet intérêt plus tendre, que vous aviez remarqué *le lendemain*. [...] Heureusement la tendre mère m'en a écrit, et j'espère que ma réponse l'en dégoûtera. J'y parle tant vertu, et surtout je la cajole tant, qu'elle doit trouver que j'ai raison. Je suis fâchée de n'avoir pas eu le temps de prendre copie de ma lettre, pour vous édifier sur l'austérité de ma morale.⁴

¹ Voir ces questions dans *Le Roman véritable. Stratégies préfacielles au XVIII^e siècle* par Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer, Oxford, Voltaire Foundation, 2008. Elles constituent le point de départ de l'ouvrage.

² Comme l'indique la critique, *Le Roman véritable* s'inscrit dans un dialogue avec le livre de Baudouin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2007.

³ Yves Citton, « La science illuministe du merveilleux », dans *Le Conte, les savoirs, Féeries*, n°6, 2009, p. 23.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CVI, p. 245.

Cette lettre (CIV) dont parle la Marquise à Valmont est très efficace puisqu'elle empêche la mère de Cécile d'aller jusqu'au bout de ses desseins. Le langage de la Marquise est dans le même temps persuasif et convaincant, elle use de tous les ressorts de la rhétorique pour parvenir à ses fins. Elle anéantit le secret des jeunes amants, cette destruction prépare la fin du roman où tous ceux qui s'aiment sont séparés et réduits à des destinées tragiques.

Le secret peut donc être mis en péril dans les actions ou dans les mots. Quelques-uns de nos ouvrages font davantage la part belle aux actions, c'est le cas de *La Mouche* et du *Masque de fer* ; d'autres utilisent aussi bien les ressorts de l'action et de la parole, tels que *L'Amant anonyme*, *Mémoires d'une honnête femme*, enfin quelques-uns placent les enjeux dans la parole au-dessus de tout et cette dernière se fait action, comme c'est le cas dans *Les Liaisons dangereuses*.

Il est possible de s'interroger pour savoir s'il existe une évolution due à la chronologie des sous-genres. Sans nul doute Laclos ne vise pas le même public que Mouhy. La question de la destruction du secret semble, au fil du siècle, se poser de plus en plus, dans le même temps que le roman se diversifie. Le secret n'est plus le même dans les mémoires que celui qui apparaissait dans les romans encore influencés par le baroque. Pour dire les secrets, les écrivains ont recours à diverses formes, même des petites, qui finalement laissent davantage de liberté.

Du reste, la place toujours plus importante de l'épistolaire favorise la destruction du secret, car certains éléments qui sont dits dans les textes n'auraient sans doute pas été consignés à la troisième personne. C'est une question de fond, le genre joue un rôle quant à l'évolution de la destruction des secrets, mais il y a également une part d'aléatoire ; en effet, tout dépend des auteurs et de leur rapport au caché ou à l'intime. L'attitude morale face au secret change à mesure que le siècle avance et que cela correspond à une esthétique du clair obscur fin de siècle, où déjà dans la littérature se dessinent les grands enjeux qui vont bouleverser la France et les modes de pensée. Les mots des fictions seraient-ils un prélude aux actions qui vont ébranler la réalité ?

c) *Les mots priment-ils l'action ?*

Les mots surpasseraient-ils les actes ? La question mérite d'être soulevée dans les ouvrages de notre corpus. Le discours et son utilisation relèvent de l'habileté des personnages

et de leur capacité à l'utiliser pour arriver à leurs desseins. Traditionnellement, nous séparons bien souvent actions et mots : certains préfèrent agir puis parler, d'autres se servent de la parole comme d'une préparation à l'action. Mais les mots sont action lorsqu'ils sont performatifs ; ainsi, un engagement ou une congratulation par exemple ont une valeur d'acte.

Pour ses personnages, Mouhy opte souvent pour l'action plutôt que pour la parole. Mais, en tout état de cause, lorsque ses protagonistes y ont recours, les mots induisent toujours l'action. En effet, dans *Lamekis*, le héros éponyme (le père) refuse les avances de la reine Séminaris en l'éconduisant. S'ensuit une série de catastrophes, voici pourquoi le personnage aurait sans doute dû garder le silence pour éviter tout désagrément. Les mots sont puissants puisqu'ils ont révélé la colère de la souveraine et sa rancœur. Autre personnage mouhien, Charles Bigand est sans nul doute un homme d'aventures, mais, au fur et à mesure de ses expériences, il apprend à composer avec le langage et se sert assez souvent de ruses verbales et de mimiques pour parvenir à ses fins. Il fait preuve de persévérance lorsqu'il réussit à « charmer » Rametzy à force d'habileté langagière car, au début, cet étrange personnage semble ne pas s'intéresser à lui :

Si je n'avais pas eu le dessein d'entrer en conversation avec cet original, j'aurais éclaté de rire, mais je me retins ; pour cela, dis-je, Monsieur, vous avez bien raison, on ne peut pas être plus mal servi qu'on l'est à présent dans les cabarets. Je croyais que ce discours m'attirerait une réponse, mais j'avais affaire à un homme qui ne liait pas si aisément connaissance ; il me regarda d'un air de mépris, enleva sa table, et fut se mettre à un des coins de la chambre ; je fus piqué de cette manœuvre, et plus il apporta de difficulté à converser, et plus je résolus de venir à bout de mon dessein.

Je crus que je devais, pour le mettre au point que je désirais, affecter la même manie dont il était blessé ; je commençai à murmurer entre mes dents, il pencha sur le champ la tête et parut mordre à l'appât ; je distinguai alors mes paroles et d'un ton impatient, je fis le monologue qui suit.

Qu'on est malheureux d'être pauvre, m'écriais-je ! on est rebuté de tout le monde ; si j'étais à mon aise, ou qu'en sortant de ce cabaret, je trouvasse une bourse de cent louis, les choses seraient bien différentes.¹

S'ensuit un long soliloque de Bigand où il se met habilement en scène tel un comédien ; ainsi, il finit par amadouer Rametzy par ses mots et enfin après de nombreux efforts, on lit :

Mon radoteur qui avait prêté une attention singulière à mon étonnant discours, se tourna tout d'un coup vers moi ; est-il possible, s'écria-t-il en m'examinant qu'un homme qui roulait carrosse, il y a vingt-quatre heures, se trouve en ce moment un décrotteur ? Voilà bien de tes tours, ô fortune ennemie ! Allons, Monsieur, consolez-vous, continua-t-il, venez boire un coup avec moi, votre physionomie et vos malheurs me préviennent, tout ennemi que je sois du genre humain ; approchez-vous [...].²

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 194.

² *Ibid.*, p. 199.

Utiliser les mots plutôt que les actions permet aux personnages de mieux se placer dans la réflexion et la réflexivité, il ne s'agit plus de se jeter à corps perdu au hasard de l'aventure, mais plutôt de prendre le temps de penser à ses actions et de les préparer. C'est ainsi que, dans *L'Amant anonyme*, même lorsque Madame de Régur sait de façon évidente par les réflexions et observations qu'elle a faites que Durval est l'auteur des lettres d'amour, elle souhaite néanmoins qu'il verbalise son attachement et qu'il avoue son secret, comme si les mots engageaient dans ce cas plus que les actions. Le discours n'apparaît plus comme l'opposé de l'action, mais il semble être un accompagnement fidèle à toutes les étapes de son devenir :

Oh ! pour le coup c'est un peu trop vouloir abuser de ma crédulité. Écoutez, il y a un moyen de me persuader : j'ai surpris votre secret, que je le doive à votre confiance. Si vous m'estimez assez pour me nommer l'objet de votre amour, je croirai alors avoir toute votre amitié. Eh ! Madame, pourquoi exiger ?... pourquoi vouloir m'arracher un aveu ?... non, je ne vous dirai jamais le nom de ce que j'aime ; ce nom sacré doit être à jamais enseveli dans mon cœur. Cette discrétion est admirable, reprit-elle, mais je devine, je vois que vous n'êtes si discret que parce que vous n'avez nulle sorte de sentiments pour moi. Eh bien ! Madame, répondit-il, en la regardant avec transport, connaissez ce cœur que vous outragez, apprenez ce secret si indifférent pour vous, si respectable pour moi. [...] Il allait prononcer ce mot qui lui coûtait tant, il était déjà dans ses yeux : Madame de Régur devina [...].¹

Madame de Régur a besoin des mots rassurants et lénifiants de l'homme qu'elle aime, même si les actions de son amant secret étaient explicites, le langage des actes ne suffit pas, elle veut entendre sa justification, ses mots. Pour Chevrier, les mots sont essentiels dans *Le Colporteur* puisque l'action est un « huis clos » chez Mme de Sarmé : où tout l'enjeu du texte réside dans les révélations que fait Monsieur Brochure à ses hôtes. Les mots priment ici les actions et se font même performatifs, le colporteur distribuant les blâmes et distillant les moqueries envers ses contemporains :

[...] je vais me rabattre sur la cour et la ville : ce sont là des champs où la chronique médisante doit moissonner à loisir.²

Il fait et défait en quelques mots et instantanément les réputations :

– Eh bien, Belise, reprit le Colporteur, m'a payé assez mal des services que je lui ai rendus, pour que je ne sois point obligé de lui garder le secret.

« Vous connaissez sa naissance. Nièce d'un homme en crédit alors, elle épousa un jeune guerrier qui joignait une figure élégante et beaucoup d'esprit. [...] Belise, à la veille de se voir séparée de son jeune époux, fondit en larmes. Le comte marié depuis huit jours oublia sa femme pour ne songer qu'à la gloire. Il partit ; Belise inconsolable ne voulut pas vivre ; elle joua les grands sentiments, demanda du poison ; ses femmes lui apportèrent un vin d'Alicante, elle le but, et vécut.

¹ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 69.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 759.

« Les absents ont tort. Tandis que le comte faisait la guerre aux Corses, Belise cherchait à se consoler, et grâce à ses charmes, elle n'attendit pas longtemps. L'ordre de succession de ses amants serait trop long à vous rapporter ; elle essaya tout, moins par libertinage que par une inconstance de goût assez naturelle aux femmes de la cour [...] Belise vécut deux ans dans cet état de dissipation, que les femmes ont l'impudence d'appeler coquetterie d'esprit, et à qui je donnerais un autre nom, si j'aimais à dire tout.¹

Dans *Point de lendemain* aussi les mots ont une réelle importance. Mme de T*** agit certes plus qu'elle ne parle, mais, lorsqu'elle s'exprime, ses mots prennent toujours des tournures de maximes que le jeune prosélyte doit respecter : « Il est pourtant si doux de parler de ce qu'on aime ² ! » ; « [...] sans cesse les désirs s'y reproduisent, et l'on est sans force pour leur résister³ » ; « La nouveauté pique⁴ ». Elle campe donc bien le rôle d'une figure d'autorité, dans le sens où elle reste la maîtresse du jeu de séduction, c'est en effet elle qui décide, conduit et initie le jeune homme.

Chez les roués de Laclos, il apparaît que les mots deviennent des actions, ils redonnent au langage tout son pouvoir et sa force de persuasion ; écrire est pour eux faire preuve de *praxis*⁵. Le langage est donc noué à l'action, grâce à son « avant » ou à son prolongement parfois même, il se substitue à elle. En tant que sujet, le locuteur cherche à influencer son interlocuteur. Ce dernier le sait plus ou moins consciemment ; cependant, certains personnages comme l'ingénue Cécile Volanges ne se doutent pas un instant que la Marquise puisse les manipuler. Le langage influence le destinataire, mais celui-ci peut résister, rejeter cette influence ou tenter d'y répondre par la mise en place d'une « contre-influence ».

On ne parle jamais pour seulement s'exprimer, en effet, il est toujours une visée pragmatique, on essaie d'obtenir quelque chose de l'autre, d'agir sur lui... Ainsi, prononcé, tout acte de langage transforme plus ou moins le monde grâce à une interaction. Dans la lettre, un acte de langage est en jeu car la dimension pragmatique de la parole est y exacerbée. Même si celle-ci n'est pas tout à fait une action, elle vaut une action. Finalement, dans le roman de Laclos, ce qui semble importer toujours, ce n'est pas *stricto sensu* l'acte en lui-

¹ *Ibid.*, p. 769-770.

² *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1303.

³ *Ibid.*, p. 1306.

⁴ *Ibid.*, p. 1307.

⁵ Laclos fait lui aussi preuve d'un grand pragmatisme. Dans *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Droz et Paris, Librairie Minard, 1965 (3^e tirage), p. 76, Jean-Luc Seylaz aborde la psychologie de Laclos et il démontre qu'elle est encline à l'action : « [...] une caractéristique capitale de cette psychologie de Laclos : elle est sans cesse orientée vers l'action, elle est devenue une arme. En faisant la connaissance des mécanismes psychologiques la raison principale du succès de ses héros, Laclos installait en eux le destin des autres personnages ; il supprimait le hasard. C'est alors que cette psychologie trouve sa plus grande force de conviction : en devenant une mythologie ».

même, mais c'est son récit et ses conséquences. À titre d'exemple, quand le Vicomte viole la jeune Volanges et le rapporte dans sa lettre à la Marquise (ainsi qu'au lecteur indiscret), il n'emploie pas un vocabulaire déplacé avec force détails scabreux. Il évoque plutôt, à la Lettre CX le désir de composer « une espèce de catéchisme de débauche¹ » à l'usage de son écolière :

Je m'amuse à n'y rien nommer que le mot technique ; et je ris d'avance de l'intéressante conversation que cela doit fournir entre elle et Gercourt, la première nuit de leur mariage. Rien n'est plus plaisant que l'ingénuité avec laquelle elle se sert déjà du peu qu'elle sait de cette langue ! elle n'imagine pas qu'on puisse parler autrement.²

Tout reste tenu ou dans la métaphore, mais Valmont entend bien utiliser une méthode heuristique.

Les mots semblent plus forts que les actions, car ils sont doubles lorsqu'ils sont bien choisis, ils remplissent en effet les deux fonctions (langage et action). Madame de Merteuil excelle dans la mise en scène du discours car chez elle tout acte de communication correspond à un *agir sur l'autre*. Ce personnage, avant l'heure, réinterrogerait ainsi la théorie austinienne des actes de langage. Le roman de Laclos pourrait en quelque sorte être tenu pour une réflexion sur l'ironie et sur le langage ; certains protagonistes le subissent, d'autres en jouissent, développant une rhétorique de l'*actio*³. Mais la stratégie du langage des roués consiste aussi à taire certains éléments. Le silence est un thème accompagnant le secret. C'est pourquoi, nous allons désormais explorer les silences et les non-dits comme des motifs adjacents de notre étude : c'est une manière d'approcher le secret en le taisant, elle ne prémunit cependant pas des curieux ni de ceux qui font des investigations.

2) Le silence et les non-dits

a) *La loi du silence*

[...] le secret naît et finit dans le silence. C'est à la poésie, « musicienne du silence » que le secret dit son secret du silence, qui est inséparablement le sacré.⁴

La littérature, au tournant des Lumières, semble parfois se hâter pour en dire le plus possible avant que vienne on ne sait quel silence.⁵

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CX, p. 256. *Infra* p. 396.

² *Ibid.*, p. 256-257.

³ Voir Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004, p. 56-61.

⁴ Pierre Rivas, « Présentation », dans *Sigila*, Paris, Gris-France, n° 1, janvier 1998, p. 15

⁵ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 154.

Le silence¹ vient-il quand tout aurait donc été dit ou est-il la manifestation du secret, de ce que l'on souhaite taire, « passer sous silence » ? Dans *La Princesse de Clèves*, la passion, qui l'emporte définitivement sur la raison, contraignait déjà au XVII^e siècle l'héroïne au silence. Au cours de la scène de l'aveu, elle se taisait. Voici le reproche que formulait son époux :

Il la pressa longtemps de les [ses raisons] lui apprendre sans pouvoir l'y obliger ; et, après qu'elle se fut défendue d'une manière qui augmentait toujours la curiosité de son mari, elle demeura dans un profond silence, les yeux baissés, puis tout d'un coup prenant la parole, et le regardant :

« Ne me contraignez point, lui dit-elle, à vous avouer, quoique j'en aie eu plusieurs fois le dessein. [...] »

Madame de Clèves ne répondit point ; et son silence achevant de confirmer son mari dans ce qu'il avait pensé :

« Vous ne me dites rien, reprit-il, et c'est me dire que je ne me trompe pas. »²

Le silence peut également, dans quelques romans, se traduire par des blancs, il se crée alors une sorte d'écriture du secret où l'esthétique du fragment peut même être servie par des blancs typographiques. Ainsi, dans *La Mouche*, nous lisons au chapitre IV dans l'histoire d'un esprit contée et inventée par Bigand :

Approche de cet homme vénérable, me dit mon conducteur, c'est le premier des mortels qui ait approfondi les secrets de la nature, c'est l'incomparable Huzail ; écoute sa vie, c'est un tissu de prodiges...³

L'aposiopèse, qui crée souvent un effet d'attente et de suspens, laisse le lecteur sur sa faim. De fait, il n'en saura pas plus et une note de Mouhy indique par économie (ce qui peut d'ailleurs faire quelque peu sourire) :

L'Auteur a passé cette Histoire, elle aurait contenu un volume entier. Voyez la note précédente.⁴

Certaines œuvres affichent des lacunes, c'est un procédé de la parodie et des romans comiques depuis le XVII^e siècle, une figure de la coupure. Ainsi, Caylus par exemple, même s'il ne fait pas partie de notre corpus, mérite qu'on souligne que son conte « La Belle Hermine et le Prince Colibri » est inachevé, et à la fin du texte, le lecteur reste sur sa faim :

¹ Voir Arnaud Tripet, *Poétique du secret, Paradoxes et maniérisme*, op. cit., p. 10 : « Esquissons une critique du secret. Le refus de dire est-il toujours louable ? Ne faut-il pas louer plutôt la lumière ? Laissons de côté le mensonge, trompeuse révélation et contentons-nous du silence. Pour Claudel, cette divinité que les Grecs appelaient Sighè ou Harmocrate, est presque l'équivalent du chaos ou de l'abîme. Ce serait une caractéristique d'avant la création, d'avant l'intervention du *logos* de Jean, de la *sophia* des Hébreux hellénisés et des orthodoxes. Le silence cache le sens, il sympathise avec l'absence de forme, de vie. »

² Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 161.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 113.

⁴ *Id.*

La princesse en reprenant sa figure, parut à ses yeux avec autant d'éclat que le soleil, lorsqu'en un instant il abat en automne un brouillard épais qu'il surmonte. La belle Hermine...¹

L'aposiopèse finale laisse ici le lecteur en suspens, il n'aura pas en effet la suite des aventures. Mais ce dernier avait néanmoins été prévenu dans l'« Avertissement » qu'un des contes du recueil ne possédait pas de fin :

Le manuscrit a réellement été volé, et c'est moi qui ai fait le coup ; je ne prétends pas pour cela être regardé comme voleur, je suis seulement plagiaire en gros, cela me paraît plus honnête que de l'être en détail, comme tant d'autres. Il y a quelques-uns de ces contes qui auraient eu besoin de quelques changements, et le dernier n'est pas achevé. J'aurais bien proposé à l'auteur d'y mettre la dernière main ; mais j'ai craint qu'au lieu d'avoir cette complaisance pour moi, il ne m'eût fait restituer le tout ; et il me semble que s'il est beau d'être honnête homme, il est inutile de voler pour rendre. C'est ce qui fait, ami lecteur, que vous aurez les choses comme je les ai prises [...].²

Dans notre corpus, la première version de *La Mouche* propose comme genèse au texte une préface qui accrédite la thèse du manuscrit trouvé, le lecteur est alors prévenu que certains blancs peuvent apparaître ça et là dans le roman :

Il [le maçon] donna de colère plusieurs coups dans le manuscrit avec l'outil dont il s'était servi pour ôter le couvercle ; et c'est ce qui a occasionné quelques lacunes dont le lecteur s'apercevra dans la suite de cet ouvrage.³

Mais on ne trouve aucune trace dans le texte de ces lacunes annoncées, on les observe plutôt dans *Lamekis* dont la publication commence un an plus tôt en 1735 et s'étale, comme celle de *La Mouche*, sur plusieurs années. *Lamekis* présente donc plusieurs « trous » narratifs. Voici pourquoi Mathieu Brunet en déduit l'hypothèse que le chevalier de Mouhy a pu se tromper de manuscrit dans le montage « romanesque » de ses préfaces⁴.

Les lettres retranchées chez Laclos passent sous silence certains éléments ou certaines explications. L'auteur des *Liaisons dangereuses* retranche par exemple une lettre du Vicomte

¹ Caylus, Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis, comte de, « La Belle Hermine et le Prince Colibri », dans *Contes*, édition critique établie par Julie Boch, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 282.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *La Mouche*, Paris, Poilly, 1737, t. I, p. 11.

⁴ Mathieu Brunet, « Un manuscrit peut en cacher un autre... Autour de deux romans de Mouhy (*Lamekis*, 1735-38, *La Mouche*, 1736-42) », dans *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Jan Herman et Fernand Hallyn éditeurs, Leuven-Paris, Peeters, 1999, p. 142 : « L'hypothèse que je voudrais avancer est que ce « corps d'histoire » existe peut-être, et qu'il s'agirait de *Lamekis*, dont la publication, commencée en 1735, se poursuit jusqu'en 1738, soit au moment même de la rédaction de *La Mouche*, et dont certains des personnages principaux sont précisément ceux de l'épisode « coupé » de l'histoire racontée par Bigand. Cette idée est confortée, dans un autre passage de *La Mouche* (l'histoire de Rametzy [...]), par un renvoi en note à *Lamekis*, 1^{ère} partie, p. 111 (*la Mouche*, 2^e partie, note a, p. 115, Édition Poilly 1738). »

de Valmont adressée à Madame de Volanges (Lettre initialement prévue CLV¹) mais dans le texte définitif, celle-ci est supprimée et remplacée par une lettre de Valmont à Danceny. Dans la lettre retranchée², le Vicomte demandait à Madame de Volanges de mettre ses rancœurs de côté afin de l'aider pour le bien de Madame de Tourvel. Il mandait à la mère de Cécile de « rendre la vie, la santé, le bonheur » à la Présidente, pour ce faire, il joignait à son courrier une lettre destinée à Madame de Tourvel en insistant pour que cette dernière la lise. Cette lecture est en effet censée la tirer de son désespoir. Mais le parti pris de Laclos de ne pas faire figurer cette lettre, et finalement le silence de Valmont imposé préserve toute son ambiguïté. Sa tentative est cependant évoquée à la Lettre CLIV lorsque Madame de Volanges écrit à Madame de Rosemonde :

Les bulletins vous instruisent mieux que je ne pourrais le faire, ma chère amie, du fâcheux état de notre malade. Tout entière aux soins que je lui donne, je ne prends sur eux le temps de vous écrire, qu'autant qu'il y a d'autres événements que ceux de la maladie. En voici un, auquel certainement je ne m'attendais pas. C'est une Lettre que j'ai reçue de M. de Valmont, à qui il a plu de me choisir pour sa confidente, et même pour sa médiatrice auprès de Madame de Tourvel, pour qui il avait aussi joint une Lettre à la mienne. J'ai renvoyé l'une en répondant à l'autre. Je vous fais passer cette dernière, et je crois que vous jugerez comme moi, que je ne pouvais ni ne devais rien faire de ce qu'il me demande. Quand je l'aurais voulu, notre malheureuse amie n'aurait pas été en état de m'entendre. Son délire est continuel. Mais que direz-vous de ce désespoir de M. de Valmont ? D'abord faut-il y croire, ou veut-il seulement tromper tout le monde, et jusqu'à la fin ? Si pour cette fois il est sincère, il peut bien dire qu'il a lui-même fait son malheur. Je crois qu'il sera peu content de ma réponse : mais j'avoue que tout ce qui me fixe sur cette malheureuse aventure, me soulève de plus en plus contre son auteur.³

C'est ainsi que Laclos joue régulièrement avec la perte de lettres ; par exemple dans une missive de Madame de Rosemonde adressée à la Présidente de Tourvel, elle écrit :

Je ne reçois qu'à l'instant même, ma chère Belle, votre Lettre du 11, et les doux reproches qu'elle contient.⁴

Mais une note stipule que cette lettre évoquée ne s'est pas retrouvée. Laclos joue donc sur les informations retranchées, habile méthode pour susciter la curiosité du lecteur et sa frustration, servant une esthétique du secret habilement construite grâce aux ellipses.

¹ Dans le manuscrit, cette lettre précède la lettre CLV retenue comme définitive, elle porte le même numéro et est entièrement biffée, il est d'ailleurs en outre une note de l'auteur au bas de la Lettre CLIV qui indique : « C'est parce qu'on n'a rien trouvé dans la suite de cette Correspondance qui pût résoudre ce doute, qu'on a pris la parti de supprimer la Lettre de M. de Valmont. » Voir *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., p. 352.

² Nous reproduisons les lettres retranchées en annexes, p. 495-497. Voir l'édition de Laurent Versini aux pages 1391-1392 et l'édition de Catriona Seth à la page 810.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLIV, p. 351-352.

⁴ *Ibid.*, Lettre CXII, p. 258.

De la même manière, Crébillon avait prétendu supprimer des lettres après la chute de la Marquise dans *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****. Il est en effet écrit entre parenthèses : « On a supprimé ici quelques lettres¹ » ; malgré l'ellipse, on comprend que l'épistolière est alors à ce moment devenue la maîtresse du Comte. Là où Laclos écrit des lettres qu'il change de place ou supprime, Crébillon, à travers sa pseudo éditrice, dit qu'étant donné la multitude de lettres (plus de 500), elle n'en a conservé que 70. Ici, apparaît une fiction autour d'un lot de lettres préexistant qui n'existent pourtant que dans le cadre créé par Crébillon. Cela participe donc du silence et des blancs textuels qui créent d'habiles revirements.

Dans *Mémoires d'une honnête femme*, le secret est conservé quant au contenu d'une lettre envoyée à Julie par le Chevalier Opton, car elle ne daigne pas l'ouvrir, ainsi le lecteur, qui adopte le point de vue de l'héroïne ne sait pas la teneur des propos :

Une lettre qu'Opton m'écrivit du Fort-l'Evêque à l'instant de mon départ ne fit qu'irriter mon dépit et je la lui renvoyai sans la décacheter ; conduite cruelle dont j'avoue que j'ai rougi plus d'une fois. Qu'était donc devenue alors cette âme sensible et généreuse que vous m'avez connue jusqu'ici ?²

Les lacunes se retrouvent donc dans deux plans différents : dans les propos du narrateur, ce que nous venons de souligner et chez les personnages, ce que nous allons observer. D'une manière générale, le silence se retrouve à deux niveaux : il est parfois intradiégétique – les personnages se taisent – ou extradiégétique – l'auteur laisse un blanc, une lacune à son texte soit délibérément soit en simulant une perte dans le texte due à une mauvaise conservation, ce qui accrédirait de façon topique la thèse du manuscrit trouvé³. Deux endroits du texte qui participent de conserve à créer du mystère. Chez Mouhy, les éléments tus sont cependant souvent partagés avec le lecteur. Dans *Le Masque de fer*, l'amour semble toujours mêlé à la notion de crime et au secret ; dans cet univers en trompe-l'œil, le seul recours semblerait être le silence.

¹ Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** [1732], dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Sgard, *op. cit.*, t. I, p. 133.

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 116. Julie avait déjà, dans un épisode précédent, refusé de lire une lettre d'un autre homme : « La sagesse n'a pas besoin de secours étrangers ; elle se suffit à elle-même. Un parti plus raisonnable suivit cette première idée, et je brûlai la lettre de Nalbour sans avoir la curiosité de la lire » (p. 100).

³ Voir *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, *op. cit.*, « Introduction : manuscrits trouvés à Saragosse », p. IX-XXX. « À mon sens, le manuscrit trouvé dépose au sein du texte un code à transgresser en même temps qu'il affirme la nature de ce code. [...] Autour du manuscrit trouvé va s'organiser un espace où le texte cherchera et trouvera sa spécificité littéraire » (p. XXIII).

D'ailleurs, Keelmie le gardera pour se préserver du danger en feignant de ne pas comprendre l'espagnol, c'est donc un personnage doué pour la « dissimulation¹ ». Cette capacité est très présente chez les protagonistes qui souhaitent tromper les autres pour mieux les maîtriser ou s'en protéger. Ainsi, Bigand préfère souvent garder le silence, réprimant parfois même son insatiable curiosité :

[...] mais je gagnai sur moi de contenir cette curiosité ; il était trop dangereux de trahir mes secrets ; j'avais trop appris, à mes dépens, combien on doit être réservé dans ses actions.²

Lorsqu'il prend la place de l'amant dans le lit de sa femme et que cette dernière ignore qu'elle prend enfin du plaisir avec son mari, Bigand garde le silence pour préserver le secret de son identité, chose que LusINETTE ne remarque pas :

Ma femme était si transportée de plaisir, qu'elle ne fit pas attention au silence que je gardais ; le sommeil, qui la surprit peu de temps après, nous tira l'un et l'autre du plus grand embarras.³

Mais finalement LusINETTE reste elle aussi assez silencieuse et de fait secrète, en effet, Mouhy enveloppe cette figure de mystère⁴. Elle parvient à jouir avec son mari car elle pense qu'il s'agit d'un autre. Le silence cache souvent des informations que les protagonistes aimeraient sûrement éviter de découvrir à la fin. Dans le cas que nous venons d'évoquer, Charles, en apprenant qui est réellement la femme aimée, subit un choc. Sa soif de savoir a donc bien un contrepoint négatif, car ce qu'il apprend le rend malheureux. Bastide a lui aussi recours au silence ; lorsqu'elle visite la petite maison de Trémicour, MéLITE reste par instants muette, ce qui traduit l'impression que le lieu a sur elle. Néanmoins son cœur est agité :

MéLITE était ravie en extase. Depuis plus d'un quart d'heure qu'elle parcourait ce boudoir, sa langue était muette, mais son cœur ne se taisait pas : il murmurait en secret contre des

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 176.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 357.

³ *Ibid.*, p. 450.

⁴ Sur ce personnage, voir René Démoris : « Avec le silence de LusINETTE, Mouhy, en 1736, pose une pierre d'attente, dont apparemment il n'entend pas faire usage, puisqu'il annonce la mort de son héros. C'est pourtant sur ce silence qu'il revient en 1742 et sur la question de la sexualité et de la jouissance dans un couple conjugal. « J'aimais tendrement ma femme et je croyais en être adoré à mon tour » dit Bigand. C'est cette certitude initiale qui va être mise à l'épreuve. Pour mettre en scène l'infidélité de LusINETTE, Mouhy disposait de deux recours topiques : la perfidie de l'épouse qui aurait bien caché son jeu, la corruption par une société libertine. [...] Après deux ans de bonheur, LusINETTE est saisie d'une inexplicable mélancolie. Mouhy a pu songer ici à celle de Fanny dans *Le Philosophe anglais* de Prévost [...]. Lorsque la [LusINETTE] suivant incognito au théâtre, il la voit y étaler complaisamment ses charmes sous les yeux d'un séducteur renommé, il n'a guère de doutes sur son cocuage. [...] Le hasard de sa filature amenant ensuite Bigand dans une maison de rendez-vous huppée où se trouvent réunies Mme de B. et la Flairant, héroïnes de l'amour vénal, on ne peut manquer de songer à l'hypothèse libertine. [...] Fausse piste pendant [...]. Ce n'est qu'après son enlèvement par le comte d'Urbanel et une absence de trois semaines que Bigand aura la clé du mystère. Revenant à l'improviste, il surprend un dialogue très libertin entre LusINETTE (qui attend un amant) et sa suivante Suzanne », préface de *La Mouche*, éd. cit., p. 34-35.

hommes qui mettent à contribution tous les talents pour exprimer un sentiment dont ils sont si peu capables.¹

De la même façon, le jeune héros de *Point de lendemain* semble parler quand son initiatrice l'y invite et se taire selon le bon vouloir de son hôtesse : « Je veux hasarder quelques mots, [...] on me fait taire² ». « Le silence survint, on l'entendit (car on entend quelquefois le silence) : il effraya. Nous nous levâmes sans mot dire, et recommençâmes à marcher³ ». Vivant Denon, par le biais de l'oxymore, met en relief le silence qui semble ici provoquer comme un malaise que les personnages éprouvent d'abord mais très vite, à l'unisson et agréablement partagée, revient la sérénité érotique :

[...] l'ivresse de nos sens ne nous laissait cependant point encore l'usage de la voix. Nous nous entretenions dans le silence par le langage de la pensée.⁴

Souvent dans *Les Liaisons dangereuses*, sous couvert du secret, les victoires sont savourées en silence, elles confortent toutefois une certaine lutte intellectuelle. Mais quelques personnages demeurent des victimes contraintes au silence ; à l'instar de Mme de Clèves, Madame de Tourvel finit par se taire après un long râle qui la conduit au cercueil. Valmont se tait également, peut-être faute d'en avoir trop dit. Garder le silence, c'est garder la part d'ombre et ne pas tout expliquer. Cela participe à la création d'un secret jalousement gardé. Le silence est aussi mis en scène à l'intérieur des *Liaisons dangereuses* : dans la Lettre X, Madame de Merteuil rapporte que Belleruche se tait, essayant des paroles blessantes qu'elle vient de lui adresser :

Heureusement pour lui, il resta pétrifié de cette réponse ; car, s'il eût dit un mot, il s'ensuivait inmanquablement une scène qui eût amené la rupture que j'avais projetée. Étonnée de son silence, je jetai les yeux sur lui sans autre projet, je vous jure, que de voir la mine qu'il faisait. Je retrouvai sur cette charmante figure cette tristesse, à la fois profonde et tendre, à laquelle vous-même êtes convenu qu'il était si difficile de résister. La même cause produisit le même effet ; je fus vaincue une seconde fois. Dès ce moment, je ne m'occupai plus que des moyens d'éviter qu'il pût me trouver un tort. « Je sors pour affaire, lui dis-je avec un air un peu plus doux, et même cette affaire vous regarde ; mais ne m'interrogez pas. Je souperai chez moi, revenez, et vous serez instruit. » Alors il retrouva la parole ; mais je ne lui permis pas d'en faire usage.⁵

L'amant de la Marquise ne doit pas soupçonner combien son silence est salutaire dans ce cas, surtout auprès d'une experte en langage qui sait lire entre les lignes.

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 116.

² *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1300.

³ *Ibid.*, p. 1302-1303.

⁴ *Ibid.*, p. 1305.

⁵ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 29.

b) *L'écriture entre les lignes*

Le secret s'imisce donc dans le non-dit¹, car c'est un refuge facile à investir. André Petitat qui à étudié le secret et le non-dit écrit :

Le non-dit appartient à la sphère du symbolique, car il suppose la possibilité non exploitée d'exprimer verbalement des représentations intérieures. On peut lui trouver des correspondants au niveau comportemental : l'immobilité, le silence, la soustraction aux regards et aux perceptions en général.²

C'est ainsi que naissent par exemple les secrets de famille avec des éléments tacites. Le non-dit est une non-transmission par la parole, il correspond à un désir ou même une nécessité de ne pas dire. Le secret utilise le non-dit pour se masquer. Mais ne pas dire est-ce mentir ? Certains éléments sont implicites et les protagonistes doivent conséquemment apprendre à lire entre les lignes pour saisir les situations. Quelquefois, il est impossible d'interpréter correctement les situations, ainsi Anne-Marie de Moras ne parvient pas à tirer parti de l'expérience de sa mère, et même si, en témoigne l'écriture des mémoires, la précocité intellectuelle de la jeune fille ne fait pas de doute, sa réflexion ne semble pas profonde et elle fait preuve d'une immaturité notoire.

Chez Mouhy, les personnages doivent parfois passer par de douloureuses expériences avant de saisir pleinement certains éléments. Ainsi, Lamekis ne comprend pas immédiatement que Sémiramis l'aime. Cela lui vaut d'ailleurs de nombreux désagréments car il n'a pas su lire entre les lignes du discours de la reine et cela le conduit en quelque sorte à sa perte. Mais l'art de décrypter la réalité permet aussi parfois de mener les personnages sur le chemin du bonheur. Madame de Régur, héroïne de Bastide parvient à recomposer la réalité en interprétant les lettres anonymes qu'elle reçoit car l'enjeu pour elle est de découvrir le secret de son mystérieux amoureux. Pour ce faire, elle passe par différents états qui ne la laissent pas en paix jusqu'à ce qu'elle parvienne enfin à obtenir les réponses escomptées. Sa quête est de lever définitivement l'anonymat de son prétendant. Ainsi, après en avoir été longuement perturbée, elle peut jouir de la découverte de son secret et vivre son amour.

Mais quelques personnages ne saisissent pas toujours immédiatement ce qui leur arrive. Ainsi, Julie, l'héroïne de *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier, se retrouve

¹ Le « tout-dire » s'oppose au non-dit ; voir Guy Rosolato, « Le non-dit », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, *op. cit.*, n°14, p. 7.

² André Petitat, « Secret et formes sociales », dans *Secret et lien sociale*, sous la direction d'André Petitat, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 16.

souvent dans le cas de ne pas comprendre aussitôt pourquoi elle est placée dans une situation des plus inconfortables et quels griefs on lui fait. Héroïne kafkaïenne avant l'heure, elle essaie cependant toujours de décrypter la raison de ses infortunes, et, assez rapidement, malgré son manque d'informations, elle parvient à lire entre les lignes des événements et à se sortir de situations difficiles souvent grâce à l'intervention d'un tiers, sa sincérité ne suffisant pas à la crédibiliser auprès de son époux. Le Comte ne sait pas distinguer le vrai du faux, c'est pour cela qu'il se lance toujours sans avoir mûri ses décisions. Chevrier propose, à l'image de ce personnage, pour *Mémoires d'une honnête femme*, un sens assez explicite, contrairement à l'écriture de Vivant Denon qui peut être interprétée à différents degrés par qui sait lire entre les lignes.

En effet, toutes les actions de Mme de T*** peuvent être comprises de diverses manières ; d'ailleurs il ne s'agit pas de trancher car l'enjeu du texte ne réside pas dans ce choix. Le jeune homme finit, à la fin de l'aventure, par parvenir à interpréter quelques signes et leur nature. Même si des zones d'ombre persistent, il a appris durant cette nuit des règles, comme une grille de lecture qui a finalement fait de lui le seul et unique complice de cette maîtresse femme.

Dans les lettres des roués, tout n'est bien évidemment pas explicite ; lorsque Madame de Merteuil se livre notamment au libertinage, c'est « armée de la garantie que son amant ne peut pas livrer le secret de ce même libertinage. Et la manière dont elle se garantit de la délation, c'est précisément le secret¹ ». Le silence de Madame de Merteuil (Lettre X) concernant par exemple le corps de Belleruche place cet amant dans l'abstrait ; la Marquise est pourtant dans cette missive très précise en ce qui concerne d'autres éléments, comme lorsqu'elle donne les références temporelles. Mais cette façon avec laquelle elle reste elliptique permet néanmoins à son correspondant d'imaginer toutes sortes de galanteries. Ici l'implicite est de mise, elle préfère suggérer plutôt que dire les choses de façon prosaïque :

Il arrive enfin, et la surprise et l'amour causaient en lui un véritable enchantement. Pour lui donner le temps de se remettre, nous nous promenons un moment dans le bosquet ; puis je le ramène vers la maison. [...] Nous passons jusqu'au boudoir, qui était dans toute sa parure. [...] « Ô mon ami ! lui dis-je, pour vouloir te ménager la surprise de ce moment, je me reproche de t'avoir affligé par l'apparence de l'humeur ; d'avoir pu un instant voiler mon cœur à tes regards. Pardonne-moi mes torts : je veux les expier à force d'amour. » Vous jugez de l'effet de ce discours sentimental. L'heureux Chevalier me releva, et mon pardon fut scellé sur cette même ottomane où vous et moi scellâmes si gaiement et de la même manière notre éternelle rupture.

Comme nous avons six heures à passer ensemble, et que j'avais résolu que tout ce temps fût pour lui également délicieux, je modérais ses transports, et l'aimable coquetterie vint remplacer la tendresse. Je ne crois pas avoir jamais mis tant de soin à plaire, ni avoir été

¹ Voir David McCallam, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, op. cit., p. 18.

jamais aussi contente de moi. Après le souper, tour à tour enfant et raisonnable, folâtre et sensible, quelquefois même libertine, je me plaisais à le considérer comme un Sultan au milieu de son Sérail, dont j'étais tour à tour les Favorites différentes. En effet, ses hommages réitérés, quoique toujours reçus par la même femme, le furent toujours par une maîtresse nouvelle.¹

Comme toujours Madame de Merteuil soigne ses effets et son style. Elle concrétise en quelque sorte l'aboutissement de la figure du roué qui s'est fait ici femme. Les concepts de « rouerie » et de « secret » doivent être étudiés de conserve, car sans nul doute l'apport de la rouerie pour le thème étudié est fondamental. Le roué s'expose dans la société, constat qui peut apparaître antithétique avec le secret ; cependant, bien intégré auprès des autres, le roué avance masqué et le secret est son arme. Il existe de fait une modification, un nouveau mode de secrets qui arrive avec les roués². Les secrets se font plus intimes, plus ténus ; la manipulation des protagonistes joue davantage sur la réputation et la façon dont on peut perdre quelqu'un. C'est donc bien l'état du roué qui amène une transformation du secret. En effet, les motifs s'intériorisent, et si les secrets modifient les personnages, à leur tour certains protagonistes changent la nature du secret. Chez les roués, il est plus de secrets dans les mots, mots qui deviennent de véritables armes – ce qui n'est pas le cas chez les autres personnages de notre corpus.

Il semble enfin que pour savoir lire entre les lignes il faille non seulement faire preuve de réflexion, mais aussi de curiosité et d'observation. Hormis des personnages comme Bigand ou M. Brochure, pour qui la curiosité est une caractéristique inhérente à leur personne ou à leur fond de commerce, les curieux se font plutôt discrets car ils comptent sur cela pour glaner des informations (Jeannette, Dom Père, Madame de Régur, la Marquise de Merteuil, etc.) D'autres se piquent ponctuellement de curiosité pour servir leur propos, à l'instar de Mme de T*** qui interroge le jeune homme à propos de son amante la Comtesse. Mme de T*** cherche à travers son entreprise de séduction à connaître des détails sur son « amie », mais prône plus globalement la discrétion comme une vertu, même s'il est probablement quelque curieux parmi ses serviteurs qui profite de la leçon de la nuit.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 30-31.

² Voir *supra*, p. 175-182.

c) *La curiosité*

Pascal met l'accent sur un point nodal de la curiosité lorsqu'il écrit « Curiosité n'est que vanité. Le plus souvent, on ne veut savoir que pour en parler¹ » ; de fait, celui qui cherche une réponse ne souhaite pas uniquement satisfaire son envie de savoir, il veut ensuite rapporter ce qu'il a découvert à un tiers. La curiosité serait donc liée à la vanité, et au plaisir de briller en contant ce qu'on a pu surprendre. Ainsi, la curiosité s'inscrirait dans un fait de sociabilité, nous essaierions de percer les petits secrets de ceux qui nous entourent pour pouvoir tirer de la satisfaction en les racontant à d'autres. La curiosité est un phénomène qui découle du non-dit ou d'un dit parcellaire. C'est une face du secret, il est même possible de considérer qu'elle en est une création. Le secret enfreint en quelque sorte un droit de savoir. D'ailleurs, la période des Lumières représente un élan vers la connaissance, constituant un moment capital dans l'histoire des idées qui, *a priori*, refuse le caché, l'obscur, toute forme d'obscurantisme et donc corollairement, le secret. Montesquieu dans *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* tentait de donner une justification à cette envie de savoir qui rejoint la curiosité :

Notre âme est faite pour penser, c'est-à-dire pour apercevoir : or un tel être doit avoir de la curiosité ; car, comme toutes les choses sont dans une chaîne où chaque idée en précède une et en suit une autre, on ne peut aimer à voir une chose sans désirer d'en voir une autre ; et, si nous n'avions pas ce désir pour celle-ci, nous n'aurions eu aucun plaisir à celle-là. Ainsi, quand on nous montre une partie d'un tableau, nous souhaitons de voir la partie que l'on nous cache, à proportion du plaisir que nous a fait celle que nous avons vue.²

Charles Bigand, personnage central de *La Mouche*, cristallise l'idée de curiosité. Elle est chez lui viscérale et il lui faudra multiplier aventures et péripéties pour prendre de la distance avec ce travers qui finalement parfois le rend malheureux comme lorsqu'il découvre la vraie nature de la femme aimée. Mais sa curiosité lui est parfois aussi salutaire, en effet, au fil de ses aventures, elle devient bénéfique. Bigand se défie de la curiosité dont font preuve les autres à son encontre ; ainsi, à l'incipit de la quatrième partie, il affirme se méfier d'un ecclésiastique dont le comportement lui semble suspect :

La vie de l'homme est remplie de tant d'événements heureux et malheureux que toute la prudence ne peut prévoir les uns ni garantir des autres. C'était avec raison que je me méfiai de la curiosité de cet ecclésiastique ; je n'avais point d'autre parti à prendre que de m'évader promptement.³

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, *op. cit.*, « Ennui et qualités essentielles à l'homme », 112 « Orgueil », p. 192.

² Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* [1757], dans *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Cailliois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1951, p. 1243.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 459.

Autre personnage de Mouhy, Jeannette avoue se laisser parfois séduire par une « curiosité attrayante¹ » mais, lorsqu'elle attise, malgré elle, la curiosité, elle sait la contrecarrer par son laconisme ; ainsi, voici ce qu'elle préconise :

Le grand talent pour mettre la curiosité en défaut, est de peu parler. On ne risque jamais rien en tenant cette conduite prudente, au lieu que la volubilité de langue entraîne après elle le défaut de mémoire, et l'inconvénient de se couper : situation délicate dans laquelle on ne doit jamais se mettre, lorsqu'on a des raisons pour ne pas se faire connaître.²

C'est la curiosité et le goût du scandale qui permettent à Chevrier d'écrire son *Colporteur*. Mme de Sarmé y tient un rôle de relance aux dires de M. Brochure, elle est celle qui lui donne la réplique et lui permet pleinement d'assouvir toutes sa soif de curiosité. Le colporteur aime attiser le goût de la Marquise à vouloir connaître les petits faits inavouables de ses contemporains. La curiosité transformée en *libido sciendi*³ est un des facteurs qui poussent le jeune narrateur de *Point de lendemain* dans les bras de Mme de T***. Mais n'oublions pas que le lieu y est également pour quelque chose, d'ailleurs n'avoue-t-il pas à un moment désirer davantage le cabinet que son hôtesse ? Cette même envie de savoir se retrouve dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* : bien avant Freud, Mouhy ose prouver par l'évocation de la destinée de ce personnage que la sexualité relève avant tout d'un désir de savoir. C'est donc bien la curiosité qui est ici le moteur principal de l'action.

Nous venons d'envisager le secret comme un processus d'écriture et de lecture. Ce traitement narratif implique beaucoup la figure du lecteur au cœur des enjeux de la lecture. Une étude de l'épistolarité nous a permis de confronter divers langages qui, à travers le temps et les divers romans du corpus, conservent un invariant : le traitement particulier du secret. Les auteurs avaient plus d'une ruse pour s'attirer la bienveillance de leur lectorat (le système de clefs, les clins d'œil) ou de la censure (les fins qui semblent se placer du côté de la morale, la condamnation du roman, etc.) Cependant, même si les auteurs font des efforts pour motiver la lecture de leurs œuvres dans ce que Gérard Genette nomme les « seuils », il n'en demeure pas moins que les lecteurs sont « taquinés » par toutes sortes de procédés qui brouillent les repères narratifs.

Ainsi, les métalepses, copieusement utilisées par Mouhy puis par Chevrier, ne sont plus aussi présentes sous la plume de Bastide, Vivant Denon ni Laclos. Le secret n'est plus

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 241.

² *Ibid.*, p. 252.

³ Voir Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 49 : « La *libido sciendi* que la dogmatique théologique avait bannie et frappée du sceau infamant de l'orgueil intellectuel est ainsi proclamée qualité nécessaire de l'âme comme telle et rétablie dans ses droits naturels. La défense, le renforcement et la justification de cette pensée sont les buts essentiels que s'assigne la culture du XVIII^e siècle. »

dévoilé au premier venu, il devient un objet à conquérir qui ne semble plus aussi accessible et évident que dans les romans de Mouhy des années 1740-1750. Le lecteur s'investit, allant à la recherche et à la rencontre des secrets. Il se plaît à observer un dialogue avec l'intime ou à être troublé par le sens caché que révèlent certains textes et par la présence de phénomènes magiques qui le font tantôt rêver, tantôt frissonner. Au gré des auteurs, le secret se formule de diverses manières, dans le lexique d'abord avec la récurrence des termes mais aussi dans la mise en scène du vocabulaire employé par les protagonistes.

Qui dit secret dit espace codé : de fait, se déploie dans certains textes de notre corpus une rhétorique du caché et nous avons vu que le langage pouvait se placer au service des initiations. Néanmoins une question subsiste car le secret, qui requiert pour se préserver maints artifices et illusions, a recours au langage : cela permet-il d'exposer le secret ou de le garder ? Sans doute le langage met-il en avant pour mieux dissimuler, sciemment ou non. La rhétorique du caché a son pendant : une rhétorique de l'exposition. Ainsi, le persiflage même s'il reste circonstancié, met toujours en présence un tiers, témoin de la raillerie. Le langage, s'il sert à se moquer de l'autre sans qu'il s'en doute, accomplit une action, il devient en soi performatif. On peut alors se demander si les mots priment l'action.

Les années 1730 accueillent des situations très romanesques qui révèlent des aventures multiples où l'action est fondamentale et l'écriture encore influencée par les romans baroques. Mais, à mesure que le siècle avance, les actions semblent relayées au second plan, la parole prenant alors plus d'espace dans le roman. En dépit de cette place de plus en plus prégnante, en contrepoint, des silences apparaissent ajoutant davantage de secret et de mystère. Ces vides dans les textes créent des lacunes qui suscitent la curiosité des lecteurs devant alors lire entre les lignes pour comprendre pleinement les histoires qui s'offrent à eux et parfois néanmoins leur résistent. Dans ce cas, les romanciers auraient-ils donc le dernier mot en laissant leur lecteur dans l'expectative ? Après avoir observé le secret en tant que processus d'écriture et de lecture, il convient d'étudier maintenant sa nature paradoxale qui se tient toujours à l'interstice de la simulation et de la dissimulation.

Troisième partie

Le secret ou l'écriture du paradoxe

CHAPITRE I

Simulation et dissimulation

[...] *licet tamen veritatem occultare prudenter sub aliqua dissimulatione [...]*.¹

Deux attitudes peuvent aider à la préservation du secret : la simulation et la dissimulation². Ces mots appartiennent à la fois au lexique de la morale et à celui du droit et de la politique. Nous les envisagerons avant tout dans la sphère morale, ces termes pouvant relever du vice ou d'une vertueuse prudence ; même si la dissimulation politique (qualité nécessaire) apparaît notamment à travers la figure du Roi d'Espagne dans *Le Masque de fer* de Mouhy, nous nous intéresserons davantage à la dissimulation morale.

Certains comme Lipse, Montaigne ou bien encore Charron mêlent les mots « simulation » et « dissimulation », les confondant en un terme commun : la « feintise ». « Simuler » signifie feindre d'être ce qu'on n'est pas, « dissimuler » ne met pas l'accent sur l'occultation mais plutôt sur l'idée de dissemblance. Lorsqu'il dissimule, l'individu laisse échapper des signes et des arguments qui visent finalement à montrer qu'il n'est pas ce qu'il est. Jean-Pierre Cavaillé écrit que « [...] la simulation fait [...] passer le non-être pour l'être alors que la dissimulation se limite scrupuleusement à couvrir l'être, à le rendre inapparent³. » En fait, lorsqu'on dissimule, on veut que l'autre ne comprenne pas ce qui se passe, alors que quand on simule, on souhaite qu'il entende ce qui ne se passe pas.

La dissimulation peut être honnête, mais à la condition de n'autoriser aucun compromis avec le mensonge et bien évidemment de n'être utilisée que dans un but moralement irréprochable. Comme l'écrit saint Augustin :

¹ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique* II, IIae, qu. 110, art 3, paragraphe 4. On peut traduire par : « [il est] permis de cacher prudemment la vérité sous quelque dissimulation ». L'auteur pense qu'il est certes possible d'autoriser l'acte d'occultation licite qu'est la dissimulation, mais il n'est toutefois pas permis de mentir.

² Voir à ce propos *Sigila*, revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret, Paris, Gris-France, n° 8 (automne-hiver 2001) consacré à la « Dissimulation » et notamment l'article de Jean-Pierre Cavaillé « De la dissimulation honnête », où l'auteur écrit : « La dissimulation naît avec le péché originel, lorsque l'homme cherche à cacher sa nudité aux yeux de son semblable et de Dieu même. Il est ici possible d'entendre un écho de l'exégèse augustinienne, qui fait de la nudité primitive la figure de la simplicité d'une âme au contact de la vérité, et du vêtement le signe d'un esprit déchu du vrai, affecté de duplicité et de mensonge », p. 66.

³ Jean-Pierre Cavaillé, « *Simulatio / dissimulatio*, notes sur feinte et occultation, XVI^e-XVIII^e siècle », dans *Il Vocabolario della Repubblica delle Lettere. Terminologia filosofica. Problemi di metodo*, Atti del Convegno Internazionale in Memoriam di Paul Dibon, édition Marta Fattori, Naples, 17-18 maggio 1996, Florence, Olschki, 1997, p. 120.

[...] cacher la vérité n'est pas la même chose que proférer le mensonge. En effet, bien que celui qui ment veuille cacher la vérité, tous ceux qui veulent cacher ce qui est vrai, ne mentent pas pour cela. Il arrive souvent que c'est plutôt par le silence que par le mensonge que nous cachons la vérité.¹

Mais on se rappelle aussi que la dissimulation apparaît avec le péché originel lorsque l'homme cherche à cacher sa nudité. Le vêtement serait alors le témoignage d'un esprit affecté par le mensonge car déchu de l'esprit du vrai et du naturel. De la même manière, le fard, utilisé par les hommes et femmes du beau monde, sert à dissimuler ce qu'ils sont réellement dans le masque social. Le roman illustre ce comportement qui consiste à se masquer ; de fait, les personnages de nos fictions simulent souvent ce qui n'est pas, et dissimulent ce qui est².

Dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Henri Coulet propose une réflexion diachronique sur le roman, et explique qu'à l'âge baroque :

[...] le roman corrigeait l'histoire en en taisant les laideurs ; à l'époque classique, il la complète en en révélant les secrets ; les auteurs appellent *nouvelle historique*, *nouvelle historique et galante*, et à partir de 1690, *histoire secrète*, un récit où ils prétendent expliquer des événements publics par quelque intrigue amoureuse, quelque vengeance personnelle, quelque rivalité, quelque incident d'ordre privé dans lequel aurait été impliqué un personnage historique.³

Dom Carlos, nouvelle historique, écrit par Saint-Réal, constitue un exemple illustrant bien la précédente citation. L'auteur y propose une explication psychologique de faits rapportés par les historiens. Lorsqu'il publie cette « nouvelle », ce genre menace déjà le succès du « grand roman ». En pénétrant en quelque sorte le secret des cœurs, l'Histoire devient « à la fois un réservoir de situations et de comportements appelant le déchiffrement⁴ ».

Selon Henri Coulet, en évoluant, le roman ne dissimulerait plus des laideurs, il s'en servirait au contraire comme matière et dépeindrait les plus sombres penchants ou désirs pour nourrir sa matière. S'il présente de la dissimulation, c'est plutôt pour alimenter ses aventures

¹ *Œuvres complètes de Saint Augustin, Le Livre à Consentius contre le mensonge* « Contra mendacium ad Consentium », traduction Barreau, Charpentier, Écalle, Péronne, Vincent, Paris, Louis Vivès éditeur, 1870, vol. 22, chap. X, 23, p. 63. On peut aussi retenir une autre traduction : « Mais il faut bien prendre garde, qu'autre chose est de mentir, autre chose de cacher une vérité ; car encore qu'on ne mente jamais que pour cacher quelque vérité, tous ceux qui veulent cacher une vérité ne mentent pas pour cela, puisque c'est souvent par le silence, et non par le mensonge que nous la cachons », *Les Livres de saint Augustin. De la manière d'enseigner les principes de la religion chrétienne à ceux qui n'en sont pas encore instruits. De la vertu de continence et de tempérance. De la patience et Contre le Mensonge*, Paris, chez André Pralard, 1678, chap. X, p. 318.

² Voir Jean-Pierre Cavaillé, « *Simulatio / dissimulatio*, notes sur feinte et occultation, XVI^e-XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 115-131. Pour le XVIII^e siècle, on se reportera aux pages 123 et 131.

³ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2003 (9^e édition réimprimée), p. 199.

⁴ César Vichard de Saint-Réal, *Dom Carlos, Nouvelle historique*, édition présentée, établie et annotée par Laurence Plazenet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2004, p. 17, « Présentation ».

et créer l'aura de ses personnages, leur conférer une certaine autonomie d'action et de pensée. Mais la dissimulation est pour les protagonistes parfois aussi à envisager comme un fait de sociabilité. La dissimulation permet également d'évoluer et de vivre en société, parmi les autres, plus sereinement ; ainsi Anatole France souligne la nécessité de la dissimulation dans *Le Mannequin d'osier*¹. Au XVIII^e siècle se sont multipliés les traités de civilité dont celui de Lemaître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme*, est un parfait exemple. Ce dernier y aborde la question de la dissimulation :

Je ne disconviens pas qu'un peu de dissimulation ne puisse entrer dans le bon esprit, elle est même une vertu nécessaire pour la politique, et ceux qui disent toujours tout ce qu'ils pensent, ne pensent pas toujours à ce qu'ils disent. Mais quelque dissimulation que la prudence exige de nous en certains cas, n'en faisons pas, pour ainsi parler, notre vertu journalière ; plaignons-nous au contraire de la corruption générale qui nous force d'ériger en vertu ce qui est si près du vice. Sauvons toujours les droits de la franchise, et pour quelque fortune que ce puisse être, ne tombons jamais dans la fausseté du cœur. À le bien prendre, la dissimulation n'est ni vice ni vertu, elle est tantôt l'un, tantôt l'autre ; et c'est la situation qui la caractérise. Le bon esprit n'a pas seulement le mérite de nous faire estimer, de nous faire aimer, de rendre notre commerce agréable par tout ce qui est du ressort de l'esprit, il porte encore son efficace sur les peines de l'âme, et sur les événements. L'honnête homme sait prendre son parti dans les disgrâces, mais l'honnête homme qui a l'esprit bon, prend toujours le meilleur parti.²

Les traités, à l'image de celui-ci, sont en partie détournés par les libertins. Ainsi, Valmont, se faisant précepteur, enseigne à Cécile Volanges un catéchisme du plaisir. Madame de Merteuil déforme aussi à loisir ces traités et s'en sert lorsque, masquée, elle entend agir sur les autres sous l'apparence de la bienveillance et de la bienséance.

¹ Anatole France, *Le Mannequin d'osier*, Paris, Calmann-Lévy, 1924, édition revue et corrigée par l'auteur, chapitre XII, p. 224 : « La dissimulation est la première vertu de l'homme civilisé et la pierre angulaire de la société. Il nous est aussi nécessaire de cacher notre pensée que de porter des vêtements. Un homme qui dit tout ce qu'il pense et comme il le pense est aussi inconcevable dans une ville qu'un homme allant tout nu. »

² Charles François Nicolas Lemaître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme : considéré dans tous les âges et dans toutes les conditions, avec des principes d'éducation propres à former les jeunes gens à la vertu*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, t. I, 1742, p. 214-215, 8^e édition revue, corrigée et considérablement augmentée par l'Auteur. À la page 16, on peut lire : « La politesse, un goût juste et délicat, beaucoup de religion, et une probité à toute épreuve, m'ont toujours paru les qualités les plus essentielles. En effet qu'avons-nous de mieux à faire que de savoir vivre, de penser juste, et de bien régler notre cœur. Mais combien de cœurs faux, combien d'esprits gauches, combien d'hommes grossiers ! Une éducation attentive à tous égards m'a paru le moyen le plus propre à arrêter le progrès de la corruption ». Au XVI^e siècle, *Le Parfait Courtisan*, du diplomate et écrivain italien Baldassare Castiglione, publié en 1528 à Venise sous le titre original *Il Libro del cortegiano*, servit par la suite de manuel de savoir-vivre dans les cours européennes. En 1647, Balthasar Gracian écrivit *L'Homme de cour*, un recueil d'aphorismes et de réflexions ou l'art de faire son chemin dans la vie sociale. Ce livre fonda en quelque sorte une morale aristocratique et individualiste. Par la suite, au XVIII^e siècle, les traités se sont faits plus mondains, selon un processus de détournement. Voir Gracian, *L'Homme de cour*, traduction d'Amelot de La Houssaye, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, édition de Dylvia Roubaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2010. Marc Fumaroli écrit que le succès de l'ouvrage de Gracian s'explique parce que les lecteurs « étaient alors nombreux à se jeter sur les livres qui promettaient de leur dévoiler les ressorts cachés de la mystérieuse et formidable machine politique qu'était devenue la Cour de France » (p. 9). De plus, « Le jésuite espagnol avait montré comment une conciliation toute personnelle de la liberté humaine et de la grâce divine pouvait guider, dans la fosse aux lions mondaine, la conduite des "grands cœurs" » (p. 34).

La dissimulation se rencontre à travers le ressort épistolaire, les roués l'utilisent à plaisir. Mais, dans un autre roman, *Le Masque de fer*, le Roi d'Espagne adresse une lettre à Dom Pèdre en se faisant passer pour Dom Cristanval. Il attire ainsi l'attention sur un secret pour mieux tromper l'ennemi par une fausse lettre. En revanche, lorsque Keelmie, personnage du même roman, écrit une lettre à son père en lui disant : « J'ai un secret à vous communiquer, Milord, mais pourquoi vous laisser en suspens et ne pas vous le dire ?¹ », le lecteur est complice du secret et de la dissimulation du personnage qui souhaite avouer son « fatal secret² », mais qui n'ose le faire dans un premier temps. La dissimulation peut parfois être salutaire et permettre au personnage de prendre le recul nécessaire.

D'une manière générale, le fait de cacher entraîne donc toujours les deux conduites, intimement liées, de la simulation et de la dissimulation. Tous les textes de notre corpus sans exception illustrent ces comportements et il existe un art indéniable de la dissimulation chez le libertin qui s'en sert pour asseoir sa séduction. Les roués vont, quant à eux, plus loin que les libertins car ils ne se contentent plus uniquement de séduire, mais veulent perdre leurs victimes. Ils savent en outre jouer avec les ambiguïtés du langage, et, pour ce faire, ils n'hésitent pas à avoir recours au double sens.

1) Ambiguïté du langage

a) *Dire pour mieux simuler*

Depuis l'*Odyssée* avec la langue frauduleuse et l'éloquence d'Ulysse, la dissimulation se place souvent au cœur des intrigues et ajoute ainsi du sel aux aventures. En affirmant qu'il se nomme « Personne », le héros aux mille tours trompe le cyclope par la dissimulation de son nom. En outre, au passage, le monstre est raillé par sa communauté et il ne saisit même pas qu'Ulysse s'est joué de lui grâce à l'ambiguïté du langage. Ici le héros d'Homère a su jouer avec les mots qu'il convoque à dessein et qui lui permettent souvent de se sortir de situations périlleuses.

Le langage peut être considéré comme ambigu car, tantôt il permet de cacher, devenant alors un adjuvant du secret, et tantôt il sert à le révéler. Au-delà de la fiction, la question de la réception du secret est fondamentale lorsqu'on étudie la révélation : les auteurs cherchent en effet souvent à accroître la curiosité et l'attention de leurs lecteurs afin de

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 102.

² *Ibid.*, p. 107.

susciter l'envie de lire, avant de dévoiler quelque secret. Dans ce cas, comme nous allons le voir, le silence n'est pas le seul adjuvant du secret ; en effet, les écrivains imaginent des personnages, qui, plutôt que de se taire, décident de parler afin de simuler.

D'un certain point de vue, les silences peuvent éveiller les soupçons, aussi les personnages préfèrent-ils dire pour mieux cacher. Le mensonge apparaît alors comme une substitution : de fait, on met un élément faux en avant pour masquer l'élément réel que l'on souhaite masquer. Comme nous l'avons vu, le fait de dissimuler peut parfois être moralement louable, la simulation est, en revanche, le plus souvent associée au mensonge. Avec la dissimulation, on cache ce qu'on sait alors que par la simulation, on exhibe une fausse opinion.

Bigand, héros de *La Mouche* de Mouhy, illustre ce comportement qui consiste à parler pour cacher ses intentions. Il entreprend en effet d'écrire pour tromper l'homme qu'il souhaite aveugler ; ici, la dissimulation est salutaire pour lui :

Je compris parfaitement où mon homme en voulait venir avec moi et je crus que, dans la crise où je me trouvais, je devais dissimuler. Je pris le parti de lui écrire et de lui laisser un rayon d'espérance, pour que j'eusse le temps de mettre ordre à ma sûreté.¹

Il anticipe souvent les réactions des autres ou les pièges qui lui sont tendus, et, même s'il ne sait pas exactement ce qui l'attend, il pressent néanmoins quelquefois ce qui va lui arriver. Il prend ainsi ses dispositions pour tromper l'ennemi et se sortir des impasses dans lesquelles il risque d'être placé malgré lui. De la même manière, pour préparer et dissimuler sa fuite du couvent, Charles raconte amplement l'histoire d'un esprit, ne lésinant sur aucun détail, il se prend au jeu et reconnaît même avoir du plaisir à piéger son auditoire et à lui dissimuler ses intentions. Cette dissimulation conduit d'ailleurs au succès de son entreprise puisqu'il parvient avec son acolyte à s'échapper du couvent.

La parole est aussi utilisée avec habileté par Mme de T*** dans *Point de lendemain*, lorsque la rouée parle de la Comtesse, l'amante du jeune homme. Afin de mieux simuler un intérêt bienveillant qui s'avère n'être que de la curiosité et une tentative de la discréditer habilement pour séduire son jeune amant d'une nuit, Mme de T*** dit, dans un premier temps, son amitié pour la Comtesse, mais c'est finalement pour mieux l'égratigner :

Épargnez-vous la feinte ; je sais sur votre compte tout ce que l'on peut savoir. La comtesse est moins mystérieuse que vous. Les femmes de son espèce sont prodiges des secrets de leurs adorateurs, surtout lorsqu'une tournure discrète comme la vôtre pourrait leur dérober leurs triomphes. Je suis loin de l'accuser de coquetterie ; mais une prude n'a pas moins de

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 458.

vanité qu'une coquette. Parlez-moi franchement : n'êtes-vous pas souvent la victime de cet étrange caractère ? Parlez, parlez.¹

Elle prêche ainsi le faux pour savoir le vrai et manipule son amant tout en simulant l'innocence. Si Mme de T*** prend ici la parole pour mieux simuler, il est un sujet sur lequel elle ne semble pas feindre, c'est le plaisir partagé le temps d'une nuit avec le jeune homme. Cette fois-ci, ne voulant plus simuler, elle préfère clore ces instants partagés, sans commentaire. En effet, ne souhaitant plus rien cacher à son amant d'une nuit, elle partage ce silence avec lui, comme un secret scellé entre eux. Chez Mme T***, il est un plaisir du silence, en revanche chez les roués de Laclos, il existe un plaisir du langage utilisé comme une manière de pervertir l'authenticité ; tout est toujours calculé ou presque.

En dépit de son inscription dans le registre de l'épistolaire, qui revendique souvent une aspiration à la sincérité², le roman *Les Liaisons dangereuses* montre deux personnages, Madame de Merteuil et Valmont, qui ne cessent de dire et d'exposer quelques faits pour mieux taire leurs vrais secrets. La rhétorique se met au service de la frivolité et elle n'est qu'un moyen de manipuler l'autre en obtenant ce qu'on veut de lui. Les mots ne sont plus là pour dire les choses *stricto sensu* et pour signifier, ils sont utilisés pour agir, le discours chez eux n'est jamais passif, mais c'est une bataille à livrer, d'ailleurs la métaphore guerrière est tout à fait significative sous leur plume. La lettre IV témoigne de l'utilisation de ce genre d'occurrences, Valmont y écrit en effet : « conquérir est notre destin³ », « L'amour qui prépare ma couronne, hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe⁴ ».

Laclos, par la création de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont, deux figures de roués, pervertit en quelque sorte le dessein initial de la lettre qui revendique une écriture au plus près des sentiments et de la sincérité, comme celle qu'on retrouve dans les *Lettres portugaises* de Guilleragues par exemple. Le style des roués est protéiforme car il s'adapte pour agir pleinement sur le destinataire, leur discours ayant toujours une visée pragmatique. Dans la lettre CXLVI par exemple, Madame de Merteuil manipule le Chevalier

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1304.

² Voir Michel Delon, *Les Liaisons dangereuses*, op. cit., p. 51 : « Alors que le genre exprime un besoin de sincérité, de vérité, de spontanéité, un refus des masques sociaux et des conventions, il devient chez Laclos le mode d'une hypocrisie généralisée. Les libertins changent de style selon leurs correspondants, les vertueux eux-mêmes sont piégés par leurs contradictions. Le roman amène à suspecter chacun, à ne croire personne sur parole. L'authenticité n'est plus qu'une illusion où se prennent les naïfs, une arme supplémentaire entre les mains des roués. »

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IV, p. 16.

⁴ *Ibid.*, Lettre IV, p. 17.

Danceny grâce à une rhétorique persuasive qui agit de façon masquée. En avançant le faux pour mettre au jour le vrai, la Marquise utilise un vocabulaire proche de celui du jeune homme ou bien encore de celui utilisé par Cécile :

Qui m'aurait dit, il y a quelque temps, que bientôt vous auriez ma confiance exclusive, je ne l'aurais pas cru. Mais la vôtre a entraîné la mienne. Je serais tentée de croire que vous y avez mis de l'adresse, peut-être même de la séduction. Cela serait bien mal au moins ! Au reste, elle ne serait pas dangereuse à présent ; vous avez vraiment bien autre chose à faire ! Quand l'Héroïne est en scène, on ne s'occupe guère de la Confidente.¹

Elle fait croire à Danceny que c'est lui qui est à l'origine de leur « liaison ». Elle le met en avant avec un « vous » toujours placé en tête, suit le « je » qui apparaît dans des phrases placées en deuxième position, toujours marquées par la conséquence. Le « vous » semble alors influencer le devenir du « je ». Puis elle finit sa lettre par une explication de son caractère (feint) et achève d'une manière qui ne peut qu'entraîner une réponse :

N'allez pourtant pas me croire exigeante : il s'en faut bien que je le sois ! Le même sentiment qui me fait remarquer ces privations, me les fait supporter avec courage, quand elles sont la preuve ou la cause du bonheur de mes amis. Je ne compte donc sur vous pour demain au soir, qu'autant que l'amour vous laissera libre et désoccupé, et je vous défends de me faire le moindre sacrifice.

Adieu, Chevalier ; je me fais une vraie fête de vous revoir : viendrez-vous ?²

La stratégie de la Marquise fonctionne à la perfection, car Danceny répond en utilisant à l'envi la modalité exclamative qui traduit ses sentiments. Dès le début de sa lettre, le style très vivant confère à son écriture un caractère presque oral :

Ô vous que j'aime ! ô toi que j'adore ! ô vous qui avez commencé mon bonheur ! ô toi qui l'as comblé ! Amie sensible, tendre Amante, pourquoi le souvenir de ta douleur vient-il troubler le charme que j'éprouve ? Ah ! Madame, calmez-vous, c'est l'amitié qui vous le demande. Ô mon amie, sois heureuse, c'est la prière de l'amour.³

Danceny n'a plus recours à un jeu entre le « je » et le « vous », mais entre le « tu » et le « vous », ce tutoiement rappelle notamment celui qui est si fréquent entre Julie et Saint-Preux.

D'une manière générale, la lettre est utilisée comme un moyen d'action qui vise le destinataire devenu une cible. Chez les roués, les relations humaines se transforment en relations de combat. La Marquise et le Vicomte composent toutes leurs attitudes, tout est toujours calculé en vue du but à atteindre. Ainsi, ces deux personnages sont toujours masqués lorsqu'ils écrivent aux autres. En effet, jamais Valmont n'écrit à Madame de Tourvel ou à Cécile ce qu'il pense réellement, il écrit ce qu'il veut qu'elles croient qu'il pense et cela pour

¹ *Ibid.*, Lettre CXLVI, p. 335.

² *Ibid.*, Lettre CXLVI, p. 336.

³ *Ibid.*, Lettre CXLVIII, p. 339-340.

produire l'effet escompté et servir son entreprise de séduction. Madame de Merteuil change quant à elle de masque selon les destinataires à qui elle s'adresse. Son ton est supérieur et presque désinvolte lorsqu'elle raconte au Vicomte comment elle a réussi à piéger Prévan. Elle est alors au plus près de la vérité de son personnage, elle annonce triomphante :

Enfin vous serez tranquille, et surtout vous me rendrez justice. Écoutez, et ne me confondez plus avec les autres femmes. J'ai mis à fin mon aventure avec Prévan ; à fin ! entendez-vous bien ce que cela veut dire ? À présent vous allez juger qui de lui ou de moi pourra se vanter. Le récit ne sera pas si plaisant que l'action : aussi ne serait-il pas juste que, tandis que vous n'avez fait que raisonner bien ou mal sur cette affaire, il vous en revînt autant de plaisir qu'à moi, qui y donnais mon temps et ma peine.

Cependant, si vous avez quelque grand coup à faire, si vous devez tenter quelque entreprise où ce Rival dangereux vous paraisse à craindre, arrivez. Il vous laisse le champ libre, au moins pour quelque temps ; peut-être même ne se relèvera-t-il jamais du coup que je lui ai porté.¹

En revanche, lorsque Madame de Merteuil évoque le même événement dans la lettre adressée à Madame de Volanges, tout n'est que mensonge, hypocrisie et dissimulation. Son style n'est alors plus enjoué et spirituel et elle joue la carte de l'austérité campant le rôle de la victime, là où elle était le bourreau triomphant dans la lettre destinée à Valmont :

Je vous écris de mon lit, ma chère bonne amie. L'événement le plus désagréable, et le plus impossible à prévoir, m'a rendue malade de saisissement et de chagrin. Ce n'est pas qu'assurément j'aie rien à me reprocher : mais il est toujours si pénible pour une femme honnête et qui conserve la modestie convenable à son sexe, de fixer sur elle l'attention publique, que je donnerais tout au monde pour avoir pu éviter cette malheureuse aventure ; et que je ne sais encore, si je ne prendrai pas le parti d'aller à la campagne attendre qu'elle soit oubliée. Voici ce dont il s'agit.²

Il est intéressant de comparer ces deux amorces de récit : le point de vue est toujours identique puisque c'est le même personnage qui raconte, mais la véracité ainsi que la visée sur le destinataire sont aux antipodes. En s'adressant à Valmont, la Marquise souhaite en effet qu'il admire son brio et son éloquence, qu'il reconnaisse toute son habileté et sa supériorité. À l'inverse, dans le second cas, Madame de Merteuil souhaite être plainte et dénoncer dans le même temps l'acte abominable qu'un roué a commis à son encontre.

Dans son écriture, la Marquise sait ménager des effets d'attente pour tenir son correspondant en haleine, à l'instar du narrateur mouhien qui utilise des subterfuges ou des annonces qui intéressent le lecteur et lui donnent envie de continuer à découvrir plus avant l'histoire. Ainsi, dans *Le Masque de fer*, à la fin du chapitre XVII :

Avec d'aussi doux préjugés osait-on craindre aucun fâcheux retour ? Mais hélas ! c'est le propre de la vie de ressembler à un vaisseau flottant dans une onde capricieuse et d'être le jouet des traverses et des événements. Le chapitre qui suit en sera une triste preuve et nous

¹ *Ibid.*, Lettre LXXXV, p. 184.

² *Ibid.*, Lettre LXXXVII, p. 194.

fera acheter chèrement la suite intéressante d'une histoire dont la vérité est le principal ornement.¹

C'est une façon pour le narrateur de prendre un peu de hauteur et de commenter les actions des personnages tout en émettant des réflexions d'ordre général. Le langage, qui dans la fiction noue et dénoue les énigmes, permet effectivement au narrateur de prendre de la hauteur quant aux situations.

Le langage va de pair avec la dissimulation, acte initiateur du secret qui favorise l'erreur ; en effet, si on ne dit pas la vérité à une personne qui l'ignore, celle-ci peut légitimement adopter une opinion fautive. Madame de Merteuil illustre cette attitude en manipulant Cécile Volanges et sa mère dans les lettres CIV et CV. De fait, elle se place en confidente et conseillère des deux femmes :

Quoi ! vous m'honorez de votre entière confiance ! vous allez même jusqu'à me demander des conseils ! [...] Je vais donc (mais sans prétendre vous donner un avis) vous dire librement ma façon de penser. Je m'en méfie, parce qu'elle diffère de la vôtre : mais quand je vous aurai exposé mes raisons, vous les jugerez ; et si vous les condamnez, je souscris d'avance à votre jugement. J'aurai au moins cette sagesse, de ne pas me croire plus sage que vous.

Si pourtant, et pour cette seule fois, mon avis se trouvait préférable, il faudrait en chercher la cause dans les illusions de l'amour maternel.²

Ici la Marquise parle comme une dévote tout en rappelant que c'est elle qui devrait sans doute recevoir des leçons et non en donner. Son discours se rattache au genre de la suasoire, dans le sens où c'est un discours propre à persuader le destinataire. Dans le même temps qu'elle invite la mère à la plus grande rigueur morale, elle incite la fille à la débauche dans la lettre suivante³ :

Hé bien ! Petite, vous voilà donc bien fâchée, bien honteuse ! et ce M. de Valmont est un méchant homme, n'est-ce pas ? Comment ! il ose vous traiter comme la femme qu'il aimerait le mieux ! Il vous apprend ce que vous mouriez d'envie de savoir ! [...] Et vous, de votre côté, vous voulez garder votre sagesse pour votre Amant (qui n'en abuse pas) ; vous ne chérissez de l'amour que les peines, et non les plaisirs ! Rien de mieux, et vous figurerez à merveille dans un Roman. De la passion, de l'infortune, de la vertu par-dessus tout, que de belles choses !⁴

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 215.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CIV, p. 234-235.

³ Voici un des secrets des roués pour perdre et manipuler Cécile. De fait, l'invitation à bafouer sa mère est un motif habituel. Il se retrouve d'ailleurs avec Mme de Saint-Ange dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade ; en effet, le personnage estime que le moyen le plus efficace pour pervertir une jeune fille, est de lui faire perdre tout respect envers sa mère, cette parole apparaît dans le « Troisième Dialogue » : « S'il est une mère au monde qui doive être détestée, c'est assurément la tienne ! Acariâtre, superstitieuse, dévote, grondeuse... et d'une prudence révoltante, je gagerais que cette bégueule n'a pas fait un faux pas de sa vie... », *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, édition présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1976, p. 65.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CV, p. 239.

Madame de Merteuil ose ici laisser tomber quelque peu le masque et elle a des propos plus conformes à son caractère. Elle se permet d'écrire plus librement car elle sait que Cécile a retenu la leçon sur le danger de conserver des lettres¹. Elle préconise également à la jeune fille de se défier de sa génitrice qu'elle accuse de « trompeuse tendresse » pour mieux confondre Cécile :

[...] votre Maman a attribué votre redoublement de tristesse à un redoublement d'amour, [...] elle en est outrée, et [...] pour vous en punir elle n'attend que d'en être sûre. Elle vient de m'en écrire ; elle tentera tout pour obtenir cet aveu de vous-même. Elle ira peut-être, me dit-elle, jusqu'à vous proposer Danceny pour époux ; et cela, pour vous engager à parler. Et si, vous laissant séduire par cette trompeuse tendresse, vous répondez selon votre cœur, bientôt renfermée pour longtemps, peut-être pour toujours, vous pleureriez à loisir votre aveugle crédulité.²

Le fait que Laclos place ces deux lettres de Madame de Merteuil à la suite souligne de toute évidence l'habileté de la Marquise ainsi que sa duplicité. Grâce à l'examen de ces deux missives, nous observons combien le langage noue et dénoue les intrigues. En seulement deux temps, Madame de Merteuil parvient à condamner Cécile et sa mère. Il convient d'étudier plus avant ce langage qui permet, à la guise de celui qui sait s'en servir, de faire et défaire les énigmes.

b) Le langage noue et dénoue les énigmes

Saint Matthieu préconise qu'« il n'y a rien de voilé qui ne doive être dévoilé, rien de secret qui ne doive être connu³ », mais cette exigence n'est pas toujours applicable. Les romanciers, afin de complexifier les intrigues et de décrire les réactions de leurs personnages, aiment placer ces derniers face à des énigmes. Il convient de situer le terme « énigme » dans le contexte de notre étude pour saisir qu'il n'est pas, à la différence du mystère, hors de portée. Dans son article « Le calife, l'amoureux et... quelques autres », Aboubakr Chraïbi souligne les liens entre les différentes occurrences de « secret », « mystère » et « énigme ». Selon lui, ces mots sont globalement en accord pour caractériser un récit, « lorsque l'action

¹ Dans la lettre LXIII adressée à Valmont, la Marquise affirme à propos de Cécile Volanges : « Je crois lui avoir donné une assez bonne leçon sur le danger de garder des Lettres, pour oser lui écrire à présent », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXIII, p. 127.

² *Ibid.*, Lettre CV, p. 241.

³ Matthieu, X, 26. C'est aussi ce que dit Luc au Chapitre XII, 2. Il ajoute (ch. XII, 3 : « En revanche, tout ce que vous avez dit dans les ténèbres, on l'entendra dans la lumière et ce que vous avez dit à l'oreille, dans les resserres, sera proclamé sur les terrasses. »

tourne autour d'une information cachée et difficilement accessible¹ ». Il explique que le secret est à égale distance de l'énigme et de son opposé le mystère (où l'information est quasiment inaccessible) :

- *au niveau de la perception* (y a-t-il des indices externes sur l'existence du secret ?), en insistant sur les signes, incohérents, insuffisants ou doubles, émis par l'information cachée (sécrétions) le secret devient énigme ;
- *au niveau de la focalisation* du récit, on ne peut avoir pour le mystère comme pour l'énigme qu'une quête ou une enquête, c'est-à-dire toujours un conflit externe (où l'enquêteur cherche à suppléer à son ignorance) ; seul le secret peut avoir en plus un conflit de type interne (dilemme : parler ou se taire ?) ;
- *au niveau de la fonction et de la sanction*, l'accession au mystère est une fin en soi, une amélioration qui ne nécessite aucun complément externe ; tandis que l'énigme (ou le mystère simulé de la fiction) est une épreuve, sa résolution un mérite qui sera ensuite sanctionné par une récompense à venir ; la sauvegarde comme la révélation du secret n'ont pas de valorisation définie [...].²

Pour Gaëtan Brulotte, l'énigme est plutôt appréhendée comme étant l'envers du secret :

[...] une sorte d'artefact, une obscurité formelle, un jeu mondain avec le lecteur et dont la finalité consiste à être pénétrée par un petit nombre d'esprits perspicaces.³

Il insiste sur le fait que l'énigme peut être découverte par des personnes averties. C'est le langage qui permet de nouer et dénouer l'énigme, on se rappelle notamment celle du Sphinx posée à Œdipe. Souvent l'énigme met en œuvre un jeu avec le langage conscient ou non, qu'il faut parvenir à déchiffrer. C'est donc bien la parole qui, dans nos fictions, se charge de créer les énigmes et aussi elle qui apporte finalement un éclaircissement. Ainsi, dans *L'Amant anonyme*, Madame de Régur reçoit une lettre avec une déclaration d'amour qui ne la laisse pas en repos, passionnée qu'elle devient de découvrir l'auteur de cette missive. Ce seront finalement les mots de Durval avec l'aveu de ses sentiments qui dénoueront l'énigme qui n'avait eu de cesse de préoccuper l'héroïne de Bastide.

Si ici les mots extérieurs sont lénifiants et apaisent Madame de Régur, dans *Mémoires d'une honnête femme*, les propres mots de Julie lui portent préjudice. C'est à son insu, mais à cause d'une lettre qu'elle avait auparavant écrite, que la Comtesse est inquiétée par son mari ; en effet, pour nuire à la jeune femme, on a utilisé un billet écrit de sa main destiné à l'homme qu'elle aimait plusieurs années auparavant. L'énonciation étant incomplète, il est aisé de se servir de ce mot comme d'une preuve de l'infidélité de l'héroïne de Chevrier. Mais c'est

¹ Aboubakr Chraïbi, « Narrer le secret. Le calife, l'amoureux et... quelques autres », *art. cit.*, p. 391.

² *Ibid.*, p. 392.

³ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, *op. cit.*, p. 381.

également par le langage que l'intrigue et l'accusation se dénouent, alors Julie est hors de danger et réhabilitée auprès de son époux. Cependant, pour accompagner dans la mort sa maîtresse Miss Otwai qui s'ennuie, le Comte de Courmont se donne la mort à ses côtés. Cela apparaît donc comme un échec pour la Comtesse puisque son mariage n'a pas pu sauver son époux qui préfère suivre sa maîtresse dans sa macabre décision. De même, deux soupirants de Julie, parce qu'ils sont éconduits, se donnent également la mort. Il est aisé de comprendre pourquoi l'« innocence » de l'héroïne de Chevrier est souvent *in fine* mise à mal et sujette à caution. Julie s'interroge souvent sur son sort et la façon dont elle doit réagir, mais elle ne pose pas ses questions à une autre personne.

De même, le jeune homme de *Point de lendemain* ne se risque pas à poser une question à l'énigmatique Mme de T***, qui, lors de l'épisode initial à l'opéra, est assez mystérieuse :

À peine le premier acte est-il fini, que le même domestique rapporte un billet à Madame de T***, en lui disant que tout est prêt. Elle sourit, me demande la main, descend, me fait entrer dans sa voiture, et je suis déjà hors de la ville avant d'avoir pu m'informer de ce qu'on voulait faire de moi.

Chaque fois que je hasardais une question, on répondait par un éclat de rire.¹

D'une manière générale, le langage de Mme de T*** renforce le caractère énigmatique de son personnage, qui, durant une nuit, promène le jeune héros de Vivant Denon à travers son paysage sensuel. Lorsqu'elle s'adresse à son éphémère amant, les paroles de cette maîtresse-femme restent assez vagues et ses propos demeurent souvent sibyllins. Le Marquis, amant officiel de Mme de T***, par le discours qu'il tient au jeune homme le lendemain matin, tente d'annuler tous les mirages de la nuit passée. Même s'il ne se doute pas de ce qui s'est réellement passé entre les deux personnages, ses paroles sont tout à fait prosaïques et, loin de dénouer l'intrigue, il y ajoute malgré lui quelque mystère. L'intervention du Marquis, le matin venu, fait comprendre la manipulation dont a été victime le jeune homme, ainsi la nouvelle de Vivant Denon prend une autre dimension.

De la même façon, Méliete, personnage de *La Petite Maison* de Bastide, permet à l'intrigue de la nouvelle de prendre une dimension différente lorsqu'elle affirme :

Voilà qui me plaît, [...] voilà comme j'aime qu'on emploie les avantages de la fortune. Ce n'est plus une petite maison : c'est le temple du génie et du goût...²

Elle ignore combien ses paroles servent l'enjeu principal : c'est ce même lieu qu'elle admire tant qui va accueillir la défaite de sa vertu. Elle n'en a pas encore conscience, mais les mots

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1300.

² *La Petite Maison*, éd. cit., p. 113.

qu'elle emploie sont porteurs du double sens constitutif de l'intrigue : quand elle parle de « fortune », on peut penser aux richesses (elle utilise le terme dans ce sens) mais on peut également songer au hasard. C'est ce même hasard qui va la conduire dans les bras de son hôte grâce au relâchement de sa vigilance et à l'abandon à ses sens. Le « génie » et le « goût » évoqués ne font pas seulement référence aux prouesses techniques et esthétiques dont ont fait preuve les artisans de la petite maison, mais, si on appréhende les termes au regard du dénouement de l'intrigue, le « génie » et le « goût » sont alors imputables à Trémicour. Ce personnage va en effet prouver tout son talent en séduisant Méélite. Par cette phrase, la jeune femme nouerait l'intrigue et la dénouerait quelque peu selon un procédé proleptique. Les avantages de la fortune seraient alors toutes les bonnes dispositions dans lesquelles son hôtesse est placée ; s'attirant la bienveillance de Méélite, Trémicour n'a plus qu'à déjouer, après ce discours, les dernières éventuelles réticences. Avec habileté, le personnage laisse la place à des silences qui sont autant de petits instants qui ponctuent la visite de la maison et sa progression dans le cœur de la jeune femme.

À travers des pauses dans le récit ou un dialogue tacite avec le lecteur, Bigand peut parfois, par un instant réflexif et en faisant un bilan de la situation du moment, avoir l'air d'éclairer ce qui vient d'avoir lieu, de le justifier, ou d'expliquer ce qui va suivre. Ainsi, souvent son langage noue et dénoue à loisir les intrigues, lorsqu'il évoque les possibles s'il agissait différemment :

Je ne doute pas que bien des personnes ne blâment dans cet endroit ma conduite ; je ne prétends point en prendre la défense, j'imagine tout ce qu'on peut me dire à ce sujet ; pourquoi tenter de nouvelles aventures ? vous en peut-il arriver de plus heureuses ? que devait espérer de plus un homme de votre sorte ? Maison, richesses, bijoux pour des sommes immenses, que vous fallait-il de plus ? Rien de plus juste que ces observations, mais rien de moins prudent ; si je me fusse retiré sans apporter des raisons valables, qu'en serait-il arrivé ?¹

En prenant le temps de commenter ses actions, Charles fait un retour sur lui qui lui permet de mieux saisir les enjeux de l'intrigue et de réagir de façon plus appropriée. Souvent dans ce roman de Mouhy, lorsque le héros prend connaissance d'un secret mais qu'il n'en cerne pas la substance, il se met en quête de le découvrir, car c'est pour lui une absolue nécessité.

Le fait de signaler un secret sans le dire ni le communiquer, peut donc être une manière de renvoyer le destinataire (qui est alors en opposition avec le dépositaire) à ce qu'il ne connaît pas et à quoi il n'a pas accès ; ainsi, ce qui est tenu caché devient un objet de manque. Le secret peut donc se transformer en énigme pour celui qui le convoite par le seul fait qu'on le lui a signalé.

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 343.

Parfois, l'acte de cacher peut être pleinement assumé, comme dans l'expression « c'est un secret ». Naît alors un attrait pour ce qui est caché, et comme pour tout interdit, il est transgressif de vouloir supprimer la barrière qui nous tient éloigné de l'objet ou du savoir convoité. D'une manière générale, dire que l'on détient un secret que l'on taira peut aussi apparaître comme une provocation, une façon d'attiser l'intérêt de l'autre et parfois de le tourmenter, en créant un manque imputable à l'énigme qui s'impose à lui. L'interdit porte d'ailleurs l'individu à souhaiter ardemment découvrir le secret qu'on tient alors hors de sa portée ; c'est pourquoi la femme de Barbe-Bleue enfreint la volonté de son mari lorsqu'elle ouvre la seule porte qui lui était interdite. Barbe-Bleue serait en quelque sorte une incarnation monstrueuse de l'interdit de voir et de savoir.

A contrario, le personnage de Laclos, Madame de Merteuil, a l'aimable visage de la séduction. En effet, c'est grâce à l'habileté de son discours que la Marquise noue insidieusement une relation amoureuse secrète avec Danceny et c'est aussi par les mots de ce dernier qu'elle découvre que le jeune Chevalier a succombé à ses charmes : « [...] sous ce voile de l'amitié, je crois lui voir un goût très vif pour moi » affirme-t-elle à Valmont dans la lettre CXIII. Lorsqu'elle découvre le goût du jeune homme pour sa personne, elle met tout son génie à l'exacerber. Avec Danceny, comme l'écrit Pierre Hartmann :

[...] Madame de Merteuil dissipe la confusion du langage pour mieux entretenir celle des sentiments. Les libertins de Laclos sont des séducteurs crébilloniens qui ont assimilé la leçon de Rousseau.¹

La Marquise aime donc brouiller les pistes pour manipuler les autres avec aisance mais également pour préserver ses secrets. De fait, Madame de Merteuil sait combien il faut craindre les curieux et le risque de divulgation. Voici pourquoi, pour s'en prémunir, elle fait en sorte de « tenir » les personnes qui la connaissent intimement. Valmont et sa femme de chambre connaissent sa vraie nature, mais elle ne les craint pas étant elle-même dépositaire de secrets qu'ils ne souhaitent pas voir révéler, ainsi s'opère la réciprocité.

c) Divulgation et intimité

Andras Zempléni, écrit, dans son étude sur la chaîne du secret :

Nul besoin d'être détective pour s'apercevoir que tout détenteur de secret se présente tôt ou tard, d'une manière ou d'une autre devant ceux à qui il cherche, précisément, à se dérober.²

¹ Pierre Hartmann, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, op. cit., p. 265.

² Andras Zempléni, « La Chaîne du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., n° 14, p. 313.

En dépit de l'apparence paradoxale de cette réflexion, il semblerait bien qu'elle se vérifie à la lecture de certains textes de notre corpus ; en effet, l'individu ou le personnage (s'il s'agit de la fiction), est parfois poussé de lui-même à laisser échapper son secret et à permettre aux autres de percer son intimité. Même si souvent chacun convient que le secret doit être inviolable, tous ne s'accordent pas en revanche sur l'importance à donner aux différents secrets. Pour être motivé, le lecteur ne doit bien évidemment pas tout savoir d'emblée ; et la révélation, qui permet de divulguer des informations, produit à la fois une satisfaction finale mais aussi une récompense de l'« effort » de lecture.

Tous les sens semblent en éveil lorsqu'il s'agit d'évoquer la révélation d'un secret, on dira en effet « subodorer », « flairer » ou bien encore « pressentir » quelque chose, ce qui renvoie au sémantisme de l'odorat, on dira de manière plus imagée que l'on est sur le point de « toucher » ou de « caresser » un secret, ce qui renvoie encore à un sens différent. Mais le sens communément admis comme essentiel pour la découverte d'un secret est la vue. Ce sens est d'ailleurs évoqué lorsqu'on dit « mettre à jour », « dévoiler », « découvrir », « démasquer », c'est une façon de rendre à la vue les éléments qui étaient cachés. La divulgation reste également liée à l'ouïe, puisqu'on dit « ébruiter » un secret, le « crier sur tous les toits ».

Si l'on aborde la divulgation, il faut également parler de l'intimité, qui peut être envisagée comme un lieu secret, mais n'est-il secret que pour les autres ? Selon l'étymologie, le mot « intime » est emprunté au latin *intimus* qui signifie « ce qui est le plus en dedans, au fond ». Le terme s'applique à la vie intérieure et secrète d'une personne pour désigner ce qui est strictement personnel et généralement caché aux autres. *L'Encyclopédie* donne comme définition de l'adjectif « intime » :

Il se dit au physique et au moral. Ces corps contractent une union *intime* ; alors il est synonyme à *étroit & profond*. Ils sont *intimes* ; ils vivent dans la plus grande *intimité*, c'est-à-dire qu'ils n'ont rien de caché ni de secret l'un pour l'autre. Il est encore relatif à l'intérieur. C'est quelquefois un titre ; un conseiller *intime* de l'empereur.¹

Le genre mémorial nous permet de plonger dans le for intérieur de quelques personnages, mais souvent les mémoires sont écrits bien après la période qu'ils relatent et la garantie de sincérité n'est donc plus aussi vive. On imagine en effet le « je » vieillissant qui cache ou modifie certains pans de son histoire par humeur, honte ou présomption. La plongée dans les secrets de l'intimité n'est pas l'apanage du XVIII^e siècle, même si, grâce à la philosophie

¹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765, t. VIII, article « Intime », p. 842.

éclairée qui inclut la sensibilité, l'introspection y est de mise. On la retrouvera tout au long du XIX^e siècle dans le lyrisme des Romantiques notamment.

Garder un secret signifie le maintenir dans un lieu clos et fermé, le divulguer c'est en quelque sorte le faire sortir de ce lieu. Dire le secret c'est rendre caduque la promesse qui a été faite. La divulgation d'un secret ou sa découverte engendre parfois la perturbation du schéma narratif dont découlent ensuite les actions et les tentatives des personnages pour corriger ou rétablir une situation acceptable. C'est, par exemple, dans *Le Masque de fer* de Mouhy la fin de l'intimité entre Dom Pèdre et Émilie qui déclenche toutes les péripéties. En effet, lorsque le Roi d'Espagne découvre la liaison que sa sœur entretient en cachette, son courroux ne connaît plus de limites. C'est à cause du « trop fidèle Domingo¹ » que les amants sont découverts endormis l'un près de l'autre par le monarque alors introduit dans la chambre clandestine des amoureux. De fait, lorsque le roi apprend où se trouvent Dom Pèdre et Émilie, il ne pense alors plus qu'à une seule chose : les surprendre et les punir. Il veut d'ailleurs constater par lui-même leur intimité :

[...] il [le Roi] ne douta point de la vérité de l'accusation [...] : il conçut dans le moment les moyens d'éclaircir entièrement un mystère qui lui paraissait si important : à peine le secrétaire l'eût-il renvoyé, qu'il rejoignit Menquès et lui fit part du désir qu'il avait de surprendre Dom Pèdre.²

Au fur et à mesure de ses aventures, Bigand permet au lecteur d'accéder, par la découverte qu'il fait de lui-même, à son intériorité et à ses états d'âme. Il gagne de l'épaisseur au cours des chapitres ; la curiosité inhérente à son personnage lui sert finalement à accomplir une sorte d'introspection qui lui permet, l'aigreur passée, d'avancer dans sa découverte personnelle et dans celle des autres. Souvent l'action entraîne une petite pause réflexive de Bigand qui s'interroge sur ce qui lui arrive :

Dès que je fus seul, je me recueillis en moi-même et je tâchai de pénétrer quelles étaient les raisons qui pouvaient occasionner ce qui venait de m'arriver.³

Charles est en quelque sorte en quête d'intimité : au début, de celle des autres par une curiosité sans commune mesure, puis, en s'assagissant, il est à la recherche de la sienne.

La curiosité est aussi ce qui anime la jeune héroïne des *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*. Elle commence son récit par l'histoire de sa mère Anne de Farges, elle place

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 54.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 485.

immédiatement le lecteur dans une intimité à laquelle, selon toute vraisemblance, elle n'aurait pas dû avoir un tel accès :

Mlle de Farges, depuis deux ans, soupirait en secret pour M. de Moras, et c'était là la cause de la répugnance qu'elle avait montrée pour l'établissement dont on vient de parler : elle avait combattu vainement cet amour naissant. Les occasions trop fréquentes de voir un homme aimable, qui lui rendait quelques petits soins comme à la fille de son protecteur, avaient donné lieu à ce goût de faire des progrès. Cependant jusque-là il n'avait point transpiré. Cette première retenue d'une fille bien élevée, s'était conservée dans toute sa force ; peut-être qu'avec le temps la raison aurait pris le dessus. Quoique d'une vivacité infinie, elle avait de l'élévation dans sa façon de penser, elle réfléchissait beaucoup, elle était même la première à condamner un penchant si déplacé.¹

Le mode du monologue intérieur se retrouve dans *L'Amant anonyme* de Bastide et permet au lecteur de plonger directement dans les pensées de Madame de Régur, sans aucune médiation, livrant l'intimité de ses réflexions à travers un ton naturel et délibératif :

Elle pensa bientôt qu'il n'était pas possible que Durval eût eu, en écrivant, les idées qu'elle lui prêtait. Non s'écria-t-elle, Durval n'est point amoureux de moi ; il a une passion dans le cœur, et j'oublie que tout ce qui pourrait me faire croire qu'il m'aime, est parti dans les mains de Mérinville. Ce furent les réflexions qu'elle fit [...].²

L'intimité ne renvoie pas uniquement aux sentiments ou aux pensées, elle comprend aussi le corps. Ainsi, il n'est de toute évidence aucune pudeur dans le traitement que les libertins de Laclos réservent au corps et aux sentiments de Cécile Volanges. La jeune fille n'est qu'une « machine à plaisir³ », complètement réifiée.

D'une manière générale, la divulgation est le mode de fonctionnement des roués de Laclos. On se rappelle notamment la façon dont La Marquise perd Prévan et entache durablement sa réputation :

Il [le médecin] vint en effet, me plaignit beaucoup, et ne m'ordonna que du repos. Moi j'ordonnai de plus à Victoire, d'aller le matin de bonne heure bavarder dans le voisinage. Tout a si bien réussi, qu'avant midi, et aussitôt qu'il a été jour chez moi, ma dévote Voisine était déjà au chevet de mon lit, pour savoir la vérité et les détails de cette horrible aventure. J'ai été obligée de me désoler avec elle, pendant une heure, sur la corruption du siècle. Un moment après, j'ai reçu de la Maréchale le billet que je joins ici. Enfin, avant cinq heures, j'ai vu arriver, à mon grand étonnement, M...*. Il venait, m'a-t-il dit, me faire ses excuses, de ce qu'un Officier de son corps avait pu me manquer à ce point. Il ne l'avait appris qu'à dîner chez la Maréchale, et avait sur-le-champ envoyé ordre à Prévan de se rendre en prison.⁴

¹ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 18.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 54.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CVI, p. 244. Madame de merteuil file la métaphore : « [...] ces machines-là, tout le monde parvient bientôt à en connaître les ressorts et les moteurs ; ainsi, que pour se servir de celle-ci sans danger, il faut se dépêcher, s'arrêter de bonne heure, et la briser ensuite. À la vérité, les moyens ne nous manqueront pas pour nous en défaire [...] » (p. 245).

⁴ *Ibid.*, Lettre LXXXV, p. 192-193.

Mais il s'agit ici d'un piège et d'une fausse divulgation sur les agissements de Prévan. La Marquise pénètre mieux l'intimité de ce dernier pour le perdre à loisir et se venger ainsi de lui. Grâce à cette manœuvre, le lecteur pénètre le machiavélisme de Madame de Merteuil et il en prend d'autant plus conscience qu'elle livre à Valmont les deux aspects de l'histoire : celle simulée « J'en écrirai une [une lettre] à Madame de Volanges, dont sûrement elle fera lecture publique et où vous verrez cette histoire telle qu'il faut la raconter » et celle véridique qu'elle ne confie qu'à Valmont. Elle jouit de manipuler à l'envi tous ceux qui l'entourent. Elle sera déçue de ce pouvoir à la fin du roman car comme l'écrit Pierre Hartmann, « [...] ce n'est pas seulement la marquise qui est retournée, et dont l'âme est à présent sur la figure ; c'est l'ensemble de la correspondance libertine dont le secret paraît étalé au grand jour¹ ». Il n'en reste pas moins cependant que la totalité de la correspondance n'est connue que du lecteur et de Madame de Rosemonde. La totalité des secrets n'est donc pas livrée à la connaissance de tous. L'ambiguïté des libertins reste en quelque sorte intacte et quelques secrets demeurent bien gardés. D'une manière générale, pour les roués de la gent masculine, les secrets d'alcôve ne sont validés que s'ils sont divulgués, les hommes se placent alors en « vainqueurs » et les « faibles » femmes sont des « vaincues ».

La rouerie de Madame de Merteuil l'emporte finalement sur celle de Valmont. Elle tue simplement avec une lettre de vingt lignes dictée à Valmont. C'est par la divulgation d'informations sur l'intimité de Madame de Tourvel que Madame de Merteuil a reçu des armes contre cette « rivale » ; elle a en effet collecté, au fur et à mesure de sa correspondance avec le Vicomte, des éléments d'information qu'elle utilise par la suite pour perdre la jeune femme. Valmont, qui devait penser que l'unique passion de la Marquise était de se venger de Gercourt, n'a pas compris l'importance que Madame de Merteuil a fini par accorder à la Présidente. Par son discours et par la place accordée à Madame de Tourvel dans ses lettres, Valmont a fini malgré lui par condamner cette dernière, exposée qu'elle est aux manipulations et aux propos mortifères de la Marquise. Le verbe libertin utilise le double entendre, et celui de Madame de Merteuil la double action. De fait, en écrivant à la place de Valmont la lettre de rupture pour Madame de Tourvel, elle assoit pleinement son pouvoir et réussit même à condamner sa « rivale ». Son grand art réside dans sa souveraineté d'un bout à l'autre des intrigues : elle reste toujours celle qui, grâce à ses propres choix et expériences connaît mieux que quiconque l'intimité et les faiblesses du cœur humain.

¹ Pierre Hartmann, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, *op. cit.*, p. 258.

2) Le verbe libertin ou l'art du double entendre

a) *L'art et la manière*

Nous allons mettre en avant quelques caractéristiques des libertins et des roués, figures qui apparaissent essentiellement dans *Point de lendemain* de Vivant Denon et dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Même s'il a besoin d'un témoin pour briller et relater ses exploits, le libertin, comme le roué¹, agit souvent pour ses seuls intérêts et de son propre chef. D'aucuns diront sans doute que Merteuil et Valmont sont un duo, mais il n'en est rien, ce sont deux ego juxtaposés. Madame de Merteuil utilise et manipule le Vicomte et ne le considère en rien comme son égal. De toute façon, comme le formule Michel Delon, « le libertin n'[est] fidèle qu'à lui-même² », on comprend alors mieux ce pourquoi les roués de Laclos se trahiront. La fidélité au sens large du terme ne fait pas partie de leurs principes. Ils sont attachés à la langue et aux plaisirs que celle-ci leur procure, ils l'utilisent habilement, se gargarisent de mots cités ou à la mode³. Ils usent fréquemment de l'italique qui peut souligner un lieu commun, c'est-à-dire une expression à la mode qui appartient à tout le monde⁴ ou rendre compte d'une citation précise.

¹ Voir *supra*, p. 175-176. Le terme « libertin » n'est guère mentionné au sens de « petit-maître » avant 1730 (époque des premiers succès littéraires de Crébillon), mais, à partir de 1736 et des *Égarements du cœur et de l'esprit*, on peut noter un intérêt plus prononcé pour cette figure. Dans *Petits-maîtres et roués, Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'université Laval, 1979, p. 4, Philippe Laroch écrit : « Le libertinage représente aux yeux des jeunes nobles l'art de briller et d'acquiescer auprès des dames la réputation du séducteur séduisant dont elles chercheront à s'approprier les faveurs. Dans ces jeux du désir et des occasions les partenaires se partagent implicitement l'initiative d'une victoire réciproque : l'un croit séduire tout comme l'autre est satisfait d'avoir séduit ». Les roués n'agissent plus selon les mêmes motivations que celles des libertins, en effet, les intrigues de la rouerie semblent toujours motivées par un esprit de vengeance ou un besoin d'affirmer sa supériorité sur l'autre. Il s'agit pour le roué de séduire sa victime pour mieux la perdre.

² Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 446.

³ Dès la lettre II, Madame de Merteuil parle de « rouerie » soulignant par l'italique un terme à la mode. Ce qui est renforcé par une note du rédacteur qui précise « Ces mots *roué* et *rouerie*, dont heureusement la bonne compagnie commence à se défaire, étaient fort en usage à l'époque où ces Lettres ont été écrites » (p. 13).

⁴ L'italique est très utilisé au XVIII^e siècle. Il peut signaler une parole citée ou réservée à la compréhension de quelques uns. Souvent, dans de nombreux romans, il n'est pas forcément aisé de savoir si le soulignement est imputable à l'auteur ou à l'éditeur. Michel Delon a rappelé que les trois principales valeurs de l'italique dans *Les Liaisons dangereuses* étaient la distance ironique, l'appel à l'adhésion complice du lecteur et enfin l'effet de pittoresque ou de réel. Voir P.-A. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 78-87. Le critique écrit : « Elle [Cécile] incarne une dépossession de soi qui menace tous les personnages. Entre le langage de la dévotion martelé par l'Église et le jargon du libertinage qu'impose la mondanité, roués et vertueux sont en quête d'une parole qui risque de leur échapper continuellement. [...] L'italique ne serait que le symptôme d'une désappropriation généralisée de la parole. L'authenticité du discours personnel devient une illusion ridicule », p. 80-81.

Les roués de Laclos citent très souvent des auteurs. Ainsi, dans la lettre CX, Valmont ouvre sa missive adressée à Madame de Merteuil par une citation extraite de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau :

Puissances du Ciel, j'avais une âme pour la douleur ; donnez m'en une pour la félicité !
C'est, je crois, le tendre Saint-Preux qui s'exprime ainsi. Mieux partagé que lui, je possède à la fois les deux existences.¹

Si Laclos place de nombreux italiques dans les propos des roués, La Morlière y a aussi beaucoup recours dans *Angola* pour constamment souligner le ridicule des personnages, marquant ainsi le caractère affecté de leur jargon, voici pourquoi l'auteur fait imprimer en italique néologismes et tournures à la mode.

Quant à lui, Mouhy n'utilise qu'assez peu l'italique, mais il peut effectivement s'en servir lorsqu'il souligne un mot à la mode, un néologisme ou quand le personnage prend de la distance avec un mot qu'il répète. Ainsi, Jeannette affirme à propos de Mme de Geneval :

Cette volubilité de parler que je lui avais vue me fit d'abord penser qu'elle allait seule défrayer le cercle, mais je connus par expérience que bien de ceux qui paraissent avoir le plus d'esprit parmi les gens de leur sphère, sont les plus embarrassés lorsqu'ils en sont sortis : Madame de Geneval ne put jamais proférer un discours de suite ; elle *monseigneurisa* tous ceux qui lui firent l'honneur de lui adresser la parole, elle était sur un fauteuil qu'on lui avait avancé, comme une balle de paume sur une raquette, à peine s'y reposait-elle, à chaque mot adressé elle en sortait, la révérence s'ensuivait ; je ne pus m'empêcher de sourire plusieurs fois intérieurement de cet usage surprenant de politesse [...].²

Vivant Denon a également recours à l'italique lorsqu'un personnage cite les paroles d'un autre. Ainsi, il place dans la bouche de son jeune héros le fameux « Nous sommes tellement *machines* » qui renvoie sans nul doute à l'homme machine de La Mettrie. De même, dans *Les Mémoires d'une honnête femme*, Chevrier utilise l'italique pour citer. Dans son portrait en action de la risible Madame de Querman, nous pouvons lire :

Ridicule dans l'expression, elle parlait le langage de la cour, mais l'emploi bizarre qu'elle faisait des termes qu'elle ne rendait jamais propres, formait un jargon singulier qui, en étourdissant les gens d'esprit, lui acquérait chez le peuple le titre de femme du bon ton ; c'était pour elle l'éloge le plus *délicieux*, expression qui lui était si familière qu'elle l'appliquait même au chagrin.³

Le terme mis en exergue par l'italique possède une connotation autonymique qui rend compte d'un mot prononcé avec récurrence par Madame de Querman.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CX, p. 253.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 291. Le terme « monseigneuriser » qui signifie « affubler du titre de monseigneur » n'est employé que par plaisanterie.

³ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 96.

Mais l'italique marque aussi une distance entre l'énonciateur et son énoncé. Dans l'écriture libertine, les italiques soulignent et rendent ainsi visible la circulation de la parole d'un correspondant à l'autre :

J'ai dirigé sa promenade de manière qu'il s'est trouvé un fossé à franchir ; et, quoique fort leste, elle est encore plus timide : vous jugez bien qu'une prude craint de sauter le fossé¹. Il a fallu se confier à moi. J'ai tenu dans mes bras cette femme modeste. Nos préparatifs et le passage de ma vieille tante avaient fait rire aux éclats la folâtre Dévote : mais, dès que je me fus emparé d'elle, par une adroite gaucherie, nos bras s'enlacèrent mutuellement. Je pressai son sein contre le mien ; et, dans ce court intervalle, je sentis son cœur battre plus vite. L'aimable rougeur vint colorer son visage, et son modeste embarras m'apprit assez *que son cœur avait palpité d'amour et non de crainte*.²

Valmont a recours à une connotation autonymique marquée ici par l'italique, il cite en effet la précédente lettre de la Marquise où elle affirmait : « Peut-être surmonterez-vous cet obstacle, mais ne vous flattez pas de le détruire : vainqueur de l'amour de Dieu, vous ne le serez pas de la peur du Diable ; et quand, tenant votre Maîtresse dans vos bras, vous sentirez palpiter son cœur, ce sera de crainte et non d'amour³ ». Il reprend et met ainsi son discours à distance, il marque l'emprunt et l'ironie. Un combat langagier s'engage dès le début entre le Vicomte et la Marquise, il s'agit pour chacun de briller par sa verve et de faire des coups d'éclat pour prendre l'ascendant sur l'autre.

Il n'est pas rare que, dans la correspondance qui les lie, les roués reprennent par l'italique des paroles prononcées par d'autres personnages. Dans la lettre VI qu'il adresse à Madame de Merteuil, Valmont a ainsi recours à l'italique et aux incises pour mettre en exergue les mots de la Présidente :

Vous ririez de voir avec quelle candeur elle me prêche. Elle veut, dit-elle, me convertir. Elle ne se doute pas encore de ce qu'il lui en coûtera pour le tenter. Elle est loin de penser qu'*en plaidant*, pour parler comme elle, *pour les infortunées que j'ai perdues*, elle parle d'avance dans sa propre cause.⁴

Dans le même temps que l'italique mime une appropriation de la parole, il signifie aussi sa désappropriation puisqu'elle passe d'une plume à l'autre et que son sens se corrompt. Aussi l'authenticité du discours propre à chacun devient-elle une illusion.

Madame de Merteuil sait déchiffrer le discours des autres ; elle cite leurs termes avec souvent des vues correctives. Elle aime aussi retourner certains des mots de Valmont à son

¹ Notons le goût prononcé de Valmont pour les calembours.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre VI, p. 21-22.

³ *Ibid.*, Lettre V, p. 19.

⁴ *Ibid.*, Lettre VI, p. 23. Michel Delon le souligne dans l'analyse qu'il fait de l'italique dans *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1986, p. 79 : « L'italique lui-même se fait libertin, en ce qu'il rompt dans le roman épistolaire la continuité de la voix, qu'il en coupe le fil, qu'il dénonce ce qu'il y a d'illusion dans cette apparence de jaillissement spontané d'une intériorité. »

auteur en les investissant d'un nouveau sens : ils prennent alors une nouvelle dimension, s'approchant même de la reformulation. Mais les italiques, dans d'autres romans de notre corpus, peuvent également souligner la facticité de certaines paroles. On retrouve cet usage chez Mouhy ; Florence Magnot-Ogilvy écrit, en évoquant *La Mouche* :

[...] les italiques sont ainsi réservés à la parole la plus factice, située au plus haut degré d'enchâssement.¹

Elle prend l'exemple du chapitre IV de la première partie où Bigand, le narrateur, raconte une histoire de fantôme. Retranscrivant la parole d'un prétendu esprit qui aurait communiqué avec lui pendant son sommeil, il cite à l'intérieur de cette parole le discours d'un basilique qui se serait adressé au fantôme. Florence Magnot-Ogilvy évoque alors un « ultime degré d'enchâssement ». Elle ajoute : « Autrement dit la parole la plus magique, proférée par un énonciateur impossible, est la seule en italiques dans le texte² » :

*Tu meurs pour jouir de l'immortalité ; c'est ici la précieuse source de Chryséil, tu vas en être couvert ; et tu ne sortiras de ce tombeau, que lorsqu'on ajoutera foi à l'histoire de ta vie. Il t'est permis d'apparaître trois nuits à ceux que tu jugeras à propos ; mais cela passé, tu n'as plus rien à espérer. Si l'on refuse de te croire, et qu'en cette conséquence on ne vienne pas veiller trois nuits de suite à ce tombeau, tu ne sortiras alors, que lorsque l'univers sera anéanti.*³

Dans ce roman, et d'une manière générale, Mouhy fait un usage parcimonieux des italiques, et maîtrise toujours ses effets de soulignement. Il s'en sert essentiellement comme un moyen de mettre à distance avec ironie une parole. D'ailleurs, Bigand prend beaucoup de plaisir dans cet épisode à tromper l'assistance par son discours, ce qui lui permet également de se sauver. Charles manie aussi à plaisir l'« art de la pointe », pris dans son acception rhétorique, ce qui le sort souvent de situations compliquées.

Habiles avec l'éloquence, les roués mettent leur plume au service des jeux de mots, des néologismes, des calembours, du second degré et autres tournures plaisantes qui envahissent leur discours. Avec ironie et désinvolture, Valmont lance par exemple à la Marquise :

Que nous sommes heureux que les femmes se défendent si mal ! nous ne serions auprès d'elles que de timides esclaves. J'ai dans ce moment un sentiment de reconnaissance pour les femmes faciles, qui m'amène naturellement à vos pieds. Je m'y prosterne pour obtenir mon pardon, et j'y finis cette trop longue Lettre. Adieu ma très belle amie : sans rancune.⁴

¹ Florence Magnot-Ogilvy, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, op. cit., p. 42.

² *Id.*

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 117.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IV, p. 18.

Dans sa lettre-réponse au Vicomte, Madame de Merteuil ne manque pas de le railler lorsqu'elle clôt sa missive par : « Recommandez-moi aux prières de votre Présidente¹ ». Le vocabulaire utilisé par les roués est bien spécifique, chaque mot semble choisi et à sa place pour créer les effets escomptés sur le destinataire. La Marquise de Merteuil s'impose finalement comme le maître du jeu lorsqu'elle affirme triomphante, en insérant dans son discours une réflexion finale dans le ton des moralistes du siècle précédent :

Oui, Vicomte, vous aimiez beaucoup Madame de Tourvel, et même vous l'aimez encore ; vous l'aimez comme un fou : mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée. Vous en auriez sacrifié mille, plutôt que de souffrir une plaisanterie. Où nous conduit pourtant la vanité !²

À propos du rapport au langage des roués de Laclos, Pierre Hartmann écrit :

Renversement symptomatique : dans un monde qui a trafiqué du langage, le mot technique représente le comble de la perversité. Dans *Les Liaisons dangereuses*, roman de la communication subvertie et pervertie, la dépravation morale devait nécessairement en passer par une adultération du langage. Libertine éclairée, Cécile fût devenue une liaison dangereuse ; libertine ingénue, elle ne devient qu'une liaison scandaleuse. C'était là l'objectif visé par son « éducation ».³

La lettre XLVIII témoigne tout à fait de cette altération de la « pureté » du langage ; de fait, en utilisant le double sens et l'évocation d'images graveleuses lorsqu'on connaît le contexte, Valmont salit en quelque sorte l'amour que lui porte la Présidente. Il se joue d'elle car, pour Madame de Tourvel, les images utilisées par le Vicomte, sorties du contexte réel de l'écriture qu'elle ignore, sont liées à ses vifs sentiments :

[...] l'air que je respire est brûlant de volupté ; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour, combien elle va s'embellir à mes yeux ! j'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours !⁴

Cette lettre constitue sans doute un véritable chef-d'œuvre de la double entente⁵, écrite par Valmont sur le corps nu de la courtisane Émilie, et destinée à la Présidente. L'adultération du langage est utilisée au sens propre et figuré : en effet, la lettre transpose sur

¹ *Ibid.*, Lettre V, p. 20.

² *Ibid.*, Lettre CXLV, p. 333.

³ Pierre Hartmann, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, *op. cit.*, p. 263.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLVIII, p. 99.

⁵ D'une manière générale, si Valmont compose ici un petit chef-d'œuvre épistolaire, tout en sous-entendus, plus globalement, à l'échelle du roman, la séduction de la Présidente constitue son chef-d'œuvre absolu. Comme l'a suggéré René Démoris dans sa conclusion de « Collection et oralité », dans *Du Genre libertin au XVIII siècle*, *op. cit.*, p. 121 : « la question du libertin comme artiste, [...] est celle de Valmont lorsqu'il entend faire de la séduction de Madame de Tourvel son chef-d'œuvre. »

le plan de l'amour sacré et absolu les élans du plaisir le plus profane. Se confondent à travers un langage qui doit beaucoup au vocabulaire conventionnel de la passion, l'amour porté à la Présidente et les performances érotiques du Vicomte avec une courtisane :

[...] j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées [...]. Jamais je n'eus tant de plaisir en vous écrivant [...]. Tout semble augmenter mes transports [...]. Pardonnez, je vous en supplie au désordre de mes sens.¹

Le libertin, véritable Protée, utilise mensonge et ruse pour triompher de ceux qu'il souhaite abuser car le libertinage se fonde principalement sur le mensonge et la fourberie, sur la machination et la manipulation. Dans le roman de Laclos, le roué, qui constituerait un point d'achèvement dans la transformation de la figure du libertin, aime jouer et se jouer de ses victimes. Il s'amuse des codes et les détourne pour mieux servir ses desseins.

b) Machination et manipulation

[...] vous servirez l'amour et la vengeance ; ce sera enfin une *rouerie* de plus à mettre dans vos Mémoires : oui, dans vos Mémoires [...].²

Le secret devient parfois le partenaire du mensonge et de la manipulation. Dans *La Mouche*, nombreux sont les pièges et les rebondissements auxquels Bigand est confronté. Alors qu'il recherche des liquidités et qu'il décide de vendre ses diamants, Charles fait la rencontre du joaillier Calcati. Ce dernier entend bien le manipuler pour l'obliger à épouser sa fille aînée Rosinde, déshonorée par un autre homme. Pour ce faire, il a recours à maintes ruses et feintes. Ce personnage dissimule pour mieux manipuler Bigand qui prend alors conscience du danger qui le guette et, comme à son habitude, émet par déduction des jugements généraux sur la nature humaine :

Calcati demeura trois heures avec moi et me donna toutes marques d'amitié possibles. Le scélérat à la veille de m'accabler par les coups les plus cruels, me comblait de bontés. Juste Ciel ! se peut-il que l'homme soit si faux et qu'il démente sans cesse ses paroles et ses actions ?³

L'autre fille de Calcati, Laure, n'est pas en reste lorsqu'il s'agit d'élaborer des stratagèmes pour tromper la vigilance de Bigand. Voilà pourquoi elle fait semblant d'avoir laissé échapper par inadvertance tous les oiseaux auxquels elle tient beaucoup pour attendrir

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLVIII, p. 99.

² *Ibid.*, Lettre II, p. 13.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 481.

Charles. Mais ce dernier découvre très vite, en retrouvant par hasard une des tourterelles de sa maîtresse, la feinte dont la fille du lapidaire a fait preuve. Elle a en effet placé sur chaque oiseau un petit billet destiné à un autre homme pour que ce dernier vienne la libérer. Lorsque Bigand découvre le pot aux roses, on lit :

J'allais entrer dans l'appartement de la fille de Calcati, lorsqu'en voulant tourner la clef, la tourterelle m'échappa. Mais comme elle avait été fort fatiguée par les petits enfants, il ne me fut pas difficile de la rattraper. Cependant quelle fut ma surprise en la prenant par l'aile, de voir pendre à un fil un petit billet, je rougis sans savoir pourquoi, il semblait que ma jalousie pressentît le tour le plus adroit et le plus diabolique [...]. J'ouvris ce billet fatal, il était conçu en ces termes.

BILLET

*Qui que vous soyez, qui trouverez ce billet, portez-le chez monsieur le duc de..., il vous récompensera largement. Dites lui que l'Italienne qu'il a rencontrée aux Tuileries il y a six mois, et qu'il avait ordonné qu'on suivît, est enfermée dans une maison déserte, aux environs de la rue Saint-Jacques [...]. Qu'elle attend la liberté de son cœur généreux, et qu'afin qu'il ait un indice certain de la maison qui lui sert de tombeau, elle a trouvé le secret de mettre toutes les nuits une lanterne sur le toit, afin que par cet astre ténébreux, il puisse d'un endroit élevé discerner la solitude affreuse où elle gémit nuit et jour.*¹

Bigand ne semble pas avoir de chance en amour : il obtient certes les faveurs de jolies femmes qu'il convoite, mais ne peut se les attacher durablement. Laure aura du reste des paroles très dures à son encontre. Charles de toute évidence ne semble pas fait pour l'amour, selon les femmes qu'il croise et dont il s'entiche, et cela s'inscrit dans son physique même comme un signe avant-coureur. Les femmes abusent de leurs charmes avec Bigand et font souvent preuve de perfidie. Ce dernier n'est pas dupe, et dans des réflexions assez générales, il s'étonne même de la nature humaine, comme l'illustre le commentaire qu'il se fait à lui-même après avoir découvert le plan de Laure :

Quoi ! me dis-je en ramassant le billet, une fille peut être capable de ménager pendant six mois un artifice aussi adroit ! Jamais ruse pareille a-t-elle été mise en usage ? Mais laissons le détour. Me caresser sans cesse, me dire qu'on m'adore, et travailler à me perdre, à me mettre le poignard dans le cœur ! Non, l'enfer n'a rien produit de plus traître que cette Laure ; la perfidie ne s'était adoucie que pour s'armer de rigueurs, et pour me rendre le plus malheureux de tous les mortels.²

Bigand à son tour manipule Laure lorsque cette dernière fait preuve de cruauté à son égard et témoigne de trop d'impatience car elle se sent captive. Charles lui fait alors croire que, si elle ne se comporte pas mieux, il la livrera à son père qu'elle a fui en le dépouillant :

Puisque je vous déplais si fort, Mademoiselle, et que je ne dois jamais me flatter d'être mieux aimé de vous, je sais un moyen infaillible pour nous satisfaire l'un et l'autre. Monsieur votre père est à Paris, je vais dans le moment le faire avertir. Je vous remettrai entre ses mains ; je souhaite que vous y soyez mieux que dans les miennes, et que vous ne

¹ *Ibid.*, p. 581.

² *Ibid.*, p. 581-582.

regrettiez pas les procédés bizarres et cruels que vous avez eus pour un homme qui ne vous a tenu de si court, que parce qu'il vous aimait, et qu'il connaissait les dangers auxquels vous seriez exposée en vous livrant à vos goûts, et en vous laissant la liberté.¹

Charles tente ici d'impressionner Laure, c'est pourquoi il la menace dans un premier temps, ce qui est efficace car la jeune femme a peur. Il se lève pour lui faire croire qu'il va prévenir son père, elle croit à sa feinte et le retient en pleurant et en le priant de ne pas avertir son géniteur.

Un autre épisode assez truculent montre Bigand au sommet de son art de la feinte et de la mise en scène. Alors qu'il est retenu prisonnier pour sa prétendue connaissance du Grand Œuvre, il doit faire croire à l'abbé Brichalet qui lui a apporté du plomb, de l'eau de la fontaine et un réchaud, qu'il peut fabriquer de l'or :

[...] je passai dans un cabinet qui était à côté de ma chambre, je jetai ma poudre dans de l'eau de fontaine ; j'escamotai le plomb, et lorsque l'eau se mit à bouillir, je la tirai du feu et je l'éteignis. Je fis entrer ensuite l'ecclésiastique ; j'affectai quelques cérémonies mystérieuses ; le vase dans lequel elle bouillait était couvert, je lui dis de le découvrir, et que l'or devait être fait ; il jeta un cri d'étonnement en voyant bouillir la matière sans feu, mais sa surprise fut au dernier comble lorsque, après avoir écoulé l'eau, il connut que le sable qui était au fond était d'or. Ah ! s'écria-t-il avec transport en m'embrassant, dans vingt-quatre heures vous serez libre. Je vois donc de mes yeux ce que peut-être aucun mortel n'a jamais vu. Allez ; au lieu d'être dans une prison, vous devriez être sur le trône. Vos sujets seraient les plus riches et les plus heureux peuples de la terre. Je ne pus m'empêcher de sourire de cet enthousiasme ; mon secret, repris-je, est au-dessous de tous les états de la vie [...].²

Une fois de plus, Bigand parvient, grâce à son intelligence et à sa roublardise, à tromper ceux qui entravent sa liberté. Il se satisfait de son aptitude à se jouer des gens, mais il n'utilise souvent cette faculté que pour se sauver de situations dangereuses.

Le Marquis, homme que Jeannette aime et épouse à la fin du roman de Mouhy, est lui aussi confronté à une situation périlleuse. Même s'il n'a pas vraiment de relief tout au long de l'histoire, qu'il semble se plier à la volonté de son père et apparaît principalement dans les pensées et dans les projections de la jeune paysanne, son personnage va gagner en épaisseur lorsqu'il parviendra à se sortir d'un mauvais pas. De fait, quand il retrouve vers la fin du roman celle qu'il aime, il entend bien la protéger et user de ruse pour déjouer les dangers extérieurs. Ainsi, il rencontre fortuitement un étranger à cheval qui le cherche pour lui nuire, mais, ne le sachant pas, il souhaite aider dans un premier temps cet homme. Cependant, lorsqu'il apprend le dessein de ce dernier, il lui tend un piège :

¹ *Ibid.*, p. 577.

² *Ibid.*, p. 468-469.

C'est un étranger qui s'est égaré, il faut le remettre dans son chemin, car, à sa voix, j'entends qu'il s'est écarté [...]. L'inconnu ravi sans doute du service qu'on lui rendait, ajouta, si celui à qui il avait tant d'obligation était du village ? Mon amant, sans trop savoir pourquoi, répondit que oui, me fit signe : Voilà qui me regarde, dit-il, à basse voix, ne vous montrez pas, je veux savoir de quoi il est question. Quoique je commençasse à trembler de peur, je le laissai faire. Mon amant s'avança dans le chemin, et déguisant sa voix, il s'écria, que personne ne pouvait mieux répondre à ce qu'on venait de lui demander que lui, et que l'officier, dont il était question, logeait à sa maison.¹

S'ensuit un échange entre le marquis de L. V. qui dissimule son identité et l'inconnu qui lui veut du mal. L'amant de Jeannette, pour accréditer ses propos et gagner la confiance du cavalier, réalise sa propre description pour que l'étranger soit convaincu qu'il connaît bien l'homme recherché et qu'il s'agit du bon. Le Marquis lui fait même croire qu'il a surpris celui que l'inconnu recherche en compagnie de son amante :

[...] je ne sais si le bruit que vous avez fait ne les aura pas fait retirer ; mais pour peu que vous ayez envie d'être instruit, vous n'avez qu'à descendre de cheval et me suivre, vous pourrez comme moi voir votre homme avec sa maîtresse, sans que vous en soyez vu. L'appas était si attrayant pour l'étranger, qu'il donna dans le panneau ; il ne fut pas plutôt à bas de son cheval, que le marquis lui mit la main sur le collet. Je te tiens traître, s'écria-t-il en lui mettant la pointe de l'épée à la gorge, tu m'avoueras ton crime ou je te perce sans miséricorde.²

De la même manière, dans l'écriture aventureuse de Mouhy, les machinations s'enchaînent dans *Le Masque de fer*, le dessein étant toujours de tromper l'ennemi en lui faisant souvent croire à un changement de comportement envers lui. Ainsi, le Roi d'Espagne manipule Dom Pèdre, qui, de son côté dissimule également :

Le Roi d'Espagne ne se vit pas plutôt libre de s'expliquer, qu'il offrit à Dom Pèdre sa grâce et le retour de sa confiance, pourvu qu'il lui rendît un bien sans lequel il ne pouvait vivre et dont la perte, disait-il, jointe à l'affront que la Princesse sa sœur lui avait fait, était l'origine fatale de toutes les cruautés auxquelles il s'était porté. Nous venons de remarquer que Dom Pèdre avait tout d'un coup pris le parti de dissimuler, afin de se mettre en état de se venger des malheurs qu'il ne prévoyait que trop. [...] Il [le Roi d'Espagne] dévora sa colère et dissimula à son tour [...].³

Jeannette, autre personnage mouhien, n'hésite pas, elle aussi, à user de ruse tout au long de ses aventures. C'est ainsi que, lorsque le père de l'homme qu'elle aime lui dit qu'il veut l'épouser, et qu'il se fait très pressant, encore perturbée par le quiproquo⁴ dont elle vient

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 426. Nous avons laissé le point d'interrogation présent à la fin de la question indirecte. L'usage est aujourd'hui fautif, mais nous le conservons comme il apparaît dans le texte original.

² *Ibid.*, p. 427.

³ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 242.

⁴ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 392 : « [...] afin de ne vous laisser aucun doute à ce sujet, sachez enfin, charmante Jeannette, que, malgré toutes les raisons qui se sont opposées à mon propre consentement, je suis d'accord avec moi-même, et qu'avant qu'il soit peu, vous serez Madame la marquise de L. V. Ces derniers mots

d'être la victime (elle pensait en effet que le vieux marquis lui donnait sa bénédiction pour son union avec son fils), elle décide de feindre que le marquis lui fait trop d'honneur pas sa proposition, et qu'une fille de sa condition ne peut accepter un si grand honneur :

Vous me voyez interdite et confuse, Monsieur, dis-je au marquis, en prenant sur moi d'assurer mes regards. Eh ! qui ne le serait pas dans une pareille occasion ? Ai-je bien entendu ? N'est-ce pas une illusion, et se peut-il qu'une paysanne qui n'a pour elle que sa sagesse et quelques faibles appas, devienne la femme d'un seigneur tel que vous ?¹

Mais cette tentative de la part de Jeannette échoue et ses paroles, loin de dissuader le marquis, attise encore davantage son transport.

De même, comme ceux de Mouhy, les personnages de Chevrier usent, de façon récurrente, de stratagèmes pour faire parler les autres protagonistes. Ainsi, la manipulation est stratégique lorsque la Marquise de Sarmé n'hésite pas à user d'adresse et d'effet de relance en flattant M. Brochure afin de réussir à le faire parler :

– Convenez donc, chevalier, [...] que ce Monsieur Brochure est un homme universel, il se trouve partout.²

Le colporteur est flatté que la Marquise lui ouvre ses appartements et l'écoute avec attention raconter les faits et gestes de ses contemporains. Il peut ainsi mieux tirer orgueil de sa position et du pouvoir qu'il possède de faire et défaire les réputations.

La manipulation se fait plus affective avec *La Petite Maison* de Bastide, où Trémicour manœuvre tendrement Mélite pour obtenir ses faveurs, l'amener à éprouver des sentiments troublants et à se poser des questions. Malgré les dernières hésitations de la jeune personne, son hôte parvient progressivement à la séduire :

Trémicour se plaça devant la glace qui était vis-à-vis, et par artifice, pouvant la regarder encore plus tendrement sans qu'elle fût obligée de détourner les yeux, il se trouva que c'était un piège qu'elle s'était tendu à elle-même. Elle fit encore cette réflexion, et, voulant en détruire la cause, s'imaginant le pouvoir, elle crut y réussir en faisant des plaisanteries à Trémicour.

« Eh bien ! lui dit-elle, cesserez-vous de me regarder ? À la fin, cela m'impatiente. »

Il vola vers elle.

me parurent si clairs et si conformes à ce que je désirais depuis si longtemps, que pénétrée par ma reconnaissance je tombai aux genoux du vieux marquis, j'étais si troublée, si interdite d'un consentement si peu attendu, que je ne trouvai point de voix pour exprimer mes remerciements. Que je suis satisfait, ma chère enfant, s'écria le vieux marquis, en me relevant, de connaître par le transport que je vous cause, que ce que je fais pour vous aujourd'hui ne répugne point à votre goût ! J'ai hésité longtemps, je vous l'avoue, à faire cette déclaration : j'avais dans l'idée que votre première passion, pour mon fils, devait vous avoir prévenue, et que votre cœur ne se prêterait pas aisément à mes désirs ; mais je devais me rassurer et connaître votre vertu : moins je m'attendais à la douceur avec laquelle vous recevez ma main favorablement, et plus je suis sensible à la manière dont vous me la donnez [...] ».

¹ *Ibid.*, p. 393.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 802.

« Vous avez donc bien de la haine pour moi ? répondit-il. Ah ! marquise, un peu moins d'injustice pour un homme qui n'a pas besoin de vous déplaire pour être convaincu de son malheur...

– Voyez comme il est modeste ! s'écria-t-elle.

– Oui, modeste et malheureux, poursuivit-il ; ce que je sens m'apprend à craindre, et ce que je crains m'apprend à craindre encore. Je vous adore et n'en suis pas plus rassuré. »¹

Trémicour emploie une méthode assez répandue, c'est-à-dire qu'il prêche le faux pour connaître le vrai. En outre, il se place dans un lien de dépendance à la femme qu'il souhaite conquérir en lui avouant ses sentiments (réels ou feints). Jouant la carte de la sensibilité et de la sincérité, il sait qu'il a plus de chance de toucher le cœur de Mélite. Trémicour la conduit finalement du lieu à ses émotions. Son rituel de séduction s'articule en plusieurs étapes, selon le cheminement à travers les différentes pièces de sa petite maison. Mais Mélite est consciente et comprend, avant de succomber, le danger d'un tel lieu et la manipulation dont elle est probablement la victime :

Quand je voudrais vous croire, [...] le pourrais-je ? Oubliez-vous où nous sommes ? pensez-vous que cette maison est dès longtemps le théâtre de vos passions trompeuses, et que ces mêmes serments que vous me faites ont servi cent fois au triomphe de l'imposture ?²

La manipulation affective se retrouve dans les *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier. Le Chevalier Opton, qui aime Julie et se sait aimé d'elle, ne supporte pas d'être éloigné de l'objet de sa flamme. C'est alors qu'il décide de la rendre jalouse grâce à la complicité d'une autre femme et l'opération s'avère fructueuse :

Milady Sidney dont j'avais fait la connaissance à la campagne tenait maison, et Opton, qui lui était attaché par une amitié très étroite, ne la quittait point, surtout depuis ma liaison avec Milady Sidney. Convaincu de mon amour pour lui, il ne pouvait concevoir comment je lui résistais, et plus étonné encore du refus que je faisais de la recevoir, il voulut éprouver mon caractère en feignant de tourner ses vœux vers Milady Sidney. Celle-ci, qui était d'intelligence avec le Chevalier, joua la tendresse et mon cœur timide fut la dupe de ce projet. Je devins jalouse, et je justifiai par là que le caprice et la légèreté n'avaient eu aucune part aux sentiments dont j'étais pénétrée pour Opton. Milady qui était son amie on ne peut davantage, écrivait au Chevalier qui répondait fort tendrement, et ces lettres me parvenaient par un artifice grossier dont j'étais toujours la victime.³

Le conte de Vivant Denon mêle aussi la séduction et la manipulation qui lui est associée. Cette dernière est imputable à Mme de T*** qui use d'une méthode assez « entortillée » pour s'attirer toutes les faveurs de son jeune amant, en feignant de le gronder :

Je suis peu contente de vous... après la confiance que je vous ai montrée, il est mal... si mal de m'en accorder aucune ! Voyez si, depuis que nous sommes ensemble, vous m'avez dit un

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 117.

² *Ibid.*, p. 132.

³ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 106.

mot de la comtesse. Il est pourtant si doux de parler de ce qu'on aime ! et vous ne pouvez douter que je ne vous eusse écouté avec intérêt. C'était bien le moins que j'eusse pour vous cette complaisance après avoir risqué de vous priver d'elle.¹

Sa machination depuis l'opéra semble avoir été réfléchi quelque temps auparavant et le scénario est bien préparé. Si le jeune prosélyte est une pièce sur l'échiquier de Mme de T***, il devient malgré lui une pièce maîtresse. La séduction passe ici par la mise en scène de l'« instant ». *A contrario*, dans *Les Liaisons dangereuses*, la séduction passe par l'exercice épistolaire donc par un temps de réflexion. La lettre objet devient une arme concrète dont les roués calculent aisément la trajectoire :

Les Liaisons dangereuses sont le contraire d'un roman de la sincérité car chaque personnage cherche à préserver un « secret », dont la divulgation représente une menace. Il y a cependant une transgression de ce principe, car Merteuil et Valmont violent les secrets des autres et s'anéantiront en rendant publics les leurs.²

Pour le Vicomte et la Marquise, la lettre est bien autre chose qu'un moyen de communication, c'est un objet stratégique. Mais, pour les personnages manipulés, l'écriture demeure un gage de sincérité.

Chez Madame de Merteuil, la manipulation est une seconde nature, c'est d'ailleurs le personnage de notre corpus qui use le plus, avec talent, de tout type de manœuvres, qu'elles soient affectives, pragmatiques, politiques. La lettre LXXXI révèle ainsi qu'elle a lu romanciers, philosophes et moralistes, afin d'étudier la nature humaine, pour la mieux maîtriser et la manœuvrer. Elle joue en permanence sur plusieurs tableaux, n'hésitant pas à utiliser ceux qui l'entourent sans vergogne pour arriver à ses fins, comme lorsqu'elle dénonce Danceny secrètement à Madame de Volanges et qu'elle détermine alors cette dernière à le chasser de chez elle. De plus, la mère de Cécile écoute les conseils de la Marquise et emmène sa fille chez Mme de Rosemonde, ce qui permet du même coup non seulement d'écarter une rivale dans le cœur de Danceny, mais aussi de livrer la jeune fille à Valmont qu'elle distrait alors de son entreprise avec la Présidente. C'est donc une dangereuse prédatrice, qui calcule toujours la portée de ses paroles et de ses actes. Elle orchestre ainsi tout son univers par la seule force de sa volonté.

Lorsque Valmont surprend la correspondance secrète entre Madame de Volanges³ et son amie Madame de Tourvel, il se venge sur Cécile. En effet, la cruelle initiation sexuelle

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1303.

² Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres 128 », 2005, p. 39.

³ Madame de Volanges fait le portrait du Vicomte dans la lettre IX, elle a bien conscience qu'il est une liaison dangereuse, elle écrit qu'il est « Encore plus faux et dangereux qu'il n'est aimable et séduisant, jamais, depuis sa

ainsi que la fausse couche seront cachées à Madame de Volanges, même par son amie Mme de Rosemonde qui taira « un secret, dont la publicité [...] porterait la mort dans un cœur maternel¹ ». Tenue toujours hors des secrets, Madame de Volanges livre pourtant le premier à Madame de Merteuil, secret qui entraîne la théorie des autres, ouvrant dès lors la boîte de Pandore. Madame de Volanges reste toujours en deçà, elle ne saisit jamais la réalité. De plus, elle n'excelle pas dans l'art de la cryptographie, échouant à démasquer les machinations de ceux qui ne cessent de se jouer d'elle.

c) *La cryptographie*

La cryptographie² est une des disciplines de la cryptologie (étymologiquement « la science du secret »). Son dessein est de protéger des messages en assurant leur confidentialité et l'authenticité des informations grâce par exemple à des secrets ou des clés. Cette technique est utilisée depuis l'Antiquité ; dans *La Guerre des Gaules*, César raconte par exemple comment il aurait averti Cicéron de l'arrivée des secours dans le camp assiégé, en lui faisant parvenir un message où les lettres romaines étaient remplacées par des lettres grecques.

On trouve également des messages cryptés dans des nouvelles du XVII^e siècle. Ainsi, dans *Le Prince de Condé*³ de Boursault, il est question d'une lettre cryptée⁴. D'abord désemparé à cause du message qu'il reçoit, le héros finit par déchiffrer la lettre en comprenant que la lecture doit se faire une ligne sur deux :

Il la [la lettre] plia de plusieurs façons pour voir s'il n'y avait point quelque mystère, car étant accusé d'être criminel d'État, il était dangereux d'expliquer trop ouvertement les sentiments favorables qu'on avait pour lui. Il chercha tant qu'à la fin il trouva ce qu'il cherchait. Cette lettre, à la lire comme on a accoutumé de lire toutes les autres, était sans doute fort désobligeante. Mais à n'en lire que la moitié, c'est-à-dire après en avoir lu la première ligne sauter la seconde, la quatrième, la sixième, et ainsi du reste [...].⁵

plus grande jeunesse, il n'a fait un pas dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fût malhonnête ou criminel. » *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IX, p. 26.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLXXI, p. 379.

² Les termes « cryptographie » ou « cryptologie » renvoient souvent à des développements mathématiques comme l'ouvrage de Pako Chaber *Une Initiation à la cryptographie*, Paris, Editoo.com, coll. « Universitoo », 2003 ou bien encore celui de Gilles Dubertret, *Initiation à la cryptographie*, Paris, Vuibert, 2002 (3^e édition). Nous utiliserons ici le mot selon un sens plus large qui découle directement de son étymologie.

³ Cette nouvelle est analysée par Henri Coulet dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 245.

⁴ Edme Boursault, *Le Prince de Condé*, Paris, chez Claude Barbin, 1675, p. 87-88.

⁵ *Ibid.*, p. 89-90.

En admettant que la sténographie¹ soit un art de la dissimulation, la cryptographie devient un art du secret. Dans notre corpus, les personnages se retrouvent parfois dans des circonstances où ils ne parviennent pas à décrypter les codes et bien que le langage ne soit pas forcément étranger au leur, ils ne saisissent pas la réelle substance du message. Mais le lecteur peut lui aussi être dans le doute, voire dans l'ignorance, quant à l'interprétation qu'il peut faire des situations qui lui sont racontées.

Dans *Lamekis*, il n'est pas rare que certaines paroles soient sibyllines ou les explications compliquées et peu claires. Au tome I, des notes de l'auteur indiquent parfois quelques éléments au lecteur pour l'aider à mieux comprendre mais, dans d'autres cas, le soin apporté à expliquer complexifie le sens :

Le Lecteur doit ici faire attention, que l'Auteur met trois jours à faire descendre la corbeille pour atteindre le fond d'Houzail, et qu'il ne fait mettre qu'un jour à Motacoa et à Lodaï pour y rentrer. C'est une faute essentielle de combinaison, et qui ne se comprend pas.²

Ces notes mettent donc en avant, par un système presque ludique, les incohérences du texte. Mouhy possède une imagination fertile et il confronte son personnage principal, Lamekis, à diverses épreuves et rencontre sur son chemin de nombreuses créatures fantastiques et inquiétantes. Il doit déchiffrer le sens de leur parole. Au tome II du roman de Mouhy, les conseils du sylphe qu'il croise restent assez obscurs dans un premier temps, celui-ci évoquant ce qu'il nomme la « grande épreuve » :

[...] Lamekis, me dit celui qui m'avait déjà parlé plusieurs fois, le temps des merveilles approche ; la félicité doit récompenser ta vertu ; mais qu'elle est peu de chose dans l'humanité ! Ce palais que tu vois est celui du suprême Scealgalis, ton âme qui bégaye parlera bientôt ; dépouillé de la peau charnelle qui offusque le rayon céleste, tu jouiras des mystérieux plaisirs, mais achetés par une dernière condition effroyable pour les mortels, dont le récit seul est capable de glacer d'horreur le Philosophe le plus déterminé ; et que nul jusqu'ici n'a osé remplir ; preuve fatale de la faiblesse des humains, qui préfèrent un lâche amour pour eux-mêmes à l'immensité de la récompense.³

Lamekis doit résister aux désirs pour être initié aux « mystères de l'île divine des Sylphides⁴ », et l'épreuve consiste finalement à être écorché vif.

Plus largement, chaque héros de Mouhy est amené à un moment ou à un autre de son parcours ou de sa quête à décrypter un texte, une parole ou une situation dans laquelle il se retrouve. Lorsque Jeannette reçoit une lettre de son futur amant qu'elle ne peut pas lire seule,

¹ De fait, l'objet de la sténographie est de faire passer inaperçu un message dans un autre message. « Sténographie » est un mot issu du grec *stéganô*, « je couvre » et *graphô*, « j'écris ». On retrouve une idée liée à la dissimulation dans le nom de cette technique.

² *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 42-43.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

nous sommes bien en présence d'un cas de cryptographie, le texte est clair mais elle n'a pas la compétence requise pour le comprendre ; en effet, elle ne peut le déchiffrer car elle ne sait pas lire. La feuille manuscrite, plus complexe que des caractères imprimés, est illisible pour la jeune paysanne. Elle demande alors à Colin, paysan de son village :

Dès que je fus seule, je tirai la lettre. Je me trouvai très embarrassée, je ne puis qu'en examiner le caractère, je ne savais pas lire. [...] J'en fus bien fâchée alors ; je mourais d'envie de savoir ce que cette lettre contenait. Je ne savais qu'imaginer pour pouvoir la satisfaire. Nous avons un maître d'école dans le village, mais je craignais trop de me trahir en m'adressant à lui ; la réprimande de ma mère me faisait tenir sur mes gardes. [...] Ce fut Colin à qui je résolus de m'adresser, malgré la passion qu'il avait pour moi ; il savait lire et écrire.¹

D'autres personnages de notre corpus ne « savent » pas lire, à l'image de Cécile Volanges qui reste niaise lorsqu'il s'agit de comprendre le sens caché des mots. Voici pourquoi le déniaisement qui lui est destiné n'est que physique. Comme la jeune fille ne parvient pas à décrypter les signes, Madame de Merteuil ne veut plus en faire son élève, car elle la juge incapable de clairvoyance. La Marquise renonce à former la jeune Cécile que sa « sottise ingénuité » condamne au rôle d'objet ou de victime car elle ne lui trouve finalement pas l'étoffe nécessaire. L'évolution de son dessein pour Cécile est marquée par différentes étapes : la Lettre XX d'abord avec « Je suis souvent tentée d'en faire mon élève² », puis, la Lettre LIV esquisse une relation de type saphique entre Cécile et la Merteuil : « [...] il m'a pris fantaisie de savoir à quoi m'en tenir sur la défense dont elle était capable ; et moi, simple femme, de propos en propos, j'ai monté sa tête au point... Enfin vous pouvez m'en croire, jamais personne ne fut plus susceptible d'une surprise des sens³ ». Enfin, Cécile n'est finalement qu'une simple « machine à plaisir », ce que la Marquise déclare ultimement dans la Lettre CVI :

Je me désintéresse entièrement sur son compte. J'avais eu quelque envie d'en faire au moins une intrigante subalterne, et de la prendre pour jouer *les seconds* sous moi : mais je vois qu'il n'y a pas d'étoffe ; elle a une sottise ingénuité qui n'a pas cédé même au spécifique que vous avez employé, lequel pourtant n'en manque guère ; et c'est, selon moi, la maladie la plus dangereuse que femme puisse avoir. Elle dénote, surtout, une faiblesse de caractère presque toujours incurable et qui s'oppose à tout ; de sorte que, tandis que nous nous occuperions à former cette petite fille pour l'intrigue, nous n'en ferions qu'une femme facile. Or, je ne connais rien de si plat que cette facilité de bêtise, qui se rend sans savoir ni comment ni pourquoi, uniquement parce qu'on l'attaque et qu'elle ne sait pas résister. Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir.⁴

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 41.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XX, p. 44.

³ *Ibid.*, Lettre LIV, p. 111.

⁴ *Ibid.*, Lettre CVI, p. 244.

Cécile n'accède donc pas à la réelle protection de la Marquise ni à sa bienveillance. Les roués encodent et décodent leur discours. Ils utilisent souvent les doubles sens et font preuve d'ambiguïtés afin que les non-initiés ne puissent décrypter le sens profond de leur parole. Ceux qui ne parviennent pas à user du même langage restent au dehors et n'ont pas la possibilité de pénétrer leur cercle :

L'énonciation libertine s'inscrit en réaction à la *doxa* et à la morale dominantes. Les libertins sont les témoins d'un fonctionnement parallèle de la société et ils décryptent, pour le lecteur, les règles, les usages et le langage d'un groupe particulier, celui des roués, affranchis des règles plus ou moins respectées par le reste de la société.¹

Un personnage comme Madame de Tourvel meurt d'avoir échoué dans son entreprise de décryptage. Elle n'a pas su, entraînée qu'elle était par le feu brûlant de sa passion, comprendre que derrière les mots de Valmont se tenait la Marquise. Il est donc ici une véritable puissance de la chose écrite qui crée un monde, l'entretient puis le détruit.

La lettre envoyée par Valmont, qui n'est pas donnée dans le recueil, tue littéralement la Présidente de Tourvel. On a pu découvrir cette missive insérée dans la lettre CXLI écrite par Madame de Merteuil. Elle donne au Vicomte « un remède dont l'usage pourrait être utile à son mal² ». Le lecteur sait que Valmont a recopié et envoyé la lettre car il l'apprend dès la lettre suivante (CXLII) :

Ma foi, ma belle amie, je ne sais si j'ai mal lu ou mal entendu, et votre Lettre, et l'histoire que vous m'y faites, et le petit modèle épistolaire qui y était compris. Ce que je puis vous dire, c'est que ce dernier m'a paru original et propre à faire de l'effet : aussi je l'ai copié tout simplement, et tout simplement je l'ai envoyé à la céleste Présidente. Je n'ai pas perdu un moment, car la tendre missive a été expédiée dès hier au soir.³

D'une manière générale, les personnages sont confrontés à des situations où il n'est pas toujours aisé de tout saisir et de faire la part des choses. De la même manière, du point de vue des lecteurs, certains peuvent rester parfois un peu déconcertés car il subsiste souvent des zones d'ombre. C'est d'ailleurs ce va-et-vient permanent entre zones connues et zones inconnues qui garantit l'adhésion du destinataire et sa lecture. Il faut emprunter une voie familière pour mieux parfois accepter de se perdre quelque peu dans les rets de la narration.

Décrypter les textes n'est en effet pas toujours chose aisée car tous ne se livrent pas à l'entendement. Le secret dans les textes devient alors un symbole, c'est-à-dire un message

¹ Florence Magnot-Ogilvy, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, *op. cit.*, p. 42.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXLI, p. 328.

³ *Ibid.*, Lettre CXLII, p. 329.

susceptible d'un double degré d'interprétation : l'un assez superficiel et donc accessible à tous, l'autre plus profond, réservé aux initiés.

Les roués semblent d'une manière générale mener la danse lorsqu'il s'agit de tromper l'autre, de le manipuler, d'élaborer quelque plan pour le perdre. Leurs compétences, comme nous l'avons vu, ne s'arrêtent pas là car, maîtrisant parfaitement le langage et ses codes, ils s'en servent pour crypter leur message quand ils se fardent pour mieux agir en secret. Mais ces personnages, aussi manipulateurs soient-ils, n'échappent pas aux contradictions et vont même jusqu'à être victimes de leurs paradoxes pour mieux dissimuler leurs secrets. Ainsi, Valmont préfère sacrifier la Présidente plutôt que de perdre la face devant Madame de Merteuil. Il perd néanmoins la vie durant le duel qui l'oppose à Danceny, mais c'est plutôt sans doute symboliquement un combat contre sa propre dualité : une dichotomie entre ses sentiments pour Madame de Tourvel et son amour-propre piqué au vif. En effet, Valmont est l'un des personnages les plus paradoxaux de notre corpus. Il meurt d'être divisé, Madame de Tourvel met au jour son paradoxe et il ne peut finalement le supporter.

3) Les paradoxes du secret

a) Lumière sur le secret

Cette formule paraît oxymorique. De fait, le secret peut légitimement être associé à l'obscurité car il est caché, enfoui. Vouloir l'éclairer apparaît comme une tentative d'approche d'une matière fuyante, qui se modifie tandis qu'elle se laisse entrevoir. Le mot « secret » séduit en lui-même, en ce sens où tout semble pouvoir, dans le roman, se refléter en lui et créer ainsi un moteur de l'intrigue. Du reste, dans son introduction au premier numéro de la revue « Sigila » intitulée « Dire le secret », Helena Barroso écrit :

Pour que le secret existe, il faut d'abord le dire. La preuve de son existence ne peut être donnée qu'à travers sa révélation, mais une fois révélé, il perd aussitôt sa condition de secret et se transforme en ce qui lui a permis d'exister et qui est à la fois son contraire et son sosie : la parole.

Cependant, c'est grâce à cette ressemblance – qui est aussi un déguisement – que le secret puise sa force et émerge selon une autre apparence : capable de se faire passer pour la vérité, la parole transporte en elle toute la puissance qui lui vient du mensonge et, par là même, du secret. Le secret se venge. Donner, c'est en même temps soustraire, cacher. Or, cacher, dire autre chose et autrement, n'est-ce pas cela même qui constitue le langage qui, par sa figuralité, comprend au moins deux directions à suivre, révélant l'une pour mieux dissimuler l'autre, et cela à l'insu de celui qui parle ?

C'est par ces interstices créés au moment même où la parole est prise, c'est entre ce qui est dit et ce que l'on a voulu dire, qu'apparaît l'espace de l'allégorie, l'autre nom du secret.¹

L'évocation de l'allégorie peut être notamment mise en parallèle avec les figurations du secret dans la représentation picturale ; ainsi, le *signum harpocraticum* renvoie à un personnage le doigt sur la bouche pour imposer le silence. On retrouve par exemple à l'Hôtel de Soubise à Paris, dans la petite chambre de la princesse, une huile sur toile intitulée *Les Symboles du Secret* ou *Le Secret et la Prudence* de Jean Restout (1737). C'est une probante figuration du secret, puisqu'on y voit à droite une femme dénudée qui se ferme la bouche à l'aide d'un instrument de cuivre et à gauche la Prudence casquée comme Minerve, un miroir à la main autour duquel s'enroule un serpent.

Il est intéressant d'observer qu'au XVIII^e siècle, bien souvent lorsqu'on décore une pièce, on pense à figurer le secret par des symboles et des allégories. De la même manière, on aime orner les lieux de tableaux, petites scènes de genre, qui prédisposent les hôtes de la pièce à des atmosphères particulières. Le petit tableau de Fragonard *Les Curieuses ou Jeunes filles jetant des roses*² (vers 1775-1780) offre un exemple du caractère ambigu et libertin ; la sensualité et la jeunesse invitent certes au dévoilement, mais aussi au secret. C'est donc, même en peinture, la lumière faite sur le secret qui dans le même temps annule et nourrit son essence et son ambiguïté. Le secret doit être nommé dans les romans pour exister en tant que tel et figurer parmi les enjeux du texte, car dire qu'on a un secret est un peu déjà le confesser en attirant l'attention sur un élément qui n'éveillait *a priori* aucun soupçon.

Ainsi, dans *Le Masque de fer*, personne – hormis les deux intéressés et le couple narrateur/narrataire – n'aura vent de la passion coupable unissant Keelmie à son père ; et, lors de son récit, la jeune fille fera l'impasse sur ce sujet :

La fille de Milord [...] jugea, à un coup d'œil que lui jeta son père, qu'il fallait supprimer de son récit l'histoire de leur passion criminelle, elle se conduisit avec tant d'esprit dans le détail qu'elle fit de ses aventures, que ceux qui les ignoraient ne purent soupçonner ces endroits honteux dont il a été parlé.³

Pourtant, Keelmie a fait la lumière sur son secret en l'avouant à son père, mais cette révélation reste entre eux et personne, hormis le lecteur complice, n'est informé de cette passion coupable.

¹ Helena Barroso, Introduction « Dire le secret », dans *Sigila*, Paris, Gris-France, n° 1, janvier 1998, p. 11.

² Jean-Honoré Fragonard, *Les Curieuses*, huile sur bois (16,5 cm x 12,5 cm). Donation Charles Sauvageot au Louvre.

³ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 213.

Cristanval, autre personnage du même roman de Mouhy, lève le secret sur ses sentiments par l'aveu qu'il fait de son amour à la Reine lors d'une audience secrète :

Je vais m'éloigner, peut-être pour jamais de Votre Majesté, lui dit-il en se jetant à ses pieds [...] il peut arriver mille événements qui me feront échouer dans mon entreprise ou qui m'ôteront une vie qui ne m'est chère que parce qu'elle vous est consacrée depuis le moment où j'ai eu le bonheur de jouir de votre adorable présence, qu'il me soit permis du moins avant de l'exposer, de vous déclarer mes sentiments les plus cachés. Je vous aime, Madame, et je n'ai jamais aimé que vous [...].¹

Cette révélation du secret de son amour n'intervient qu'à l'extrême fin du roman qui est tout entier baigné dans ce même type de secrets aux visages divers. De même, la fin de la nouvelle de Denon offre un semblant de révélation lorsque le héros de *Point de lendemain* affirme le matin venu, après avoir écouté les paroles que lui adresse le Marquis, amant en titre de Mme de T*** :

Il [le Marquis] venait de débrouiller le mystère de la veille, et de me donner la clef du reste. Je sentis dans l'instant mon nouveau rôle. Chaque mot était en situation.²

Si le mystère est quelque peu levé, Mme de T*** conserve intact son secret qu'elle est la seule à connaître et que même son amant en titre ne pénètre pas. Du reste, ce dernier ne semble pas traquer le secret de son amante et se désintéresse quelque peu de la vérité. Même si Bigand, héros de *La Mouche*, comprend souvent qu'il ne sera pas toujours bon pour lui de connaître la vérité, il ne peut s'empêcher malgré tout de vouloir la découvrir. Aux côtés de Laure, la jeune fille du lapidaire, il réprime sa soif de curiosité affirmant parfois qu'il est sans doute préférable qu'il ignore la vérité :

Malgré tout ce que je pus faire, la fille de Calcati ne fut remise de sa frayeur que le lendemain, mais elle ne discontinua pas de soupirer. Je jugeai qu'il y avait plus que de la crainte dans son humeur, et que le jeune homme qu'elle avait laissé derrière elle, occasionnait sa tristesse. Je ne fis pas semblant de le soupçonner, il était plus prudent d'ignorer ce fatal secret.³

La lumière est faite à la fin du *Masque de fer* sur la filiation entre Dom Pèdre et la Princesse qu'il a épousée. La scène finale du roman de Mouhy est digne d'une tragédie :

Avant de quitter une épouse adorable, dont la possession le rendait le plus heureux des hommes, il voulut la considérer un moment. Mais quelle fut sa surprise, il la trouva froide et sans sentiment, soit que l'âme de cette divine Princesse eût pénétré l'événement affreux qui la menaçait, ou que la violence qu'elle s'était faite le jour où elle avait appris son sort l'eût accablée, elle s'était évanouie. Le Roi fort effrayé de la trouver en cet état, ouvrit avec précipitation les rideaux du lit pour donner de l'air et pour la secourir. Mais, ô surprise fatale, funeste, affreuse, le sein de la Princesse était découvert ; il reconnut un signe qu'il ne put

¹ *Ibid.*, p. 288.

² *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1311.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 548.

méconnaître et qu'il avait vu mille fois ; il vit enfin une marque parfaitement imprimée sur la poitrine de la Princesse évanouie ; c'était la même que sa fille avait apportée au monde en naissant. « Ô ciel injuste, cruel, s'écria-t-il, en se jetant sur son épée, c'est donc avec mon propre sang que j'ai habité ! [...] » En proférant ces mots Dom Père se perça de deux coups mortels et tomba sur le corps de son épouse infortunée.¹

Cette scène de reconnaissance met au jour l'inceste entre Dom Père et sa fille. Dans ce roman, l'amour semble continuellement mêlé au crime et au secret. La lumière est vraiment faite sur ce secret malheureux, que personne, hormis le narrateur et le lecteur avisé, ne détenait. En effet, c'est Dom Père qui ouvre le rideau pour faire jaillir la lumière, il concourt ainsi lui-même à sa perte.

Dans *L'Amant anonyme* de Bastide, Madame de Régur renonce à sa tranquillité pour s'enquérir du secret de l'identité de son prétendant. L'envoi des lettres lui permet de se poser diverses questions qui l'ébranlent :

Mais quel secret avait-on à lui apprendre ? Qui pouvait s'intéresser aussi vivement à sa destinée ? Par quelle fatalité des sentiments qu'elle avait toujours si bien dissimulés étaient-ils connus d'un autre qu'elle ? Elle se perdait dans toutes ces réflexions, et ne savait que conclure et que supposer.²

Le questionnement dans *Le Colporteur* de Chevrier reste assez superficiel puisque M. Brochure, « [colporteur] le mieux fourni et le plus scandaleux du royaume³ » se contente de satisfaire la curiosité de ses hôtes en faisant à sa manière la lumière sur certains petits secrets des gens de la haute société. Il dévoile le Paris souterrain au plus flatteur ou au plus offrant, déchirant à loisir les réputations :

– Ah ! dix-louis, monsieur, seraient bien séduisants : les temps sont d'ailleurs si mauvais que pour une pareille somme on ne pourrait guère s'empêcher de déshonorer cinq ou six cents personnes...

– Oh, ma foi, s'écria la marquise, vous n'en ferez pas dédit, Monsieur Brochure ; voilà dix louis bien comptés dans ce rouleau d'écus, prenez-les, et faites-moi l'histoire scandaleuse de votre journée...⁴

Si la divulgation se monnaie dans le roman de Chevrier, chez Laclos elle est une question de vengeance. Même si une partie de la correspondance entre les deux roués est divulguée, il n'en demeure pas moins que le récit conserve des zones d'ombre. En effet, nul ne sait par exemple si la Marquise cède finalement à une passion, celle de la jalousie qui s'incarne dans sa vengeance, ou si elle agit par « purs » principes, Valmont s'étant détourné

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 320-321.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 33.

³ *Le Colporteur*, éd. cit., p. 756.

⁴ *Ibid.*, p. 759.

de leur pacte, elle le punit pour avoir trahi les règles libertines mais aussi pour l'avoir blessée en lui préférant la Présidente de Tourvel :

[...] Vicomte, quand une femme frappe dans le cœur d'une autre, elle manque rarement de trouver l'endroit sensible, et la blessure est incurable. Tandis que je frappais celle-ci, ou plutôt que je dirigeais vos coups, je n'ai pas oublié que cette femme était ma rivale, que vous l'aviez trouvée un moment préférable à moi, et qu'enfin, vous m'aviez placée au-dessous d'elle.¹

Le lecteur peut aussi légitimement s'interroger pour savoir qui a, dans le roman de Laclos, le dernier mot. Est-ce l'auteur ? Le lecteur ? Le personnage de la Marquise ? Mme de Rosemonde ? Le doute persiste et il peut même engendrer diverses hypothèses, préservant le caractère secret de l'ouvrage.

Ainsi, la lumière sur la situation de sa fille n'est pas accessible à Madame de Volanges qui reste l'un des personnages tenu le plus à l'écart des enjeux de l'intrigue du roman de Laclos. Cécile aussi demeure ignorante, passant de la séduction à la dépravation, aucun éclaircissement ne lui est communiqué sur les secrets de la sexualité (ce qu'il convient qu'une femme sache avant le mariage sur ce qu'elle peut faire ou ne pas faire). L'amitié que Madame de Merteuil témoigne à Cécile est au service du mensonge et de la trahison. La Lettre XCVI décrit le viol de l'adolescente par le libertin consommé qu'est Valmont, mais Cécile ne comprend pas vraiment ce qui se passe :

[...] j'avais remarqué que la petite Volanges était en effet fort jolie [...]. Déjà vous cherchez par quel moyen j'ai supplanté si tôt l'amant chéri ; quelle séduction convient à cet âge, à cette inexpérience. Épargnez-vous tant de peine, je n'en ai employé aucune. Tandis que maniant avec adresse les armes de votre sexe, vous triomphez par la finesse ; moi, rendant à l'homme ses droits imprescriptibles, je subjuguais par l'autorité. Sûr de saisir ma proie si je pouvais la joindre, je n'avais besoin de ruse que pour m'en approcher [...]. Hé bien ! sans autre soin, la tendre amoureuse, oubliant ses serments, a cédé d'abord et fini par consentir : non pas qu'après ce premier moment les reproches et les larmes ne soient revenus de concert ; j'ignore s'ils étaient vrais ou feints : mais, comme il arrive toujours, ils ont cessé, dès que je me suis occupé à y donner lieu de nouveau.²

Elle doit en effet rester ignorante des frontières du décent et de l'indécent, de ce qu'on peut dire et de ce qui ne se dit pas, et cela, pour que la vengeance de la Marquise envers Gercourt soit complète.

Divers sont les chemins qui conduisent à l'éclaircissement d'un secret. Quelques faits significatifs peuvent être à l'origine de sa découverte, et parmi eux, les imprudences de langage et autres lapsus ou « glissements de langue » ; ce terme désigne la révélation malgré soi d'un secret, c'est une chose en tout cas qui échappe au contrôle du locuteur. Ainsi, Bigand

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXLV, p. 334.

² *Ibid.*, Lettre XCVI, p. 210-213.

se trahit en présence de Laure dans le carrosse qui est censé conduire la jeune femme et son amant (du moins le croit-elle) loin des griffes de Charles :

Le lendemain à minuit, je me trouvais comme je l'avais promis à la porte de la rue, que j'avais ouverte quelques moments auparavant. Laure qui attendait le bruit d'un carrosse, n'eut pas plus tôt compris par le bruit du mien que l'on était à la porte, qu'elle avança et sans faire aucune question, vint tout de suite à la portière. J'étais resté dans le fiacre dont les volets étaient tirés ; Pardon, charmante personne, lui dis-je, [...] si je ne suis pas descendu, vous en sentez les conséquences, et vous me le pardonnerez. La scélérate reçut mon compliment avec douceur ; quoiqu'elle fût émue, elle me laissa entrevoir un trouble ravissant. Voyons, me dis-je en moi-même, si la perfide n'est sage que pour moi.

À peine la portière fut-elle fermée, que je ressentis toute la satisfaction que j'avais à me venger de l'infidèle Laure. O Ciel ! m'écriai-je, se peut-il que je triomphe dans le moment qu'on croit me mettre le poignard dans le cœur ? O fortune, voilà de tes coups adorables, que je serais reconnaissant de tant de bontés, si le cœur de l'ingrate cessait par la suite de m'être contraire.

Cette malheureuse exclamation me perdit.¹

Bigand se trahit par la modalité exclamative et par ses paroles désabusées. Laure le reconnaît également par sa voix qu'il ne contient plus, parlant désormais fort, sans peur d'être démasqué. Sous le coup de l'émotion Charles n'est plus dans la manipulation, le secret de son identité est alors caduc.

Cependant, souvent la lumière n'est pas faite sur le secret grâce aux habiles gardiens que sont les menteurs. Mais certains, à l'image de Valmont ou de Laure, personnage de *La Mouche*, mentent parfois pour finalement accéder à la vérité. Voici peut-être l'un des paradoxes du menteur.

b) Le paradoxe du menteur

Ce titre reprend celui de Pierre Bayard, qu'il applique à Laclos. *Le Paradoxe du menteur* est un ouvrage qui entend démontrer que, par sa conception du langage et de la psychologie notamment, le roman épistolaire de Laclos appartient à notre modernité. Placée sous l'égide du paradoxe, cette critique montre comment *Les Liaisons dangereuses* dénoncent l'illusion de l'extériorité.

À l'origine, le paradoxe du menteur affirme : « je mens, mais s'il est vrai que je mens, alors je dis la vérité, et par conséquent je mens...² ». Il est attribué à Epiménide le Crétois (VII^e siècle avant J.-C.), poète et chaman, longtemps considéré comme un personnage

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 585-586.

² Voir Béatrice Godart-Wendling, « “Je mens” : Histoire sémantique et logique d'un paradoxe », dans *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, textes recueillis par Ronald Landheer et Paul J. Smith, Genève, Droz, 1996, p. 17-38.

mythique. Il semblerait néanmoins que cette formulation du paradoxe ne soit apparue comme paradoxale que plus tard (au IV^e siècle avant J.-C.) avec le philosophe grec Eubulide de Milet qui énonça : « Un homme disait qu'il était en train de mentir. Ce que l'homme disait est-il vrai ou faux ? » Le paradoxe se retrouve de la même façon dans des formules telles que : « La phrase suivante est fausse. La phrase précédente est vraie ».

Cet obscur énoncé d'Epiménide demeure pourtant un pur paradoxe. Conformément à son étymologie, le paradoxe heurte l'opinion commune. Il ne faut pas le réduire à une simple contradiction, puisque comme le soulignent Ronald Landheer et Paul J. Smith, « un paradoxe ne consiste pas à poser une équivalence statique entre le vrai et le faux, mais à faire passer alternativement (et donc temporellement) du vrai au faux et inversement¹ ».

Le paradoxe serait donc inhérent à tout être de fiction. Pour garder un secret, il faut faire comme si on n'avait pas de secret. Ce jeu du comédien permet aux protagonistes de garder la face en n'importe quelle circonstance. Quelques personnages de notre corpus peuvent ainsi être ressentis comme paradoxaux : le Vicomte de Valmont, la Marquise de Merteuil, Madame de Régur.

Valmont et Laure, la femme aimée de Bigand, au regard de la fin des romans, ont menti sans savoir que leur dissimulation et leur simulation les conduiraient en dernier lieu vers la vérité des sentiments. Valmont meurt finalement d'aimer, Laure se repent à l'extrême fin du roman et retrouve Bigand, l'homme qu'elle aime, avec la bénédiction de son père Calcati :

Après que nos premiers transports furent un peu apaisés, Calcati nous quitta sous prétexte d'affaire, mais en effet pour nous laisser le temps, après une longue absence, de nous exprimer tous nos sentiments. J'en profitai pour sonder le cœur de la belle Laure, je trouvai mon bonheur si grand que j'osais en douter encore. Elle m'apprit que je devais son amour à l'aventure du fiacre ; qu'elle s'était éprise pour moi, depuis ce moment où ma témérité, sous un autre nom, m'avait fait triompher d'un bien que mes attentions n'avaient pu jamais me faire mériter, et elle m'avoua que sans mon exclamation qui me fit reconnaître, elle se serait livrée entièrement à celui dont j'avais usurpé le nom. Je conçus fort bien dans le fond de moi-même, que je ne devais les sentiments de cette aimable personne qu'au caprice, mais je m'en consolai.²

Voici le paradoxe du personnage et plus largement celui du comédien : se déguiser pour atteindre une certaine vérité. Avant de faire preuve de roublardise et de vouloir à toute fin tromper Bigand, Laure, la fille cadette de Calcati (un joaillier malin qui veut imposer à Charles son autre fille Rosinde en mariage) se déguise pour rejoindre Charles qu'elle aime et

¹ Ronald Landheer et Paul J. Smith, « Présentation », dans *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p. 8-9.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 602.

braver les hommes de son père. Elle prévient Bigand du danger qu'il court et utilise la feinte pour faire la lumière sur les intentions de son père envers l'homme qu'elle aime. Ainsi, elle prévoit de se déguiser comme elle lui en fait part dans une lettre :

Vous m'êtes cher, monsieur Bigand ; vous en allez juger. Je viens de prendre des mesures pour ne point vous perdre. J'ai fait acheter par un domestique qui m'est affidé un habit d'homme, et sous ce déguisement je vous suivrai de loin, jusqu'à ce que je sois libre de me joindre à vous.¹

Nombreux sont les auteurs à avoir étudié les contradictions de la sincérité. Parmi eux se trouvent Corneille, dans *La Place Royale*, Molière dans *Le Misanthrope*, Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*, pour citer quelques exemples appartenant à une période antérieure à celle de notre étude. Dans nos textes, le personnage le plus sincère et qui aurait pourtant dû simuler pour se sauver est Lamekis (père). Comme il éconduit la reine Sémiramis après l'aveu qu'elle lui a fait de ses sentiments, cette dernière, de dépit, ne manque pas de le lui faire payer :

Lamekis, lui dit-elle, [...] il y a longtemps que mes yeux vous ont distingué. Nonobstant ce qui s'est passé, votre mérite supérieur et ma façon de penser pour vous, vous soutiennent dans mon cœur : c'est assez vous en dire ; je vous permets de deviner le reste, vous partagerez avec moi la suprême puissance ; et malgré la fureur de mon peuple, je saurai vous en préserver, et changer sa haine en respect. [...] Sémiramis attendit longtemps la réponse du grand-prêtre : ce discours l'avait troublé, et le fond de son âme était combattu par les endroits les plus sensibles. Le préjugé dans lequel il était né, lui donnait une tendresse de père pour les peuples qu'on allait détruire, qui l'agitait de la plus vive compassion ; des endroits qui le touchaient de plus près, le faisaient trembler ; et quelque parti qu'il prît, il ne pouvait empêcher la perte de ce qui lui était le plus cher. Lamekis était époux et père : la reine l'ignorait ; et ce secret révélé faisant naître la jalousie de Sémiramis, et lui apprenant la cause de l'obstacle qu'il avait apporté à son amour, ne pouvait que hâter la mort de ceux qui lui étaient si chers ; mais ne prévoyant cependant pas que des complaisances de sa part pussent lui faire éviter tous ces maux, il aima mieux périr vertueux que d'échapper au trépas en s'abandonnant au crime, et en souillant son ministère [...]. Sémiramis employa ses charmes et ses pleurs pour le séduire. Semblable au roc battu des ondes, la vertu de Lamekis le soutint dans ces combats périlleux ; sa fermeté s'expliqua, et ne donna aucun lieu d'espérance. La haine succéda à l'amour : la fin de cette importante conversation fut un ordre de livrer le grand-prêtre à la fureur du peuple, qui demandait sa tête avec empressement.²

La vengeance motive donc la reine et cause la perte du père du héros. L'honnêteté du discours de Lamekis n'est aucunement récompensée dans ce cas. De même, dans *Les Liaisons dangereuses*, la quasi transparence des échanges entre Valmont et Madame de Merteuil n'empêche pas la catastrophe finale : un des paradoxes du roman est sans doute que Valmont ne cache presque rien à sa complice. Mais comme la Marquise, le lecteur saisit l'enjeu de ce « presque », elle démasque les faits manquants, en lisant entre les lignes, et punit Valmont de

¹ *Ibid.*, p. 492.

² *Lamekis*, éd. cit., t. I, p. 30-32.

ne pas lui avoir tout dit. Ainsi, il se défend d'être amoureux, et, malgré ses dénégations et ses fanfaronnades, la marquise l'accuse pourtant ; de fait, elle ne s'y trompe pas :

Or, est-il vrai, Vicomte, que vous vous faites des illusions sur le sentiment qui vous attache à Madame de Tourvel ? C'est de l'amour ou il n'en exista jamais : vous le niez bien de cent façons ; mais vous le prouvez de mille.¹

Il lui répond sans attendre dans la lettre CXXXVIII :

Je persiste, ma belle amie : non, je ne suis point amoureux ; et ce n'est pas ma faute si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle.²

Il avait pourtant écrit à la Marquise, juste après sa victoire sur la Présidente :

Serai- je donc, à mon âge, maîtrisé comme un écolier, par un sentiment involontaire et inconnu ?³

Madame de Merteuil peut légitimement se méfier de Valmont et de ce qu'il lui écrit, car dès la lettre du 17 septembre il relate son retour au château avec cinq jours de retard et devient discret quant à ses activités personnelles, c'est-à-dire celles qui touchent à Madame de Tourvel. Ainsi, pour distraire sa correspondante, il s'attarde plutôt sur des sujets tels que sa conduite envers Cécile ou bien encore l'histoire de Prévan.

Chez le séducteur qu'est le roué, il y a bien un paradoxe dans son cynisme à dénigrer le langage de l'amour, car il vérifie dans le même temps sa puissance sur autrui. Le code galant qu'il utilise semble au service du mensonge. Comme ils expriment une inaltérable suspicion à l'égard du sentiment amoureux, les libertins réduisent donc l'amour à son principe physique. D'ailleurs, l'expression « libertin amoureux » apparaît tel un véritable oxymore s'agissant de Valmont. Voici pourquoi, à mesure que la Marquise déchiffre chez lui les progrès de son amour pour Madame de Tourvel, il nie. Le terme « amoureux » lui apparaît en effet comme une accusation infâmante dont il convient de se défendre. Le Vicomte affirme pourtant à la lettre CXXV après un moment aux côtés de la Présidente :

Je ne sortis de ses bras que pour tomber à ses genoux, pour lui jurer un amour éternel ; et, il faut tout avouer, je pensais ce que je disais. Enfin, même après nous être séparés, son idée ne me quittait point, et j'ai eu besoin de me travailler pour m'en distraire.⁴

Plus que le plaisir, Valmont semble avoir découvert le bonheur, et cela, il ne peut le dissimuler plus longtemps.

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXXIV, p. 312.

² *Ibid.*, Lettre CXXXVIII, p. 320.

³ *Ibid.*, Lettre CXXV, p. 288.

⁴ *Ibid.*, Lettre CXXV, p. 295.

Le menteur, s'il apparaît dans la fiction comme un personnage récurrent, peut aussi, selon un autre point de vue, incarner plus globalement la fiction en elle-même, c'est-à-dire, pour ce qui nous concerne, le roman. George May démontre d'ailleurs que ce dernier, dans le même temps, s'affirme et se renie. Pour Henri Lafon, écrire un roman se trouve :

[...] au confluent du plaisir de raconter pour plusieurs et de la faute d'écrire à un(e) seul(e). De ce malaise témoigne l'espace du manuscrit trouvé : ce texte dont l'auteur refuse d'assurer l'énonciation a été caché, et ressurgit pourtant. [...] Avec Mouhy, et non sans humour, il flotte sur la Seine dans un coffre salvateur auquel s'accroche l'« éditeur » sur le point de se noyer. Ses serrures forcées font apparaître une petite bibliothèque flottante, puis une « petite cassette fermée à clef », à son tour forcée. Petits espaces clos du secret, armoires, malles, cassettes, tiroirs, portefeuilles, mais d'un secret finalement violé, suivi d'une divulgation.¹

L'étude du secret nous a donc conduite à observer deux attitudes essentielles : la simulation et la dissimulation. Ce couple apparaît dans les ambiguïtés du langage, en effet, on peut choisir de dire pour mieux simuler, c'est le principe du mensonge qui consiste à affecter une autre posture pour masquer la véritable. Mais si le langage peut complexifier les situations et les rendre volontairement inintelligibles, il permet également de dénouer certaines énigmes.

Ainsi, des secrets sont divulgués et les intimités mises à mal pour qui se fait voler son secret. La maîtrise du langage reste le principal apanage des roués de Laclos avec un art du double entendre tout à fait spécifique. Ceci leur permet de manipuler à loisir les personnes qui gravitent autour d'eux. Les romans de notre corpus ont témoigné du fait que le XVIII^e siècle apprécie l'usage de l'italique qui se codifie différemment selon les genres dans lesquels il apparaît et les intentions de l'auteur. Les autres protagonistes du corpus, à l'image des roués de Laclos, élaborent eux aussi de nombreuses machinations pour parvenir à leurs fins, pour masquer leurs secrets ou pour découvrir ceux des autres. Les procédés pour cacher un secret sont multiples : entre autres, la cryptographie permet de protéger le message en assurant sa confidentialité car elle brouille le sens réel, un sens que seuls certains initiés peuvent saisir. Quelques auteurs comme Mouhy s'en servent pour complexifier la lecture ou la compréhension du message afin de mettre à l'épreuve le lecteur et de jouer aussi avec lui. D'autres l'utilisent comme un code entre les personnages qui créent des messages uniquement compréhensibles pour le destinataire visé.

Enfin, nous avons observé les paradoxes du secret en montrant que la fiction trouvait sa raison d'être dans le dévoilement. Le paradoxe du menteur a placé le roman face à ses contradictions. Mais il a également permis aux personnages de s'étoffer à mesure qu'ils

¹ Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 15.

s'approchaient des comportements humains complexes, gagnant en profondeur et en réflexibilité.

Cette réflexion nous amène à considérer que le secret doit s'étudier selon une esthétique à la frontière du réel et de la fiction. Nous allons donc nous intéresser à ce que nous nommerons « Le spectacle du secret » dans le prolongement de l'étude d'Arielle Meyer ; puis nous montrerons comment, chez quelques aventuriers des lettres, la vie contamine la fiction et réciproquement. Nous aborderons enfin les enjeux philosophiques accueillis favorablement dans certains romans du XVIII^e siècle et qui font également parfois l'objet de controverses, surtout lorsqu'ils apparaissent dans le boudoir.

CHAPITRE II

Une esthétique à la frontière du réel et de la fiction

Les sujets que nous avons choisi d'étudier (le secret, la clandestinité, le libertinage) sont autant présents dans nos fictions que dans la réalité contemporaine à leur écriture.

Comme l'explique Jean Rousset dans *Forme et signification* :

[...] il faut remarquer que plus ces opérations d'auteur sont manifestes, plus l'auteur se croit tenu de porter le masque. C'est qu'il se heurte à une exigence impérieuse à l'époque : l'exigence anti-romanesque, l'obligation de présenter non pas une fiction, mais des documents, des témoignages directs du réel. Le romancier a mauvaise conscience au XVIII^e siècle, le roman prétend toujours ne pas être un roman ; il n'invente rien, il présente du réel à l'état brut.¹

Voici l'un des paradoxes du roman au XVIII^e siècle : faire semblant d'être ce qu'il n'est pas (une fiction) en prétendant n'être qu'un document, un témoignage recueilli, un manuscrit trouvé et sauvé de la désuétude.

Ainsi, presque toutes nos œuvres qu'elles appartiennent au sous-genre des mémoires, à celui de l'épistolaire, à celui de l'aventure utilisent ce *topos*. C'est cette proximité du roman avec les préoccupations des contemporains qui en fait désormais le genre dominant, le genre recherché de tous. Les personnages romanesques ne sont plus des héros sublimes, et de haut rang, à qui il n'arrive que des histoires extraordinaires. Le lecteur peut encore rêver, mais le rêve se fait plus accessible. Le sentiment est mis en avant, le roman, genre parvenu, doit être maintenu à son rang (fort bas car il n'implique en effet ni savoir spécifique, ni compétence, ni connaissance des Anciens) mais il permet néanmoins une représentation des passions².

Les auteurs étudiés (et notamment Mouhy, Chevrier) jouent d'un constant va-et-vient entre leurs fictions avec des personnages très proches de leurs propres activités et de leurs vies faites de rebondissements, d'emprisonnements, d'espionnage, de censure. Ces aventuriers des lettres peuvent apparaître comme des personnages qui se seraient échappés de quelque volume...

¹ Jean Rousset, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, 1962, p. 75.

² Voir René Démoris, « Ut poesis pictura ? », dans *Dilemmes du roman, essais en l'honneur de Georges May*, édition de Catherine Lafarge, Saratoga, Anma Libri, 1989, p. 272.

Le lecteur des années 1760 comprend que les enjeux du roman ont changé, la proximité est de mise, on s'identifie désormais plus que jamais aux personnages et on finit même par croire à leur existence. En effet, le roman ne parle plus de la nature humaine en général, mais d'un sujet proche et familier au lecteur : lui-même.

Ainsi, en 1761, l'engouement pour le roman de Rousseau *La Nouvelle Héloïse* révolutionne la sensibilité littéraire des contemporains en réhabilitant non seulement l'imagination mais aussi le rêve. Certains vont faire des pèlerinages dans les lieux fréquentés par les amants de Rousseau. Le siècle apprend à s'évader dans le proche, les lecteurs à songer aux histoires qui pourraient également leur arriver. Les secrets se resserrent, et les intimités s'entremêlent, on s'endort le livre à la main et l'on complète les aventures des héros qui hantent ces nuits où se mêlent fiction et réel. Si le XVIII^e siècle est sans conteste le siècle de la raison et des philosophes, il est également tel un Janus, le siècle de la sensibilité et de la rêverie. Un thème comme le secret permet une interpénétration entre le réel et la fiction, entre la personne et le personnage. On ne sait plus très bien qui nourrit l'autre, mais ce qui compte c'est la circulation entre les deux univers. Le roman permet une mise en scène du visible, un spectacle du secret.

1) Le spectacle du secret

a) *Les liens entre le réel et la fiction*

Quand on voit un style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon et qui en voyant un livre croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur [...].¹

Cette suspicion à l'égard de l'auteur est reprise en 1721 par Marivaux dans la première feuille du *Spectateur français*². La réflexion souligne les liens entre réel et fiction, et la confusion est parfois en effet troublante. C'est d'ailleurs pour cette raison que les auteurs ont été accusés de faire des applications, tant leur réalité semblait se mêler à leur écriture. Si les héros de notre corpus sont victimes de nombreuses épreuves et vicissitudes, les supports qui les accueillent connaissent le même sort. Ainsi, les livres sont soumis à diverses conditions : entre privilège et censure, après 1737, certains romans passent à la clandestinité. De fait, les

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Philippe Sellier, Classiques Garnier, Bordas, 1991, 554, p. 403.

² Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, édition de Michel Gilot et Frédéric Deloffre, Classiques Garnier, Bordas, 2001, Première Feuille, p. 114.

livres publiés à l'étranger le sont anonymement, parfois avec des initiales. Date, lieu, maison d'édition, tout est alors faux, à l'exception du titre. Mais, à n'en pas douter, le voile est vite levé dans les cercles d'initiés et les salons car nul n'ignore l'identité des auteurs d'ouvrages licencieux, philosophiques...

La censure, à mesure que le siècle avance, est souvent obligée de tolérer certains ouvrages, apparaissent alors les permissions tacites. Les lieux de sociabilité autour du livre se multiplient : cercles, salons, sociétés de pensées, cafés, lieux académiques. Cependant, la lecture est aussi une activité intime, on la retrouve au XVIII^e siècle dans les évocations de rêveries érotiques avec des personnages imaginaires qui prennent forme et apparaissent aux personnages. Ainsi, *Le Sylphe ou Songe de Madame de R***. Écrit par elle-même à Madame de S**** de Crébillon par exemple, témoigne de ce mélange entre fiction et réalité. Ce récit qui est aussi la première publication de Crébillon (1730), approuvé par la censure, connaît un succès auprès du public ; l'auteur doit beaucoup à l'ouvrage de Montfaucon de Villars¹. L'histoire place Madame de R., qui se présente comme une femme raisonnable et honnête dès le préambule, face à une hésitation. Rêve-t-elle ou reçoit-elle réellement la visite d'un être invisible mais pressant ? Sans doute, le personnage du Sylphe représente-t-il une projection des désirs inavoués de l'héroïne.

Le roman jette le doute et la fiction s'inscrit parfois étrangement dans le réel, comme ce dernier se mêle à l'écriture. Le pouvoir de la lecture permet aux protagonistes dans le roman de prendre des modèles et de s'inscrire dans une transmission. On constate, dans *Les Liaisons dangereuses*, que Madame de Merteuil est la plus importante lectrice, elle cite d'ailleurs à loisir quelques auteurs et évoque son temps de lecture lorsqu'elle s'adresse à Valmont ; ce dernier n'est pas en reste non plus puisqu'il a également recours à certaines références littéraires. Par ces évocations, le réel se mêle à la fiction, crédibilisant les héros de Laclos en leur conférant une sorte d'autonomie. Une grande place est faite à la littérature, et, par une sorte de mise en abyme, le roman de Laclos serait un roman sur le roman. Les références à Crébillon, à Richardson et à Rousseau sont récurrentes. Outre l'épigraphe empruntée à la préface du roman de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* est évoquée tout d'abord par Madame de Merteuil qui, en attendant son amant Belleruche, lit « une Lettre d'Héloïse » :

Après ces préparatifs, pendant que Victoire s'occupe des autres détails, je lis un chapitre du *Sopha*, une Lettre d'Héloïse et deux Contes de La Fontaine, pour recorder les différents tons que je voulais prendre.²

¹ Nicolas-Pierre-Henri Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes*, Paris, chez Claude Barbin, 1670, (édition de Roger Laufer, Nizet, 1963).

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 30.

La littérature est donc prise comme modèle, une source d'inspiration dont on peut aisément récupérer les postures et les paroles pour avoir le secret de mettre en scène diverses attitudes. On le remarque, ici, la lecture est une activité intime, qui prépare aux secrets de l'alcôve. La Marquise considère le roman épistolaire de Rousseau comme le seul qui échappe à l'artifice des sentiments et fait croire au lecteur que « le fonds en [est] vrai¹ ». Quant à lui, Valmont cite à plusieurs reprises Saint-Preux ; dans la lettre CX adressée à Madame de Merteuil, il compare ses amours malheureuses avec Madame de Tourvel à celles du personnage de *La Nouvelle Héloïse*². Dans la suite de sa missive, le Vicomte continue à évoquer en italique le même roman de Rousseau : « Non, elle n'aura pas *les plaisirs du vice et les honneurs de la vertu*³ ». Valmont veut trouver le moyen de faire de Madame de Tourvel une nouvelle Clarisse (ce rapprochement avec le personnage rousseauiste reste secret, et jamais le Vicomte n'en fait part à d'autres personnes) :

[...] je repasse inutilement tous les moyens connus, tous ceux des Romans et de mes Mémoires secrets ; je n'en trouve aucun qui convienne, ni aux circonstances de l'aventure, ni au caractère de l'Héroïne. La difficulté ne serait pas de m'introduire chez elle, même la nuit ; même encore de l'endormir, et d'en faire une nouvelle Clarisse [...].⁴

Même s'il n'est pas digne de lui ni de sa réputation d'emprunter les moyens de séduction d'un autre, Valmont est néanmoins prêt à user des mêmes procédés que Lovelace, héros libertin de Richardson⁵. Nous ne venons de citer que quelques exemples de l'intertexte utilisé par les roués qui prouvent bien que, grâce à ces références, la fiction gagne en légitimité, s'inscrivant dans l'idée d'une transmission littéraire et s'appuyant sur l'évocation de textes réels et d'auteurs reconnus et très lus à l'époque.

Le réel et la fiction se mêlent également chez Mouhy : dans *La Paysanne parvenue*, on propose à Jeannette d'assister à la représentation théâtrale d'*Iphigénie* :

Je m'étais levée pour prendre congé du vieux marquis, qui n'avait point cessé pendant tout le temps de ma visite de me regarder, mais il vint à moi, et me pria de rester encore un moment : Peut-on vous proposer, Madame, me dit-il, une petite dissipation, il y a comédie aujourd'hui, vous n'avez point vu peut-être une pièce fort à la mode, intitulée *Iphigénie* ; elle

¹ *Ibid.*, Lettre XXXIII, p. 68 : « C'est le défaut des Romans ; l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid. *Héloïse* est le seul qu'on en puisse excepter ; et malgré le talent de l'Auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fond en était vrai ».

² Voir *Ibid.*, Lettre CX, p. 253. L'italique mime ici l'emprunt de paroles fait par Valmont. Voir notre développement sur « L'art et la manière », *supra*, p. 339-344.

³ *Ibid.*, Lettre CX, p. 254. Julie écrit au début de la Lettre IX de la Première partie : « les plaisirs du vice et l'honneur de la vertu ».

⁴ *Id.*

⁵ Ce dernier usait de somnifères pour « séduire » la vertueuse Clarisse.

vous amusera sûrement ; le caractère en est tendre et bien soutenu, elle a fait plaisir à tout le monde [...].¹

De la même manière, le narrateur du récit-cadre du *Masque de fer* avoue son penchant pour la littérature et quelques auteurs en particulier :

Le goût que j'ai toujours eu pour la littérature me consola d'un espoir conçu trop ridiculement, je tirai ces livres les uns après les autres [...]. Le premier qui me tomba sous la main, fut la vie de Marianne. « Ton auteur, m'écriai-je, est sans pareil et digne, par sa délicatesse, des justes applaudissements qu'on lui donne [...]. » Une liasse d'autres romans me tomba ensuite sous la main, j'en lus les titres : *Égarements du cœur et de l'esprit*, *Tanzaï*, *Lettres*, etc. « Oh ! pour ceux-là, m'écriais-je, il faut bien les sécher : je serais au désespoir qu'ils fussent endommagés. [...] »²

Citer des éléments du réel est une façon de crédibiliser l'œuvre en l'inscrivant de plus dans une époque donnée. Mouhy n'a pas uniquement recours à l'intertexte, il utilise également des éléments de sa propre vie, trouvant le secret de mêler divers plans avec brio. Ainsi, sans succomber aux travers du biographisme, il est possible de souligner que son personnage de mouche s'appelle Charles, qu'il est né aussi en 1701, et qu'il a de surcroît quelques ressemblances physiques avec son demiurge. En effet, aussi laid que lui, il se passionne pour l'espionnage, et n'hésite pas à fréquenter des personnes parfois assez douteuses.

Les frontières entre réel et fiction sont parfois perméables, aussi peut-on poser la question de savoir si les personnages peuvent sortir de la fiction pour entrer dans la vie réelle. Du reste, dans le *Démêlé survenu à la sortie de l'opéra entre le Paysan parvenu et la paysanne parvenue* [1735], le Chevalier de Mouhy raconte qu'il a trouvé à l'opéra toute la salle en émoi, car le public a reconnu au parterre sa paysanne parvenue ainsi que le paysan parvenu de Marivaux. Cela permet une scène cocasse où les deux protagonistes se prennent à partie et s'insurgent contre leurs auteurs à qui ils font des reproches. On reconnaît ici la propension de Mouhy à s'amuser avec la matière littéraire. Il aime mêler réel et fiction pour distraire son lecteur et le faire sourire. Cette habileté rappelle ce qu'affirmait Lenglet-Dufresnoy dans *De l'usage des romans* en parlant de sa propre expérience de lecteur :

Cela me fait un double plaisir : je crois n'y trouver que du fabuleux et j'y trouve du vrai. C'est un bien qui ne me coûte rien, en ce cas je suis ravi d'être trompé. Voilà donc le premier avantage du roman sur l'Histoire.³

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 289.

² *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 14-15. Les secrets des malles, s'ils cachent de grandes œuvres littéraires, doivent être portés à la connaissance du plus grand nombre. Si la littérature est ici consolatrice, le secret des textes se fait lénifiant, car lire c'est tenter de découvrir, c'est être curieux, mais c'est également l'occasion d'aller à l'aventure et à la recherche de son propre moi.

³ Nicolas Lenglet Dufresnoy, *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve de Poilras, 1734, p. 61.

Chevrier semble être aussi sceptique et méfiant à l'encontre de ses personnages qu'il l'est de ses contemporains. Ainsi, si *Le Colporteur* met en scène une figure proche par certains aspects de son auteur, le roman *Mémoires d'une honnête femme*, qui semble parfois plus éloigné des préoccupations de Chevrier, s'avère en fait remettre en question la prétendue et discutable « honnêteté » de la narratrice. On retrouve ici le doute inhérent à cet auteur qui, en bon pamphlétaire, n'hésite jamais à égratigner ceux qui l'entourent. Au regard de cette lecture, le titre apparaît presque ironique, d'ailleurs le texte prend le relais de l'annonce faite par l'élément paratextuel, instillant le doute concernant l'honnêteté de Julie qui est compromise dans le suicide ou la mort accidentelle de tous les hommes de sa vie. En dépit du caractère hautement romanesque de ce texte, Chevrier met en lumière certains types de personnages qui accompagnent sa réflexion sur le genre humain. Par la mise en scène du visible, en observant et en soulignant les travers de ses contemporains, il accède à certaines vérités pourtant dissimulées.

b) La mise en scène du visible

Le secret et les mensonges qui lui sont adjoints permettent d'ajouter un autre monde au monde visible en « dédoublant » en quelque sorte la réalité car ils élargissent le champ des possibles, même si ces derniers sont faux, ils sont donnés pour vrais à ceux que l'on tente de tromper. Mettre en scène le visible permet de cacher l'invisible qui risque d'être découvert à force d'enquête ou de suspicion. C'est ainsi que Jeannette, héroïne de *La Paysanne parvenue* de Mouhy, s'attache continuellement à mettre ses attraits en avant non seulement par vanité, mais également dans le souci de masquer ses origines. Elle met donc en scène le visible pour se prémunir de la découverte de sa véritable identité. Mais quelquefois, certains éléments lui échappent, et, ne pouvant alors déguiser, elle fustige, telle une moraliste, l'usage du monde :

Qu'il est cruel de paraître tranquille lorsque l'intérieur est dévoré de soins ; et qu'il m'en a coûté pour m'accoutumer à cet usage politique du monde, qui vous oblige à vous contrefaire perpétuellement ! J'étais trop neuve dans cet art, pour donner à ma physionomie ce ton qui sait mettre en défaut la curiosité. Le père du marquis s'aperçut de ma contrainte, et me demanda [...] si il n'était point venu dans un temps incommode ; je ne pus m'empêcher de rougir de ce qu'on semblait si bien me pénétrer ; je répondis cependant assez heureusement, et je rejetai sur une suite d'indisposition cet embarras que je n'étais pas la maîtresse de cacher, afin de me donner une contenance, et d'éviter une conversation dont je craignais les suites [...].¹

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 312.

Jeannette comprend ici ses propres limites, elle n'est en effet pas toujours bien disposée pour mettre en scène le visible, même si elle parvient néanmoins à trouver souvent une diversion.

Bigand, autre personnage du Chevalier, ne cesse de se donner en spectacle par une mise en scène qui entend dissimuler certains secrets. Voici pourquoi, lorsqu'il entend tromper Laure, il simule une faiblesse et n'hésite pas, quelques minutes plus tard pour asseoir son plan, à se faire passer pour l'envoyé d'un de ses prétendants, déguisé en domestique :

À peine eus-je soupé que je me plaignis d'une grosse migraine. Je dis à Laure que j'étais au désespoir de la quitter, mais que je souffrais si cruellement, qu'il n'y avait que le lit dont je pusse espérer du soulagement. [...] Après nous être séparés, je fus changer d'habit et je gagnai le toit. Je me mis en embuscade derrière une cheminée, je ne doutais pas que la fille de Calcati ne vînt à son ordinaire allumer la lanterne, elle n'y manquait jamais. Je ne doutais pas qu'elle ne donnât dans le piège que je voulais lui tendre. Tout ce que l'on désire, se fait croire aisément. Un quart d'heure après que je fus placé, Laure parut avec sa lanterne, je feignis de parler à quelqu'un ; prenez garde, en parlant à demi bas, j'entends quelque bruit, vous savez combien monsieur le duc nous a recommandé d'être circonspect et quel ménagement il veut qu'on garde pour cette jeune Italienne dans la crainte de l'effrayer.¹

Bigand est d'autant plus habile qu'il feint d'ignorer la présence de Laure, cette dernière, ainsi piégée, pense surprendre une parole qu'elle n'aurait pas dû entendre :

Après ces mots je me tus, je jugeai un moment après, que Laure m'avait fort bien compris, elle fit un *st. st.* qui me fit concevoir qu'elle donnait dans le panneau. Je m'avançai en feignant de la crainte et de prendre de grandes précautions. Ne craignez rien, s'écria la jeune Laure, c'est moi qui suis l'Italienne en question. J'ai entendu ce que vous venez de dire à votre camarade, approchez, il n'y a ici que moi, et me faites part de l'entreprise dont vous êtes chargé.²

Charles a un goût certain pour la comédie, il n'hésite jamais, pour atteindre son but à louvoyer, à prendre des chemins de traverse. C'est comme si son plaisir résidait aussi dans ses mises en scène et dans la jouissance éprouvée à se jouer de l'autre ou à le tromper. Même s'il souffre de la trahison de sa jeune maîtresse, il semble néanmoins tirer quelque plaisir à élaborer des plans pour la manipuler et la confondre.

Quelques personnages arrivent à utiliser les apparences et à ainsi manœuvrer les autres. Voici comment dans *Mémoires d'une honnête femme* Madame Quetel, qui cherche à nuire à Julie, l'héroïne de Chevrier, abuse le Comte de Courmont, le mari de cette dernière :

Cette femme [Mme Quetel] à qui cela n'était pas si indifférent qu'à moi, avait des raisons personnelles pour retenir le Comte, et elle crut n'y parvenir qu'en tâchant de m'avilir auprès de lui. Mon portrait dont elle était nantie, la servit dans cette circonstance. Un jour qu'étant sortie exprès de son cabinet de toilette pour passer une robe dans une chambre voisine, elle avait laissé une de ses boîtes ouvertes, au dessus de laquelle on voyait mon portrait. Courmont qui cherchait quelque chose sur la toilette, tomba malheureusement sur la miniature, et s'en saisit. La Quetel qui joua la surprise, redemanda le portrait avec des

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 584.

² *Id.*

instances affectées. Mais le Comte qui cherchait à se tourmenter, lui jura qu'il ne la reverrait jamais si elle n'avait l'amitié de lui avouer par quel hasard le portrait se trouvait chez elle.¹

Nous sommes bien ici en présence d'une mise en scène du visible : Mme Quétel joue la carte de la surprise, comme si elle venait malgré elle d'être démasquée. Elle feint la gêne, et le secret se donne en spectacle... Cette situation fait penser à celle que Valmont orchestrera dans le roman de Laclos. Sachant qu'il est suivi par un domestique de la Présidente de Tourvel, il décide de jouer devant les yeux de l'espion une scène de charité. Ainsi, celui qui croit surprendre un événement auquel il n'aurait pas dû assister est en fait attendu, piégé et manipulé à travers l'utilisation abusive du visible. Valmont semble aider « spontanément » une famille de pauvres gens dans le besoin, il n'en est rien, il ne s'agit là que d'un réel de façade, car il a prévu à l'avance d'intercéder en leur faveur :

[...] cédant à ma généreuse compassion, je paie noblement cinquante-six livres, pour lesquelles on réduisait cinq personnes à la paille et au désespoir. Après cette action si simple, vous n'imaginez pas quel chœur de bénédictions retentit autour de moi de la part des assistants ! [...] Quoi qu'il en soit, j'ai trouvé juste de payer à ces pauvres gens le plaisir qu'ils venaient de me faire. J'avais pris dix louis sur moi ; je les leur ai donnés. Ici ont recommencé les remerciements, mais ils n'avaient plus ce même degré de pathétique [...]. Cependant, au milieu des bénédictions bavardes de cette famille, je ne ressemblais pas mal au Héros d'un Drame, dans la scène du dénouement. Vous remarquerez que dans cette foule était surtout le fidèle espion.²

La vue, comme l'illustre cet épisode, est de toute façon souvent le sens qui trompe le plus la bonne compréhension des situations, se jouant des protagonistes qui en sont les victimes. Valmont prend d'autant plus de plaisir à se mettre en scène qu'il prévoit les effets qu'aura le récit de l'espion sur la Présidente de Tourvel. Dans la manipulation de son amant Belleruche, Madame de Merteuil aime aussi manipuler le visible, faire preuve d'humeur pour mieux finalement le conduire avec naturel dans les chemins qui mènent à sa petite maison où d'autres surprises l'attendent. Mettre en scène le visible, c'est donc tenter de maîtriser la situation en orientant l'autre vers une lecture probable qui le conduit à ne plus s'interroger de la même manière et à comprendre les situations de façon autonome, en étant plutôt guidé malgré lui vers un type de lecture.

Les auteurs aiment mettre en scène le visible à travers leurs fictions, mais le premier théâtre de cette manipulation est sans doute leur vie réelle. Personnages souvent assez secrets, nos romanciers nourrissent leurs œuvres d'aventure et endossent, pour certains d'entre eux, le rôle d'aventurier des lettres, parce que la littérature, en supprimant parfois les frontières

¹ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 92.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXI, p. 46-47.

entre le réel et la fiction fait que, de l'aventure à l'aventurier, il n'y a qu'un pas. En les étudiant, il est possible de se poser la question de savoir si leur vie nourrit leurs œuvres ou si les péripéties de leurs romans influencent leur écriture. Sans doute, la réponse se trouve-t-elle au croisement de la fiction et de la réalité.

2) Aventurier des lettres et aventure

a) *Écrivains curieux et curieux écrivains*

Le XVIII^e siècle est le siècle de l'écrivain et celui de son changement de statut. Les auteurs ne sont pas tous égaux, de l'écrivain à l'académicien, il est en effet un monde, mais au fur et à mesure que le siècle avance, la donne change quelque peu dans le monde des lettres. Mouhy ou bien encore Chevrier ne sont pas des auteurs respectés de la société des lettres, ils sont douteux, scandaleux, curieux (au deux sens du terme car ils traquent non seulement certains secrets mais aussi parce qu'ils sont eux-mêmes à part, considérés comme des marginaux) mais ils trouvent leur public et, bien que vivement critiqués et à la marge, ils font néanmoins des émules. L'écriture est pour eux un moyen de subvenir à leurs besoins¹, ce qui n'est absolument pas le cas chez Vivant Denon ou Laclos pour lesquels l'écriture est un passe-temps, voire une passion parmi d'autres.

Parmi les écrivains, il est donc des « écrivains » pour reprendre la distinction due à Roland Barthes, et Mouhy illustre ce type d'auteurs, car il fait de l'écriture une activité mercantile. La « bohème littéraire » dont parle Robert Darnton est constituée d'auteurs bien souvent réduits à un état de grande précarité. Ces derniers mettent tous leurs espoirs dans les livres qu'ils rédigent, espérant toujours que le prochain sera un succès de librairie qui leur assurera un subside conséquent. Parfois, la longueur excessive de certains ouvrages témoigne de la réalité économique ; de fait, plus le livre est volumineux, plus le prix est élevé.

Mais ce qui a sans nul doute modifié les conditions de l'écrivain, c'est le temps qu'il consacre à la rédaction de journaux (comme le *Pour et le Contre* de Prévost, *Le Spectateur français*, *L'Indigent philosophe* de Marivaux). Bastide, un des auteurs de notre corpus, était également journaliste, il a collaboré à divers périodiques comme *Le Nouveau Spectateur*².

¹ Sur les conditions précaires de ces écrivains, voir Henri Durantou, *Le Pauvre diable – Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

² Comme journaliste, il a publié *Le Nouveau spectateur* (1758-1760), *Le Monde comme il est* (20 mars-août 1760), suivi par *Le Monde* (15 décembre 1760-février 1761), *Journal de Bruxelles ou le Penseur* (1766-1767), etc.

Mouhy est lui aussi un important rédacteur de périodiques¹. En 1735, il publie, dans le même temps que de nombreux romans, *Le Répertoire, ouvrage périodique*. On sait que ses gazettes manuscrites ont circulé dès 1736 avec la tolérance de la police, ce qui n'empêche pas cependant le Chevalier d'être enfermé à la Bastille pour avoir publié sans permission les *Mille et une faveurs*. Une fois passé en Hollande, Mouhy dirige *Le Papillon* de 1746 à 1751. Le Chevalier collabore à *La Bigarrure* dont il est le premier auteur des trois premiers tomes.

Notre corpus accueille des écrivains « en mineur » qui ne mettent pas uniquement leur plume qu'au service de genres reconnus. Comme l'écrivent Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry dans la présentation de l'ouvrage collectif *Écrire en mineur au XVIII^e siècle* :

Finale­ment, ce que nous apprennent les écrivains du mineur, réels ou fictifs, c'est que la réflexion méta-littéraire, qu'elle porte sur le statut de l'écrivain, celui du public ou sur des choix poétiques semble consubstantielle à l'écriture en mineur. C'est par le petit, l'insignifiant, le conte, la bagatelle, la traduction, les feuilles volantes, la parodie que l'on met en question les hiérarchies instituées et les « valeurs » que les œuvres dites « majeures » représentent de toute leur superbe. Au-delà du *topos* de l'*excusatio* et de la modestie, qui, de Dulaurens à Rousseau, reste l'indice rhétorique de la minoration, le choix d'une écriture mineure rend compte d'une mise en question de la notion d'autorité.²

Cette diversification des pratiques commerciales et littéraires entraîne sans aucun doute non seulement une modification de l'écriture, mais également de l'image que les écrivains se font de leur public, et réciproquement. Le XVIII^e siècle avec ses transformations du statut de l'écrivain permet à la fois une revendication de l'œuvre par son auteur et ensuite par son lecteur, mais il subsiste néanmoins parfois un effacement de l'auteur ou une mise en scène sous le masque d'initiales, d'astérisques, de prête-nom, etc.

Quelques écrivains revendiquent cependant leurs œuvres autant que faire se peut, cette nouvelle tendance aboutit non seulement à une nouvelle image que l'auteur offre de lui-même et de son œuvre, mais aussi à de nouveaux rapports avec le lecteur. Du reste, un combat pour les droits économiques de l'écrivain sur ses livres s'engage : il trouvera son couronnement avec Beaumarchais. En 1777 (année de l'écriture de *Point de lendemain*), l'auteur des *Noces de Figaro* crée la première « société » des auteurs (le 3 juillet), création qui a lieu lors d'un souper auquel il convie une trentaine d'écrivains. Il propose alors la fondation de la première société des auteurs dramatiques ; cette lutte aboutit finalement à la reconnaissance légale du droit d'auteur par l'Assemblée Constituante le 13 janvier 1791, loi ratifiée le 19 janvier 1791

¹ Voir le *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, sous le dur. De Jean Sgard, *op. cit.*, t. II, notice « Mouhy » par Patricia Clancy et Lawrence Lynch, p. 735-737.

² *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, « Introduction » par Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, p. 17.

par Louis XVI, qui permet ainsi de protéger les auteurs et leurs droits. Le chemin pour arriver à cette « révolution » aura cependant été laborieux.

De fait, le monde de l'imprimé et surtout les romans connaissent de nombreuses interdictions, mais il est aussi de fausses interdictions et conséquemment la clandestinité « revendiquée » par certains ouvrages s'avère parfois illusoire. Tout au long du XVIII^e siècle, il existe une curiosité certaine pour les œuvres prohibées (gazettes, registres des libraires, rapports de police, etc.) ; d'ailleurs, les libraires de province participent au réseau des « marrons », nom donné à des ouvrages clandestins qui sont aussi imprimés à Paris. D'une manière générale, pour déjouer la censure, le livre porte une fausse adresse ; bien que Chevrier s'en serve, il signe néanmoins souvent ses œuvres, comme il le revendique d'ailleurs dans *La Clé et la critique du Colporteur*. Lorsque la Comtesse lui demande pourquoi il a mis son nom sur l'ouvrage, il répond :

Par trois raisons : la première, pour obéir à la loi de l'État ; la seconde, parce qu'il est de moi, et que s'il y a du mal, je ne veux pas qu'on l'impute à d'autres ; la dernière, enfin, c'est que tout livre qui nomme quelqu'un ne doit point être anonyme. Un homme qui écrit dans l'ombre des ténèbres ressemble à ces brigands qui, au sein d'une forêt épaisse, tirent un coup de fusil à un voyageur qui marche sous la foi de la sûreté publique.¹

L'interdit jeté sur certains ouvrages les place dans la clandestinité, mais cette dernière souvent vraie, est néanmoins parfois feinte. D'autres fois, une permission secrète est délivrée à un libraire particulier par un lieutenant de police ; M. Brochure, colporteur de Chevrier, explique les liens qu'il entretient avec la police à ses hôtes :

Je débiterai [...] par un aveu dont j'espère que vous ne me saurez pas mauvais gré ; je ne suis point colporteur, et cette médaille que vous me voyez n'est qu'un passeport que la police me donne pour aller, en portant des livres sous le manteau, épier les anecdotes scandaleuses, et les aventures galantes dont je compose le soir un petit memoria que je porte au bureau.²

Le secret porté dans le réel comme dans la fiction par certains écrivains, s'inscrit déjà dans le mode de communication des livres. Quelques-uns se vendent « sous le manteau » par des colporteurs souvent complices de la police ou tout du moins surveillés. Le nombre de livres anonymes reste conséquent, non que le sens de la propriété littéraire soit aussi flou qu'aux siècles précédents, mais plutôt pour des raisons de prudence politique :

Les livres publiés à l'étranger le sont anonymement ou avec des initiales. Tout y est faux, fors le titre : date, lieu et maison d'édition. Mais le voile est vite levé ; dans le cercle d'initiés des salons nul n'ignore qui a commis telle ou telle « infamie » érotique ou philosophique,

¹ *La Clé et la critique du Colporteur*, éd. cit., p. 881.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 759-760.

preuve que ce n'est point la propriété qui est en jeu mais bien plutôt la sécurité personnelle. On ne se cache que de l'autorité.¹

Si l'écrivain est attaché au secret, c'est également pour faire la lumière sur des faits que d'autres préféreraient tenir cachés². Chevrier est sans doute le plus friand quand il s'agit de démasquer les travers de ses contemporains ; en témoignent sa propension au pamphlet mais aussi la rédaction de son ouvrage *Le Colporteur* qui met en présence un personnage indiscret et au courant de nombreuses histoires croustillantes et deux autres, une marquise et un chevalier qui lui donnent la réplique, le poussant toujours davantage pour qu'il laisse échapper quelques indiscretions.

Ces écrivains souvent méprisés de leurs contemporains souhaitent s'immiscer dans les sociétés secrètes pour s'enquérir de ce qu'elles cachent ; certains font d'ailleurs preuve, à l'image de Chevrier, d'un caractère bilieux et de noirceur à l'égard de leurs contemporains.

b) Dans les secrets des sociétés

Pour une société secrète, la devise pourrait être la suivante : ceux qui ne sont pas dedans sont naturellement dehors. Alain Dewerpe analyse le concept de société secrète et il écrit, en notant le changement à travers les âges :

Avec les Lumières, apparaît la société secrète moderne ; l'espion se transforme, l'espion d'armée comme la « mouche » continuent leur carrière mais le secret investit désormais l'homme politique, le fonctionnaire et le militant.³

Notre corpus, de Mouhy et sa mouche Bigand jusqu'au domestique de Madame de Tourvel qui suit Valmont dans la mise en scène de ses pérégrinations, mimerait donc ce changement de nature. Le secret s'insinue donc partout, et nombreuses sont les « couches » de la société qui l'accueillent⁴. Les écrivains et notamment ceux que nous pourrions nommer « aventuriers

¹ Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières en toutes lettres*, op. cit., p. 34.

² Cette réflexion fait penser à ce qu'écrit Louis Sébastien Mercier à propos des gens de lettres : « La ruine de la morale a pris naissance dans les cours, et non dans les livres. Le crime des gens de lettres est d'avoir répandu la lumière sur cette foule de délits qui voulaient s'envelopper de ténèbres. Les puissants n'ont pas vu, sans frémir, tous ces secrets honteux, à jamais dévoilés. Ils ont détesté le flambeau et celui qui le portait. On connaît le mot de Duclos : *Les brigands n'aiment point les réverbères*. La nation elle-même ne fait pas tout ce qu'elle doit aux gens de lettres », dans *Tableau de Paris*, op. cit., chap. LX, p. 82-83.

³ Alain Dewerpe, « De l'espion et du secret d'État : une approche historique », dans *Secret et lien social*, sous la direction d'André Petitat, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000, p. 69

⁴ Bernard Fay écrit dans *La Franc-maçonnerie et la révolution intellectuelle du XVIII^e siècle*, Paris, La Librairie Française, 1961, nouvelle édition revue et corrigée, p. 155 : « Vers le milieu du XVIII^e siècle l'Europe baigne dans une atmosphère de franc-maçonnerie. Il y a partout des maçons, il y a partout des conciliabules secrets, il y

des lettres » pour reprendre le titre d'Alexandre Stroeuv¹, fréquentent des milieux étroitement liés au secret ou à sa pratique. Ainsi, Mouhy et Chevrier sont des indicateurs de la police, ils surveillent en effet leurs contemporains et naviguent à plaisir entre différents milieux pour glaner ça-et-là diverses informations qu'ils pourront par la suite aisément monnayer :

L'aventurier fait partie de plusieurs communautés à la fois : de savants et de francs-maçons, de comédiens et de joueurs. C'est dans ces domaines qu'il est le plus à l'aise, car il sait mettre à son profit les réseaux secrets d'information.²

La société des lettres accueille ou plutôt masque certains ouvrages jugés contraires à l'État, à la religion ou aux bonnes mœurs et donc soumis à la réprobation de la censure. La seconde moitié du siècle préfère la mention « Cabinet » à l'étiquette « Ouvrages licencieux », le XIX^e siècle préférera la cote « Enfer ».

L'histoire de l'édition au XVIII^e siècle a mis en lumière les liens entre littérature érotique et philosophie des Lumières notamment pour la diffusion et la censure ; pour cette question, nous pouvons nous référer à l'ouvrage de Robert Darnton *Édition et Sédition*³. On sait que le siècle lit, comme l'écrit Jean-Marie Goulemot :

Diversement sans aucun doute. Minoritairement aussi, mais il lit. L'imprimé sous toutes ses formes commence à l'emporter sur les pratiques orales. Et on ne peut penser le combat des Lumières sans le livre qu'elles colonisent pour organiser leur triomphe.⁴

On lit certes, mais pas toujours ouvertement, car de nombreux ouvrages sont prohibés. Alors on fait circuler les livres sous le manteau, on lit dans des cabinets reculés. La lecture se conjugue avec le plaisir et devient une pratique intime.

Dans nos fictions, la société secrète s'établit souvent dans des lieux cachés ; ainsi la petite maison de Mme de T***, personnage de *Point de lendemain*, laisse résonner la parole de sa propriétaire : « La discrétion est la première des vertus ; on lui doit bien des instants de bonheur⁵ ». Si le libertinage attire le secret ou parfois le confond, la clandestinité permet à de nombreux ouvrages licencieux d'être publiés. C'est en ce point que se mêlent fiction et réel.

a partout des loges mystiques et des loges régulières, il y a partout des aventuriers qui offrent la pierre philosophale aux grands seigneurs, des titres flamboyants aux nobles, des épées et des truelles d'or aux bourgeois. Partout on vous prodigue des lumières et l'on vous vend – fort cher – des illuminations ».

¹ Alexandre Stroeuv, *Les Aventuriers des Lumières*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Voir Robert Darnton, *Édition et Sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, op. cit. et Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet, *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Promodis, 1984.

⁴ Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières en toutes lettres*, op. cit., p. 25.

⁵ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1309.

Dans notre corpus, *Bi-Bi* de Chevrier tout comme *Le Colporteur*¹ sont publiés à La Haye car ces livres sont interdits en France, un ordre d'internement à la Bastille est même lancé contre leur auteur. Les fausses adresses sont un usage courant, ainsi pour le conte *Bi-bi, conte traduit du chinois par un Français. Première et peut-être dernière édition*, il est indiqué : « à Mazuli, chez Khi-Lo-Khula, Imprimeur privilégié pour les mauvais ouvrages, l'an de Sal-Chodaï 623, et de l'âge du traducteur 24 » ; grâce à ces indications saugrenues² s'établit un jeu avec les destinataires de l'œuvre, et seule la réception par les lecteurs, comme le souligne Françoise Gevrey, permet de situer la publication dans le temps³. Bien évidemment, les ouvrages clandestins sont dépourvus de privilèges officiels, mais quelques-uns n'hésitent pas à s'en attribuer de fantaisistes tels que « Avec privilège du Grand Mogol » que l'on peut lire sur la page de titre d'*Angola* de La Morlière.

Mouhy utilise, comme Marivaux et quelques autres auteurs, la technique de la publication par livraisons successives ; ainsi non seulement la rédaction peut être plus facile (notamment pour un auteur tel que lui, aussi dispersé), mais c'est également un moyen d'égarer la censure à laquelle Mouhy oublie (ou ne juge pas utile) quelquefois de se soumettre : voilà une des raisons pour lesquelles il a été emprisonné. Si nous observons de plus près les ouvrages de notre corpus écrit par le Chevalier, nous constatons que *Lamekis* est publié en partie à Paris chez Louis Dupuis pour les deux premiers tomes (1735-1736) avec approbation et privilège du roi, les troisième et quatrième tomes sont publiés en 1737, toujours à Paris mais chez Poilly avec le même privilège. En revanche, les tomes 5 à 8 tous publiés en 1738 le sont à La Haye chez Neaulme et ne reçoivent aucune approbation royale ni privilège, et on peut noter qu'il est une faute d'orthographe imputable à la qualité moins soignée de la publication car on lit : « Par M. le Chevalier de Mouy ». Ce roman témoigne parfaitement de cette forme de publication par livraisons successives.

La Paysanne parvenue : ou les mémoires de Madame la Marquise de L. V., paraît en 1735-1736 à Paris chez Prault, avec approbation et privilège du roi. Le roman *La Mouche ou les aventures de M. Bigand, traduites de l'italien* est publié à Paris chez Louis Dupuis en

¹ Bachaumont écrit le 16 avril 1762, dans ses *Mémoires secrets*, sous la direction de Christophe Cave et Suzanne Cornand, *op. cit.*, p. 60 vol. 1 : « Nous revenons au *Colporteur* de M. Chevrier, qu'il appelle *Histoire morale et critique*. Ce livre est de la plus grande rareté. Le gouvernement n'a point voulu en permettre ni tolérer l'introduction en France, ce qui désole les libraires, l'ouvrage étant assuré du plus grand débit, par les atroces médisances ou calomnies dont il est farci. L'impudent écrivain y nomme sans égard les gens par leur nom. »

² Si les indications sont parfois saugrenues, elles sont d'autres fois clairement licencieuses ; ainsi par exemple le libraire Broncard publie une brochure de 18 pages in-4° dont le titre est *La Nouvelle Messaline, tragédie en un acte, par Pyron [sic] dit Prepucius*, « À Ancône, chez Clitoris, librairie, rue du Sperme, vis-à-vis la Fontaine de la Semence ». Voir François Moureau, *La Plume et le plomb*, *op. cit.*, p. 610.

³ *Contes, Voisenon et autres conteurs*, *op. cit.*, « Introduction », p. 10.

1736 (pour la première partie). L'édition de 1737 faite à Paris chez Poilly bénéficie d'une approbation et d'un privilège du roi. L'édition de 1777 revue et corrigée est publiée à Venise et à Paris, chez la veuve Duchesne et chez Cailleau (quatre parties in-12 avec figures). Mouhy fait paraître *Mémoires d'Anne-Marie de Moras* [1739] et *Le Masque de fer* [1747] à La Haye chez Pierre de Hondt.

En fonction de la nature de ses écrits, Chevrier publie parfois à l'étranger, d'autres fois l'adresse indiquée se trouve dans un autre pays mais en fait il faut lire, sous le masque des lieux, bien souvent, Paris. Par exemple, en 1753, *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même* est publié sans nom à Londres, mais on doit ici comprendre que le roman est publié à Paris, chez François-Gabriel Mérigot ou Sébastien Jorry. Il s'agit donc d'un ouvrage clandestin qui a besoin de donner une fausse adresse. *Le Colporteur, histoire morale et critique* est publié chez Jean Nourse en « l'an de vérité » [1761]. En 1753, *Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les amusements de la toilette, ouvrage presque moral dédié à Messieurs les habitants des coins du roi et de la reine, par Mademoiselle de ****** est publié à Genève chez Antoine Philibert, mais il faut cette fois encore comprendre que le roman a été publié à Paris, chez François-Gabriel Mérigot. Les publications de Chevrier se font dans un climat de clandestinité car sa littérature, à l'image de son personnage d'aventurier des lettres, est réprochée.

Les autres auteurs de notre corpus ne rencontrent pas les mêmes difficultés. *La Petite Maison* de Bastide paraît pour la première fois dans le recueil *Le Nouveau Spectateur*¹. Le conte est republié dans une version remaniée (et avec un dénouement opposé) dans les *Contes* de M. de Bastide (à Paris, 1763), puis en 1784 dans la *Bibliothèque universelle des romans*² qui supprime les notes. *Point de lendemain* de Vivant Denon, comme nous l'avons déjà mentionné, connaît rapidement des problèmes d'attribution ; l'auteur n'inscrit que ses initiales pour toute signature. Quant aux *Liaisons dangereuses*, elles paraissent le 16 mars chez Durand, comme l'écrit Laurent Versini³, Laclos signe avec cet éditeur pour un contrat de 2000 exemplaires. Le roman paraît entre les 7 et 10 avril et le 21 est signé un autre contrat pour une nouvelle édition, tirée également à 2000 exemplaires, aux mêmes conditions. Le

¹ *Le Nouveau Spectateur*, Amsterdam-Paris, 1758, t. II, p. 361-412.

² *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, avril 1784, t. II, p. 66-102.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Chronologie », p. XXIII

roman de Laclos est interdit entre 1815 et 1875 ; de fait, sous la Restauration¹, il est condamné par les tribunaux ecclésiastiques pour son manque de respect envers la morale.

D'une manière générale, la clandestinité est un thème *intradiégétique* et *extradiégétique*, elle se trouve être non seulement le motif de certaines œuvres, mais aussi le mode de diffusion de ces dernières ; il existe comme un effet de mise en abyme du motif du secret qui prend alors une dimension supplémentaire. Sans doute le caractère clandestin de certains ouvrages a-t-il favorisé la liberté des auteurs qui ne s'embarrassent alors qu'avec parcimonie de l'opinion des critiques. Aussi, la liberté intellectuelle trouve-t-elle refuge dans la clandestinité ainsi que dans la promotion des petites formes.

Certains romans pouvaient se lire ouvertement, d'autres au secret. Les colporteurs, qu'ils soient réguliers ou occasionnels, restent sans doute les principaux « passeurs » de livres interdits car il va sans dire que le commerce de la clandestinité a besoin d'une apparence de respectabilité, mais comme le souligne Lise Andries :

Il s'agit [...] d'un véritable réseau parallèle, particulièrement violent et subversif, qui doit son existence à la protection des gens du monde. À la veille de la Révolution, il y a tout autour de la capitale des entrepôts clandestins de livres, à Saint-Germain, Saint-Denis, Bourg-la-Reine et surtout Versailles. Cela n'empêche évidemment pas que de petits colporteurs misérables puissent, eux aussi, écouler des marchandises illicites.²

Dans la période étudiée (1737-1782), nombreuses sont les figures, qu'elles soient réelles³ ou fictives, qui peuvent apparaître comme des « liaisons dangereuses ». Qui dit société secrète, dit souvent personnages déroutants, mystérieux, voire dangereux. Ainsi, le colporteur, qui peut aisément faire le lien entre le secret et le danger, est sans doute une des premières figures à laquelle on songe avec celle de l'espion. Ces deux personnages difficiles à cerner, sont pour l'un, un agent fondamental dans la diffusion des livres interdits, et pour l'autre, celui qui surveille les mœurs de tout un chacun mais aussi les lectures, les échanges, les réunions, etc. Mais tous deux relèvent d'une réalité socio-culturelle précise. Au-delà de ces figures « officielles », il est dans nos fictions des personnages tout aussi dangereux.

¹ Le roman de Laclos est déjà célèbre avant la Restauration, en effet, on dénombre plus d'une cinquantaine d'éditions, en outre, il existe six traductions étrangères entre 1782 et 1815.

² « Le colportage des livres au XVIII^e siècle, entre orthodoxie et clandestinité », dans *Tendances actuelles dans la recherche sur les clandestins à l'Âge classique*, sous la direction de Geneviève Artigas-Menant et Antony McKenna, *La Lettre clandestine*, 5, 1996, p. 195.

³ Mouhy et Chevrier font partie des écrivains mis au ban de la société. Mouhy passe pour un écrivain prêt à tout pour se faire reconnaître et vivre de sa plume ; Chevrier a la réputation d'être un pamphlétaire mi-aventurier, mi-libertin, qui est même qualifié de « dangereux pour la société », voir François Ravaisson-Mollien, *Archives de la Bastille*, Genève, Slatkine-Megariotis Reprints, 1975, t. XII, p. 365.

c) *Du danger des liaisons*

Si les liaisons dangereuses se trouvent dans le réel de la société des écrivains et dans tous les milieux adjacents qui répandent à loisir rumeurs et informations compromettantes, nos fictions ne sont pas en reste et mettent en scène le « danger des liaisons¹ » pour reprendre l'expression que Madame de Volanges utilise dans une lettre à la Présidente de Tourvel à propos de Valmont², occurrence qui inspire le premier titre que Laclos ne retient finalement pas pour son roman. Nous constatons que dans nos fictions, deux types de « liaisons dangereuses » apparaissent : celles qui sont considérées comme telles et celles qui passent inaperçues ou sont même ressenties comme bienveillantes alors qu'il n'en est rien. La première catégorie comprend un personnage comme Bigand qui, dès le début de l'ouvrage de Mouhy, apparaît comme un personnage peu fréquentable. On fait d'ailleurs preuve de quelque ostracisme à son encontre :

[...] j'étais le fléau de mes camarades, j'épiais toutes leurs actions et j'en rendais compte au régent. Nonobstant mes études, je trouvais encore le temps, dès que j'étais de retour à la maison, de faire enrager le quartier ; il me détestait.³

Ce rejet tient au fait que Charles ne peut s'empêcher en tout lieu de traquer le secret. De la même manière, M. Brochure, le colporteur de Chevrier, est un curieux insatiable, mais à la différence de Charles, il est ménagé par certains personnages qui voient en lui une liaison utile pour apprendre les petits faits et autres scandales, mais également une « liaison dangereuse » car il semble qu'il puisse rapidement changer d'avis et réviser son jugement envers une personne.

De la même manière, la voisine de Jeannette qui se nomme Junie est une jeune femme de vingt-deux ans, décrite dans un premier temps comme une fille d'esprit, douce, en qui la narratrice a confiance. On apprend qu'elle chante très bien et qu'elle est séduisante. Mais au cours d'un dîner, Jeannette change quelque peu d'avis sur sa nouvelle amie :

Mademoiselle Junie était la plus adroite fille du monde, et l'on va juger par un de ses tours. Combien le commerce d'une telle femme est à craindre !⁴

¹ Madame de Volanges reprend cette expression à l'excipit du roman, dans sa dernière lettre à Mme de Rosemonde qui constitue également l'ultime missive du recueil : « Qui pourrait ne pas frémir en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse ! et quelles peines ne s'éviterait-on point en y réfléchissant davantage ! Quelle femme ne fuirait pas au premier propos d'un séducteur ? Quelle mère pourrait, sans trembler, voir une autre personne parler à sa fille ? », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLXXV, p. 386.

² *Ibid.*, Lettre XXXII, p. 65 : « Quand il ne serait, comme vous le dites, qu'un exemple du danger des liaisons, en serait-il moins lui-même une liaison dangereuse ? »

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 82-83.

⁴ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 333.

Puis Junie se déguise en homme, courtise Jeannette et Sainte-Claire, une autre amie qui les a rejointes. Mais la narratrice finit par se rendre compte que c'est un de ses supposés prétendants qui a pris la place de Junie sous le masque, alors elle fuit :

Tout cela paraissait si vraisemblable que j'en fus pendant plus d'une heure la dupe. Mais à la fin je commençai à me défier de quelque chose, lorsque sous prétexte de dire des douceurs à la perfide Sainte-Claire, j'entendis distinctement ces mots : Elle est adorable ; mais imagine donc un moyen pour que cette comédie finisse, je suis à bout de mon rôle ; à quoi mènera-t-il ?

Ces mots m'étonnèrent et me firent monter le rouge au visage, je devinai le mystère [...]. J'usai d'artifice à mon tour, et je me levai dans l'intention de fuir adroitement, on voulut me retenir, mais je prétextai que j'avais des raisons personnelles [...]. La femme de chambre me conduisit dans le boudoir de sa maîtresse, il avait une sortie secrète sur l'escalier, chose que je savais, et dès que j'y fus, j'ouvris l'autre porte, et je m'enfuis de toutes mes forces chez moi, en rendant grâces au ciel, en chemin, du danger dont il venait de me préserver, avec une bonne résolution de ne faire de ma vie, de mon chef, aucune connaissance, et de rompre tout commerce avec une amie si dangereuse.¹

Jeannette est prise au piège, mais elle parvient à s'échapper. Ici le danger était de céder aux plaisirs du libertinage avec une confusion des genres, un jeu de masque où tous espéraient que la jeune fille se laisserait aller, mais il n'en est rien.

Vivant Denon met en scène une liaison dangereuse, certes éphémère, mais néanmoins périlleuse. Le jeune homme devient dans *Point de lendemain* la cible choisie de Mme de T*** qui par son commerce l'entraîne dans ses aventures érotiques lui faisant même oublier un temps son amante. Cependant, cette liaison « dangereuse » change quelque peu de nature ; en dépit de sa souveraineté, l'initiatrice semble avoir partagé son pouvoir car le jeune homme n'est pas uniquement l'instrument de son plan, il devient aussi un acteur qui a « bien joué son rôle » et sans doute même un peu plus. Vivant Denon n'écrit pas une œuvre péremptoire, mais fluctuante et polysémique, donc sans doute, elle aussi « dangereuse »...

Si le roman de Laclos accueille deux figures dangereuses majeures (Madame de Merteuil et le Vicomte de Valmont), il présente également un personnage, certes secondaire, mais qui a de l'importance dans l'intrigue : le roué Prévan. C'est ainsi qu'après les avoir séduites, Prévan convoque chacune des « trois inséparables » en secret dans sa « petite maison » sous couvert d'un dîner galant. Le récit se termine sur une orgie qui réunit le roué, les trois femmes et leurs trois amants. Cette histoire est divulguée au public, et conséquemment, les trois femmes s'enfuient dans un couvent. Cet épisode rapporté par Valmont à la Marquise de Merteuil préfigure en quelque sorte le destin de Cécile et même celui de la Présidente de Tourvel. Mais il illustre sans doute plus largement un type de commerce entre les gens qui s'appuie sur un secret commun partagé puis divulgué aux yeux

¹ *Ibid.*, p. 335-336.

de tous. La réputation est affectée par les « liaisons dangereuses », cette fragilisation est une des finalités du libertinage, mais aussi son moyen de parvenir à ses fins. Si l'espion est celui qui découvre des secrets et se fait l'agent de la révélation, d'autres personnages n'hésitent pas occasionnellement à occuper cette position. D'une manière générale, l'espion peut symboliser une figure de la division du moi, par sa dissimulation, il n'est en effet pas ce qu'il paraît.

Plus globalement, Michel Delon voit dans l'écriture un danger des liaisons, car qui s'expose à écrire « risque de se laisser entraîner par les arguments ou les arguties du correspondant, risque de donner à autrui des pièces à conviction. La lettre peut toujours être surprise¹ ». De toute façon, le roman de Laclos tisse un réseau complexe de liaisons dangereuses. En effet, Valmont est dangereux pour Madame de Tourvel, pour Cécile (et sa mère), pour Danceny, et même pour la Marquise qu'il finira par dénoncer. Quant à elle, Madame de Merteuil est dangereuse pour les hommes qu'elle dupe ou poursuit, pour sa cousine Madame de Volanges, dont elle pervertit la fille, pour Danceny, amoureux qu'elle arrache à Cécile et qu'elle manipule à loisir, mais aussi pour Madame de Tourvel et Valmont dont elle fait finalement le malheur.

La liaison des roués Valmont et Merteuil n'est pas uniquement dangereuse pour les autres ; pour eux, elle sera même mortelle, puisqu'ils n'auront œuvré qu'à se détruire. L'ambiguïté inhérente à la Marquise est qu'en véritable maîtresse du jeu, sa véritable cible semble être son complice et partenaire. Au début, ceux-ci partagent la même ironie et les autres, leurs victimes, ne sont pour eux qu'un distrayant divertissement, mais ils finissent néanmoins par s'éloigner. Ce sont leur virtuosité et leurs divergences qui les mettent en compétition dans un premier temps, puis en conflit, car chacun semble vouloir prendre le pas sur l'autre. Mais le Vicomte n'est pas de taille à lutter et ses railleries se transforment souvent en muflerie. La Marquise ne pourra lui pardonner ce manque de délicatesse. Comme l'a analysé Jürgen Von Stackelberg :

Sûr de sa position de mâle toujours triomphant, il devient la victime de la vengeance de Madame de Merteuil. Nous voilà au centre de l'affaire ! Ce centre, c'est bien « la guerre éternelle des sexes » dont parle Nietzsche. Valmont ne la voit que superficiellement. Il ne voit que son rôle comme « conquérant », n'envisageant jamais le contraire, la victoire de la femme sur le mâle. Or, c'est de cela qu'il s'agit finalement. Car la défaite du Vicomte de Valmont est certaine et définitive : elle est l'œuvre de la Marquise, qui a toujours à sa disposition un autre « chevalier servant » pour éliminer l'autre. La victoire de la Marquise est une victoire de la femme sur l'homme, réalisée uniquement avec ses moyens personnels, qui sont ceux de la femme... Le Vicomte, au contraire, a besoin de la société pour diffamer

¹ Michel Delon, « *Les Liaisons dangereuses* », *op. cit.*, p. 35.

la Marquise. C'est-à-dire qu'il a recours à des forces déjà existantes, et non pas aux siennes propres. Il se sert des préjugés de la société formée par l'homme pour vaincre la Marquise.¹

À bien y réfléchir, Madame de Tourvel peut constituer pour Valmont une liaison dangereuse, en ce sens qu'elle le place face à un conflit mortifère entre la passion et le respect des convenances de la société libertine. Dès la Lettre IV, le Vicomte écrit à Madame de Merteuil qu'il est « depuis quatre jours, livré à une passion forte² ». LusINETTE peut finalement être considérée comme une liaison dangereuse pour Bigand, car ses frasques rendent Charles triste et suspicieux. Il ne peut trouver le repos auprès d'elle, car il est perpétuellement en train d'épier ses moindres gestes. Il est jaloux des hommes qui portent leurs regards sur sa jolie femme. Du reste LusINETTE se plaît à les séduire, en profitant de ses charmes. Lors d'un épisode où ils assistent tous deux à un spectacle, Bigand observe un homme qui parle secrètement à sa femme :

Dès que la grande pièce fut achevée, le marquis se leva, dit quelque chose à l'oreille de LusINETTE auquel elle répondit en souriant, et puis il se retira ; je ne pus rien entendre, je soupçonnai quelques rendez-vous après la Comédie (car qu'est-ce qu'on ne soupçonne pas en pareilles occasions ?). Je pris là-dessus mon parti, ce fut de continuer à suivre ma femme, et de la veiller de si près qu'il ne se passerait rien dans l'entrevue que je n'en eusse connaissance. Je concevais fort bien que le projet n'était pas facile à exécuter, mais je comptais sur mon adresse qui m'avait si bien servi autrefois ; le cas était trop important alors pour qu'elle osât me manquer.³

Sans doute une troisième catégorie de liaison dangereuse pourrait s'ajouter aux deux précédentes : la liaison dangereuse malgré elle. Ainsi, Julie, Comtesse de Courmont, l'héroïne de Chevrier pourrait illustrer ce cas. Dans ce roman, l'auteur a souvent recours à l'ironie, et cela, dès le titre même⁴. Nombreux sont les hommes qui traversent la vie de la « vertueuse » jeune femme et qui trépassent. Julie provoque le malheur de ses amants, ainsi, le récit du « triomphe » de la vertu est entaché de morbidité. En effet, allant jusqu'au bout de leur passion, le Vicomte de Sanville ainsi que le Chevalier d'Opton, qui sont tous deux rejetés par la Comtesse, se poignent de désespoir. De même, le Comte de Courmont se donne la mort

¹ Jürgen Von Stackelberg, « Le Féminisme de Laclos » dans *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières. Mélanges offerts à Roland Mortier* édités par Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980, p. 277.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IV, p. 18.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 387.

⁴ Le titre complet est *Mémoires d'une honnête femme écrits par elle-même*. Chevrier choisit un titre proche des *Mémoires d'un honnête homme* de Prévost, le jeu intertextuel va même plus loin car, dès l'incipit il fait écho à *La Vie de Marianne* de Marivaux. On donnant à son œuvre un tel titre (mixte c'est-à-dire rhématique et thématique à la fois), Chevrier feint d'annoncer une réécriture, le lecteur peut alors légitimement se demander si ce titre est en lien avec la diégèse ou avec une œuvre connue placée en abyme.

avec son amante Miss Otwai, il serre ultimement la main de son épouse tandis qu'il expire aux côtés de celle qu'il aime¹.

Mais quelle que soit la nature des liaisons dangereuses, il est un invariant : elles conduisent toutes sur la voie d'une réflexion qui peut être philosophique, ontologique, pragmatique. Elles mènent à un questionnement sur les mœurs par l'entremise des situations exposées. Le libertinage de mœurs ou de pensée questionne, et cette philosophie commence souvent dans le boudoir².

3) La philosophie dans le boudoir

a) *Réflexions sur les mœurs*

Si l'on considère le XVIII^e siècle selon une vue d'ensemble, on remarque qu'il oscille entre rationalité et légèreté. Philippe Sollers illustre cette oscillation avec la formule réflexive : « La philosophie étant entrée dans le boudoir, le boudoir doit maintenant entrer dans la philosophie³ ». La réflexion sur les mœurs conduit effectivement à s'interroger sur divers lieux qui accueillent les penseurs, de l'Académie au salon, de la société des lettres au boudoir. Car, si le secret s'intériorise de plus en plus au sens propre et figuré, la philosophie suit le même mouvement, questionnant davantage l'intime et resserrant sa réflexion sur un sujet qui s'individualise et se différencie toujours plus. Selon que l'on choisit de retenir pour date inaugurale du XVIII^e siècle 1685 ou 1715⁴, « on donne donc au siècle des Lumières un visage tout différent : dans le premier cas, on fait de lui le siècle de l'esprit, dans l'autre, celui du libertinage et de la joie⁵ ». Nous retiendrons pour notre part la date de la disparition de Louis XIV comme celle inaugurant le XVIII^e siècle. Dès la fin des années 1730, même si la censure traque alors les textes « philosophiques », cela ne les empêche pas d'être toujours

¹ Voir Michèle Bokobza-Kahan, *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., « Introduction », p. 24 : « La vertu de la comtesse est tout aussi destructrice que le libertinage de Miss Otwai qui conduit [...] au suicide du couple libertin. »

² Le titre de cette troisième sous-partie fait naturellement référence à l'œuvre du Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux* [1795].

³ Philippe Sollers, « Porno an zéro » dans le dossier « Pour la pornographie ? », *Art Press*, janvier-février 1976, n°22.

⁴ Voir Michel Delon, *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 12. Le critique, qui ne choisit pas la même date de début que nous pour le siècle, écrit : « [...] dans ce long XVIII^e siècle qui va de la querelle des Anciens et des Modernes à la querelle romantique et dont la Révolution est un épisode constituant ». Cette question était déjà posée dans le livre de Michel Delon et Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1996.

⁵ Florence Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Nathan, 1998, p. 11

plus nombreux et de trouver de plus en plus de lecteurs qui sont parfois même prêts à prendre quelque risque pour assouvir leur envie de lire.

Chevrier place souvent dans ses œuvres une réflexion sur les mœurs, n'hésitant jamais à la manière d'un moraliste à fustiger ses contemporains. Il se moque même de son « honnête femme » et la place dans des situations où soit son intégrité est sujette à caution, soit son attitude apparaît comme étant parfois un peu ridicule. Voici pourquoi, dans la scène qui met en présence Julie et son amie Sophie lors de retrouvailles au Bon Pasteur, « séjour odieux où l'innocence est confondue avec le crime¹ », le lecteur assiste amusé à une scène grandiloquente :

Quelle fut ma surprise de reconnaître la mère Sophie ! Cette même religieuse à laquelle j'avais été attachée aux Ursulines de Dijon. Sophie éperdue tomba entre les bras de Bernon. Je ne revins de mon évanouissement que pour la tirer de celui dans lequel elle était. Je la rappelai par mes secours à une vie que nous aurions été heureuses de perdre alors. Occupées à nous arroser mutuellement de nos larmes, nous eûmes la consolation d'intéresser les témoins de ce spectacle touchant.²

Chevrier ne s'interdit aucunement de se moquer de certains de ses personnages, parfois avec tendresse, parfois de façon plus féroce. Il aime aussi énoncer par l'entremise de ses protagonistes certaines maximes qui peuvent également faire sourire. Ainsi, lorsque Julie a été enfermée sur l'ordre de son mari à cause d'un malentendu, sa mère la Baronne de Verman vient lui rendre visite et lui fait des reproches, Julie, se sentant accablée d'accusations, commente :

On a beau dire que l'innocence est tranquille, je n'étais point coupable et je tremblais cependant.³

L'auteur de *Bi-bi* compose également tout un ensemble de portraits qui permettent au lecteur de réfléchir. De fait, à travers les figures qui représentent certaines attitudes humaines, se dessinent des enjeux chers au moraliste. Ainsi lorsqu'il trace les contours de la personnalité de Madame de Moreval, on retrouve bien le style de celui qui aime fustiger car il n'hésite pas à dénoncer les mœurs de cette dernière ainsi que la complaisance de l'époux. Chevrier en profite pour joindre dans le même temps une éthopée de cette figure féminine :

Madame de Moreval était d'une bêtise équivoque qui ne la rendait que plus à craindre. Son mari d'ailleurs, qui se joignait ordinairement à ses vengeances, punissait par de petites satires les mépris qu'on avait faits de sa femme : poète de condition, il savait faire une épigramme, une satire aussi maussadement que personne ; telles étaient les armes qu'il employait de sang-froid. Le délire qui le travaillait souvent, l'emportait au-delà de son caractère et il

¹ *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 68.

devenait brave dès qu'il ne se connaissait plus, si on peut appeler bravoure un sentiment que la raison et l'honneur n'éclairent point. La Moreval qui s'était plainte à son mari des dédains d'Opton, lui fit partager son ressentiment : assez méprisable pour afficher sa honte, il cherchait le comble du déshonneur dans le libertinage de sa femme qu'il avait la bassesse d'appuyer.¹

Chevrier n'hésite pas à exécuter, dans ses romans, des portraits-charges ; ainsi, dans *Le Colporteur*, il évoque, en se moquant, un abbé entremetteur qui ne correspond absolument pas à un homme d'Église bon :

- [...] je me rappelle qu'avant que vous vinssiez chez moi, cet abbé me parlait de vous avec enthousiasme, m'entretenait des bonnes fortunes que vous aviez, et finissait toujours par louer votre taille.
- Le voilà bien, madame, reprit le chevalier, jamais il ne me parlait de vous, qu'il ne me fit entendre que vous me voyiez avec plaisir, et que vous détestiez du meilleur de votre cœur toutes les femmes qui me voulaient du bien.
- Ah ! convenez donc, répondit Madame de Sarmé, que cet abbé est un effronté personnage dont il faut se débarrasser.
- S'il avait su lire, répliqua le chevalier, j'en aurais fait un honnête curé de campagne, qui se serait engraisé en nettoyant l'âme de mes paysans ; mais cela ne sait que négocier une intrigue, manger, s'enivrer et dormir.²

Ici l'auteur livre une sorte de diatribe à l'encontre des hommes de Dieu, qui ne semblent pas vraiment respectueux des lois divines et qui ne pensent qu'aux plaisirs terrestres. La verve des personnages de Chevrier lui permet de trouver le secret d'intéresser son lecteur et d'exciter son goût de découvrir les travers cachés de tout un chacun. Julie, héroïne des *Mémoires d'une honnête femme*, déplore souvent que sa conduite vertueuse ne soit pas récompensée. Une fois encore, il est aisé de sentir poindre, ça et là, l'ironie de Chevrier :

En est-ce assez, grand Dieu ! et puis-je après des coups funestes rester encore dans la société ? Livrée depuis l'aurore de mes jours à toutes les disgrâces que l'amour et la jalousie peuvent causer, mes mœurs ne m'ont point sauvée des malheurs du siècle. Vertueuse, j'ai essuyé tous les maux. Aurais-je été plus infortunée si j'avais été criminelle ?³

La Comtesse de Courmont s'exprime en ayant recours aux modalités exclamative et interrogative. Elle semble en appeler artificiellement à Dieu, s'interroger elle-même ou même questionner un narrataire. La dernière question est rhétorique et, placée à la fin des mémoires, soulève une interrogation qui n'en n'est pas vraiment une, mais qui remet finalement quelque peu en question la conduite de l'héroïne. Puisque sa bonne conduite et ses mœurs « louables » ne l'ont pas préservée du malheur ni de maint désagrément, Julie semble presque parfois regretter de ne pas s'être comportée différemment. On se souvient par exemple du refus

¹ *Ibid.*, p. 115-116.

² *Le Colporteur*, éd. cit., p. 756.

³ *Mémoire d'une honnête femme*, éd. cit., p. 122.

qu'essuient ses prétendants lorsqu'ils souhaitent l'épouser étant donné qu'elle est désormais libre puisque son mari est décédé. Quant à Mouhy, dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, il livre plus qu'une réflexion sur les mœurs, on trouve à l'extrême fin du récit un commentaire de la narratrice qui ressemble à un adage de moraliste :

[...] que les fruits recueillis par le vice sont toujours des fruits d'amertume et de douleur.¹

Peut-être cette touche finale qui mêle aux accents de la jeune fille ceux du Chevalier permet-elle de réintroduire quelque morale dans ce fait divers qui fit scandale. La conclusion donne l'impression que la narratrice éprouve des regrets, elle qui pourtant ne semble jamais avoir accès à la pleine intelligibilité de sa situation. Par souci commercial, Mouhy place également de la morale imbriquée aux sentiments dans son roman *La Paysanne parvenue*. Par moments, il ne s'empêche aucunement d'émettre des jugements, même masqués, sur les agissements et les pensées de ses protagonistes. Voici donc une forme d'écriture du secret et une façon pour l'auteur de faire passer des messages discrètement. Jeannette n'hésite jamais, grâce au genre des mémoires, à affirmer avec quelque recul ce qu'elle pense réellement, désignant alors les personnes de mauvaise foi :

J'étais trop agitée pour me laisser aller au sommeil : oserais-je ici me découvrir naturellement ; ces prudes de profession, ces personnes de mauvaise humeur dont j'ai parlé, ne vont-elles pas encore se gendarmer sur l'aveu secret de ce qui se passait alors dans mon âme ? Qu'importe, quand je farderais, comme il serait aisé, ma façon de penser, elles ne m'en feraient ni plus ni moins grâce, et me feraient perdre ce beau titre de sincérité que j'ai annoncé en commençant l'histoire de ma vie ; l'amour-propre ne peut manquer d'en souffrir, mais en faveur du vrai, je mérite de l'indulgence.

Si j'avais bien examiné le fond de mon cœur, je suis persuadée que je l'aurais trouvé plus sensible dans ces premiers moments à l'état brillant où je me voyais, qu'au murmure d'une vertu intérieure ; il est tout différent de s'armer contre les choses éloignées, ou de les combattre lorsqu'elles sont présentes ; l'on rejette faiblement ce qui plaît, lorsqu'il est réellement en notre puissance ; le sage fronde contre l'abus des richesses, mais on le voit peu se dessaisir des siennes.²

Si Jeannette émet des réflexions assez générales sur les travers humains, *L'Amant anonyme* de Bastide offre quant à lui, grâce à l'observation des attitudes des personnages, une réflexion sur les mœurs. De fait, le texte montre une femme qui se révèle au fur et à mesure que sa curiosité s'aiguise, on en oublie presque qu'elle vient de s'unir à Monsieur de Régur. D'ailleurs dès le début, son mari lui ouvre des horizons en lui tenant un discours qualifié du « plus étonnant discours qui soit jamais sorti de la bouche d'un mari³ », un discours qui pousse au libertinage :

¹ *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, éd. cit., p. 204.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 241.

³ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 29.

On nous a unis sans notre aveu [...] ; nous sommes menacés du plus grand malheur. Notre destinée commence, et elle est déjà affreuse ; mais elle dépend encore de nous. Vous êtes raisonnable, et je ne le suis pas ; nous ne nous convenons point, nous nous haïrons.¹

Il lui propose alors un « remède » où chacun sera libre de ses agissements et il souhaite même que son épouse et lui se rendent mutuellement leur indépendance :

Vous avez votre appartement, j'ai le mien... soyons libres, foulons un préjugé ennemi.²

Vivant Denon, dans *Point de lendemain*, offre le récit d'un épisode onirique qui permet au lecteur devenu voyeur d'être en présence d'un tableau de mœurs, de l'opéra à la petite maison. On y découvre principalement deux personnages : le jeune homme et Mme de T*** qui, habileté de l'écrivain, quoique simplement esquissés, marquent profondément le lecteur par les réflexions qu'ils mettent en branle. Dans la même veine de questionnement sur les mœurs, Laclos brosse le tableau d'une société où, entrant en matière dès le début du roman, il prévient, sous le masque de l'éditeur que :

[...] plusieurs des personnages qu'il [l'Auteur] met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle ; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées.³

L'« Avertissement de l'éditeur », esquisse, avec humour, son entreprise de réflexion sur les mœurs. En affirmant que les protagonistes ne peuvent appartenir à la contemporanéité de l'auteur, selon un procédé qui relève de l'antithèse, le pseudo-éditeur conduit naturellement le lecteur sur la voie de modèles contemporains suscitant ça ou là le désir de chercher des applications. Le roman épistolaire de Laclos est le roman du point de vue, car l'absence de narrateur (propriété inhérente au genre) place le lecteur en présence d'un vrai kaléidoscope. Au lecteur, de tirer, par une observation avisée, les conclusions qui s'imposent, car celles de Madame de Volanges, qui a en apparence le dernier mot, ne sont que superficielles et complètement biaisées :

Quelle femme ne fuirait pas au premier propos d'un séducteur ? Quelle mère pourrait, sans trembler, voir une autre personne qu'elle parler à sa fille ? Mais ces réflexions tardives n'arrivent jamais qu'après l'événement ; et l'une des plus importantes vérités, comme aussi peut-être des plus généralement reconnues, reste étouffée et sans usage dans le tourbillon de nos mœurs inconséquentes.⁴

Sans doute, le fait de pénétrer au cœur d'une société telle que Laclos l'a imaginée, permet d'entrevoir d'autres questionnements qui dépassent ceux sur les mœurs, pour s'étendre

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Avertissement de l'éditeur », p. 3.

⁴ *Ibid.*, Lettre CLXXV, p. 386.

plus largement à la nature humaine dans sa globalité. Le roman de Laclos n'est pas uniquement le crépuscule du genre épistolaire, il représente aussi sans doute le parachèvement d'un type de société et même d'un type de rapport à l'autre (fait de machinations et de manipulations) qui est porté jusqu'à son climax¹. On saisit donc l'impossibilité d'un retour à l'ordre, lorsque les « méchants » sont « punis » le chaos demeure, et rien ne pourra jamais plus être comme avant. Ceux qui ont élevé l'hypocrisie et le mensonge au statut de grand art, entraînent, dans leur éviction de la société, la chute de celle-ci.

Les Liaisons dangereuses marquent donc la fin d'une ère, tout comme, en son temps, la mort de Louis XIV en 1715, année aussi marquée par la Régence qui inaugure une réelle libération des mœurs². Le libertinage n'est alors pas que l'apanage de la fiction et il se fait visible : « La Régence s'impose comme un mythe d'origine, qui fonde le siècle libertin³ ». La culture du plaisir apparaît souvent comme une subversion et le roman libertin remporte un succès croissant. Cette liberté se retrouve dans le propos des romans et permet une émancipation aussi bien des mœurs que de l'éducation. De fait, même si le roman ne s'affilie pas encore au roman d'apprentissage qui trouvera son couronnement au XIX^e siècle, il existe néanmoins des romans de « formation » au XVIII^e siècle tel *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* écrit par Goethe en 1795-1796 qui permettent souvent de délivrer une part d'enseignement grâce au secret révélé à quelques protagonistes, mais aussi aux lecteurs.

b) *La part d'enseignement*

L'idéal pédagogique est au cœur de l'histoire du XVIII^e siècle. Il est donc naturel de retrouver ce thème de façon directe ou indirecte dans les ouvrages de notre corpus. Bigand, la mouche de Mouhy, est fils d'un instituteur qui le fait « étudier de bonne heure⁴ ». Mais Charles, mal aimé de ses camarades, préfère l'expérience à l'école et choisit de se former par

¹ Pour ce qui est de la morale, Laclos se borne à observer, en note, certains éléments, comme lorsqu'il écrit à propos de la Marquise : « Le lecteur a dû deviner depuis longtemps par les mœurs de Madame de Merteuil, combien peu elle respectait la Religion », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LI, p. 106. Le roué, d'une manière générale, ne croit à rien, si ce n'est à lui-même. Pour lui, l'important est l'existence sociale. À la différence du libertin du XVII^e siècle, il ne juge plus nécessaire de provoquer un Dieu dont il ne se soucie d'ailleurs plus.

² Comme l'a écrit Montesquieu dans *Les Lettres persanes*, dans *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1949, Lettre XCIX (Rica à Rhédi), p. 278 : « Il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes ; les Français changent de mœurs selon l'âge de leur roi. [...] Le Prince imprime le caractère de son esprit à la Cour ; la Cour, à la Ville ; la Ville, aux provinces. L'âme du Souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres. »

³ Patrick Wald Lasowski, *Le Grand Dérèglement*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008, p. 33.

⁴ *La Mouche*, éd. cit., p. 82.

le « trou de la serrure » et par l'observation générale de ses contemporains. Dans *La Mouche*, dès les premières pages, on note l'échec de l'enseignement qui passe alors par la correction et l'éloignement :

[...] il n'y avait pas de semaines où l'on ne me rapportât au logis moulu de coups, dont se vengeaient souvent les parties intéressées.

Mon père fatigué de toutes les plaintes qu'on faisait journellement contre moi et craignant à la fin que je me fisse tuer, prit le parti de me mettre hors de la maison pour me corriger. Il avait été autrefois portier d'un couvent, il y avait conservé des habitudes, il me proposa, et en sa faveur on m'y reçut pour y être aide de cuisine, avec promesse qu'on me continuerait mes études.¹

L'enseignement peut également apparaître avec le recul de la sagesse et de la retraite ; ainsi on lit à l'excipit des *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier, en guise de conclusion :

Il y a quinze ans que, retirée à Châtelet, je coule des jours heureux. Puisse le ciel, témoin de mes sentiments, maintenir toujours au fond de mon cœur ce dégoût d'un monde où la vertu confondue avec le crime est souvent exposée à des dangers plus grands !²

Julie, grâce à son expérience, comprend mieux certains épisodes de sa vie qu'elle a pu analyser dans le temps de l'écriture. Il n'en demeure pas moins qu'elle ressent, au moment d'achever son récit, une sorte d'indignation, ceci est notamment mimé grâce à la modalité exclamative. De fait la narratrice semble déplorer qu'il en soit ainsi. Bigand, héros de *La Mouche*, apprend tout au long de ses aventures. Tandis qu'il découvre autrui, il se révèle lui aussi et prend conscience de son être. Souvent il s'analyse, et, malgré ses pérégrinations, les pauses réflexives lui permettent de gagner en profondeur. Il fonde sa sagesse sur l'expérience qu'il a acquise grâce aux situations auxquelles il a été confronté :

Lusinette qui avait les apparences de la vertu, n'a jamais été vertueuse ; et Laure enjouée, coquette, et courant après le plaisir, a vécu comme un ange et fait actuellement le bonheur de son heureux époux. Cet exemple doit apprendre à être retenu sur ses jugements ; l'on se trompe tous les jours en pareil cas ; rien n'est plus difficile à connaître que le cœur d'une femme. Il ne faut jamais en juger, qu'on n'en ait fait mille fois l'expérience. Heureux ceux qui ont le tact assez bon pour ne s'y pas tromper !³

Après autant de doutes, de suspicions, de stratagèmes et de secrets surpris, Charles mérite bien de passer des jours paisibles aux côtés de la femme qu'il aime.

Comme nous venons de le voir, les mémoires sont propices à l'apprentissage du personnage qui se compose, au fil des épisodes qu'il vit, un répertoire de situations. À la fin des aventures de chaque mémorialiste, on retrouve un constat qui tire les conséquences de ce

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 123.

³ *La Mouche*, éd. cit., p. 604.

qui a été vécu. Ainsi, si le protagoniste reçoit un enseignement de ses expériences, le lecteur bénéficie lui aussi de ce savoir. Les préceptes délivrés sont tantôt philosophiques, tantôt moraux, et ils constituent une sorte de sagesse. La part d'enseignement qui découle des ouvrages de notre corpus n'est pas univoque, et peut même parfois laisser libre cours à des appréciations très variées. Ainsi, selon les époques ou la façon dont on l'aborde, le conte de Denon, *Point de lendemain*, ne nous enseigne pas les mêmes préceptes. Comme l'ont remarqué Denis et Mireille Labouret, il est des divergences d'interprétation dans les critiques :

Car entre le Vivant Denon de Kundera et le Vivant Denon de Sollers, la différence est ici éclatante. Alors que Kundera voit dans *Point de lendemain* l'*exemplum* par excellence d'un siècle où l'art de vivre et d'aimer reposait sur « la sagesse de la lenteur¹ », qualité éminente qui donne son titre au roman, Sollers associe le libertinage à la vitesse, et la « leçon d'une nuit » à un apprentissage divinement accéléré : il s'en passe des choses, en une nuit... Aucun doute : « les ennemis du plaisir sont les lenteurs ».²

Ces deux interprétations antagonistes ne nous enseignent pas le même art de vivre, libre à chacun de se ranger du côté de la lenteur kundérienne ou de se poser en partisan de la brièveté. Sans doute, cela ne reste-t-il qu'une question de point de vue. Nous choisissons la vitesse et la fulgurance, car tout est si prompt à arriver que le jeune homme est comme happé dans une aventure dont il ne maîtrise pas d'abord le rapide tempo. Même si l'œuvre de Vivant Denon, dès l'incipit « j'avais vingt ans, et j'étais ingénu³ », offre un candidat idéal à la formation, le ton n'est pas à la leçon, mais plutôt à la pratique. Mme de T*** concède à la fin du récit avoir payé le narrateur « d'un beau rêve⁴ », il n'est pas question ici d'un projet éducatif, mais plutôt de la libre expression du désir apprivoisé, du plaisir de tromper et de l'apprentissage d'une certaine émancipation. Par ce conte est évoquée brièvement la philosophie matérialiste, celle de La Mettrie avec l'idée du « corps-machine ». Le roman de Laclos fait, quant à lui, la part belle au sensualisme (dont la logique considère nos sens comme le fondement de la connaissance) qui est influencé par l'empirisme : n'enseigne-t-on pas en effet à Cécile que les sensations sont à l'origine de toutes nos connaissances ? De

¹ Milan Kundera, *La Lenteur*, dans *Œuvre, op. cit.*, t. II, p. 306 : « En ralentissant la course de leur nuit, en la divisant en différentes parties séparées l'une de l'autre, Mme de T*** a su faire apparaître [...] une petite architecture merveilleuse, comme une forme. Imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté mais aussi celle de la mémoire. [...] Il y a un lien secret, entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. »

² Mireille et Denis Labouret, « Variations (a)morales sur un thème de Vivant Denon : Balzac et Kundera interprètes de *Point de lendemain* », dans *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, sous la direction de Luc Fraisse, Paris, PUPS, coll. « Lettres Françaises », 2010, p. 665.

³ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1299.

⁴ *Ibid.*, p. 1313. L'expression « je vous ai payé d'un beau rêve » peut être considérée comme métadiégétique dans le sens où elle désigne l'œuvre elle-même et son onirisme.

même, Bigand fonde ses réflexions sur l'expérience qu'il se constitue au fil de ses aventures, il est donc également un tenant de l'empirisme.

Le roman nous apprend également un art du dévoilement des métaphores secrètes ; ainsi par son cri de douleur, Madame de Tourvel affirme, désemparée : « Le voile est déchiré, Madame, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur ? La funeste vérité m'éclaire [...] »¹. On peut sans doute alors penser à ce que professe Matthieu dans l'Évangile : [...] il n'y a rien de voilé qui ne doive être dévoilé, rien de secret qui ne doive être connu² », mais cette révélation, pour la Présidente, s'avère mortifère. Une métaphore plus évidente est celle du roman, en effet, Danceny est qualifié de « héros de Roman » tout comme Madame de Tourvel est une « Héroïne » ou bien encore Cécile à la Lettre CXLVI ; l'emploi de la majuscule, loin d'être innocent réduit le personnage à un type général. Il semble bien chez Laclos que les victimes soient toujours « romanesques » en ce sens qu'elles sont et demeurent les cibles de leurs erreurs de jugement et de désir.

L'emblème du secret est le crible, et il faut ici comprendre à la fois ce qui retient et laisse passer. Le secret nous conduit donc à un va-et-vient entre ce qu'on pense savoir, apprendre, et ce qui demeure hors de notre portée. La métaphore est une figure très employée par Laclos ; Madame de Merteuil aime rappeler combien elle maîtrise le théâtre du monde dans lequel elle est en perpétuelle représentation et sa punition sera de subir ce vide autour d'elle lorsqu'elle paraîtra à la Comédie italienne. Mais Laclos reprend également la métaphore ancienne de l'amour et de la guerre, une figure fondamentale dans son roman, comme l'annonce Valmont dès la lettre IV en lançant son fameux « conquérir est notre destin³ ».

Ni l'autorité paternelle ni l'enseignement ne « sauvent » Bigand de sa curiosité malade et constituent un échec des valeurs inculquées. Cécile Volanges est quant à elle le symbole de la faillite de l'éducation féminine⁴. Celle dont Madame de Merteuil renonce à faire son « élève » n'accède pas à des préceptes qui peuvent l'élever et l'aider à parfaire son

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXLIII, p. 330. Cette image fait référence à la lettre où Saint-Preux observait son bonheur détruit par la société : « Enfin le voile est déchiré ; cette longue illusion s'est évanouie », *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, *op. cit.*, t. II, « Troisième partie », Lettre VI, p. 317.

² Matth., X, 26.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre IV, p. 16.

⁴ Voir Isabelle Brouard-Arends, *Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, p. 358-360, « *Les Liaisons dangereuses* : la faillite maternelle ».

éducation, elle n'a que le droit de se voir enseigner un « catéchisme de débauche¹ ». Qui dit libertinage dit enseignement, mais délivré dans le secret. Ce qu'apprend la jeune Volanges à ses dépens restera secret pour sa mère, tenue, durant tout le roman, à l'écart de l'évolution de sa fille. La transmission d'un savoir de l'initié qui éduque aux prosélytes est un thème récurrent du roman, que l'initiation soit intellectuelle, philosophique, sexuelle, etc.

D'une manière générale, la pédagogie libertine se transmet souvent dans le secret, car il n'est pas possible d'exposer ses préceptes à la vue de tous. Ainsi Valmont apprend à Cécile, dans le secret de sa chambre, à découvrir son corps dont la sensualité est vite esquissée au profit de l'éveil à la crudité d'une certaine sexualité. De même, Madame de Merteuil initie Cécile en la réprimandant sur sa façon d'écrire. La Marquise gronde la jeune fille mais finalement utilise à plaisir sa naïveté et sa maladresse, ce qui permet, entre autres, en restant dans le paradigme de l'enseignement, de donner une leçon à cette société qu'elle maîtrise autant qu'elle la méprise. Finalement, la Marquise refuse d'éduquer Cécile car celle-ci n'a, aux dires de la rouée, que l'étoffe nécessaire pour être corrompue, mais jamais déniaisée :

Je me désintéresse entièrement sur son compte. J'avais eu quelque envie d'en faire au moins une intrigante subalterne, et de la prendre pour jouer *les seconds* sous moi : mais je vois qu'il n'y a pas d'étoffe ; elle a une sottise ingénuité qui n'a pas cédé même au spécifique que vous avez employé, lequel pourtant n'en manque guère ; et c'est, selon moi, la maladie la plus dangereuse que femme puisse avoir. Elle dénote, surtout, une faiblesse de caractère presque toujours incurable et qui s'oppose à tout ; de sorte que, tandis que nous nous occuperions à former cette petite fille pour l'intrigue, nous n'en ferions qu'une femme facile.²

De fait, à l'image de toutes les jeunes filles mises au couvent, auxquelles on ne dispense aucun savoir théorique ou pratique, Cécile demeure ignorante et donc sans défense. Sa mère n'est pour elle qu'une étrangère qui ne se soucie d'ailleurs guère de l'éduquer. Restent les leçons de musique délivrées par Danceny, qui, dans le même temps qu'elles éveillent Cécile³ au sentiment amoureux, la perdent. En effet, quand Madame de Volanges s'avise, sur les conseils de sa cousine la Marquise, d'être vigilante avec Cécile, elle l'est aveuglément et s'empresse ensuite de démissionner en déléguant à Madame de Merteuil l'éducation de sa fille. Capable de feindre et de dissimuler, la rouée, avec l'aide de Valmont, parvient à faire de Cécile une libertine ingénue ; elle lui enseigne (lettre CV) les rudiments d'une gestion de la sexualité ; Valmont, quant à lui, apprend les techniques de l'amour et le langage de la sexualité, un langage très cru (lettre CX). Madame de Merteuil « déforme » en

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CX, p. 256. Voir *supra*, p. 305.

² *Ibid.*, Lettre CVI, p. 244.

³ Cécile est traditionnellement considérée comme la sainte patronne de la musique, Laclos a sans doute, par le choix de ce prénom pour la jeune Volanges, pensé à cette caractéristique.

quelque sorte la jeune Volanges en lui inculquant des préceptes dangereux. En matière d'éducation, la Marquise sait pertinemment qu'une femme n'a rien à attendre de personne (ce qu'elle a compris très tôt comme elle l'explique dans sa lettre autobiographique). La mère de Madame de Merteuil a évité à sa fille l'éducation du couvent et, grâce à ses lectures dont celles des moralistes et des philosophes, la Marquise a pu acquérir une liberté d'esprit renforcée par l'émancipation juridique que lui confère son statut de veuve. Sous le masque de l'austérité de son veuvage, elle peut agir en toute discrétion et impunité, du moins avant sa chute.

La pédagogie libertine semble ne pouvoir se faire sans secret, « d'où l'art des doubles sermons, l'importance accordée à la lecture qui produit des effets d'excitation directe, une science du voyeurisme et de la peinture, une discipline qui dénonce toute passivité¹ ». L'enseignement dans notre corpus est souvent associé à une parole ou à une action frauduleuse, qui laisse une place importante au mensonge. Le secret lui-même a besoin de ce dernier pour s'établir, se conserver et se dissimuler. La transmission d'un savoir est censée passer par la voie de la vérité dans un rapport de transparence, or il n'en est rien. Le mensonge supplante tout et s'infiltré dans les rapports humains, il biaise ainsi les relations.

c) La place du mensonge dans le fonctionnement du secret

« Tout péché est mensonge² » écrit saint Augustin, et on comprend par cette équivalence que mentir s'inscrit en porte-à-faux avec une conscience morale. Le « péché », acte conscient qui pousse l'individu à faire ce qui est interdit par la loi divine et par l'Église, s'inscrit dans une optique trop restreinte pour notre étude, même si certains personnages comme Jeannette, Madame de Régur ou bien encore la Présidente de Tourvel ont clairement des préoccupations chrétiennes (elles vont à la messe, prient, s'en remettent à Dieu ou le craignent, essaient de suivre les préceptes de la moralité catholique). Il faut donc orienter notre analyse vers un champ plus large. Ce qui est caché est souvent considéré comme douteux, et pas uniquement dans le credo catholique. D'ailleurs, dans les romans de notre corpus, les personnages ne sont pas directement réprimandés pour leurs actes contraires à la religion. Même si Dieu est évoqué chez Mouhy et Chevrier notamment, il n'est pas très

¹ Philippe Sollers, *Liberté du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 153.

² *La Cité de Dieu* (dont le titre exact est *La Cité de Dieu contre les païens : De Civitate Dei contra paganos*), dans *Œuvres, II*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000, liv. XIV, IV, p. 552.

important, et la fiction s'inscrit simplement dans un univers chrétien (Jeannette va certes à la messe à plusieurs reprises dans le roman, mais c'est plutôt pour se montrer que pour accomplir son devoir de bonne chrétienne). Chez Laclos, on retrouve la figure de la dévotion à travers Madame de Tourvel, et son Dieu qu'évoque souvent Valmont, mais il reste un Dieu très abstrait qui n'est finalement pour la dévote d'aucun secours ; pour les autres ouvrages du corpus, le sujet n'est jamais traité de façon importante.

La fiction est associée intrinsèquement à la notion de mensonge, car tout son mécanisme repose sur lui. Mentir signifie mettre une chose à la place d'une autre. Le mensonge est un gardien du secret, souvent accompagné d'un faux cadre interprétatif. Mais, l'avènement du mensonge peut être considéré comme un progrès en soi, grâce à la sociabilisation qu'il permet. Quelques philosophes ou penseurs autorisent ou préconisent le mensonge, mais dans un usage modéré ou réservé ; ainsi, pour Platon par exemple, seuls les médecins, pour le bien-être de leurs patients, ainsi que le chef de la cité, pour le bien-être de la République, ont droit au mensonge. Dans *Secret et lien social*, André Petitat aborde une définition du secret interactif qui englobe selon lui deux grandes classes de secrets, celle du caché et celle du déguisé :

Dans la première, la restriction de l'information ne nécessite aucune modification de l'être caché, tandis que dans la seconde le ressort du secret s'appuie sur une modulation active des apparences, de ce qui est donné à voir et à comprendre.

Chez les humains, le prototype du caché est le *non-dit*. Dans certaines situations, ne pas dire est obligatoire ou recommandé. La politesse, la pudeur, la modestie, la discrétion, les interdits de toutes sortes imposent des restrictions dans les échanges, mettent un frein à l'entropie qui menace des interactions non réglées par des montages héréditaires. À côté de ces *non-dits rituels*, nous trouvons la classe des *non-dits stratégiques*. Ne pas dire est plus simple que de travestir la réalité. Le non-dit a l'avantage du moindre effort. Cette inertie est aussi moins risquée que le mensonge, qui doit toujours compter avec la plausibilité et le soupçon. Cette forme passive du secret offre aussi l'avantage de ne pas entrer en conflit flagrant avec les normes des échanges. L'excuse de l'omission involontaire peut lui servir de couverture. [...]

Le prototype du déguisé est le *mensonge*, forme active du secret, car elle suppose une transformation de la réalité telle que vécue par le sujet.¹

Si, comme André Petitat l'affirme, le prototype du caché est le *non-dit*, le mensonge semble quant à lui plus complexe dans le sens où il suppose non seulement la construction d'une autre réalité plausible, mais aussi la présentation de cette réalité distincte et tenue pour vraie à la personne à qui l'on ment. Le mensonge a une place importante dans le fonctionnement du secret, puisqu'il permet de le masquer en proposant une alternative. En effet, un secret est bien gardé lorsqu'un autre secret (qui s'avère en fait n'être qu'un leurre) lui

¹ André Petitat, « Secret et formes sociales », dans *Secret et lien social*, op. cit., p. 15-16.

fait écran. C'est ainsi que, dans *Point de lendemain*, le jeune narrateur sert de paravent à une autre affaire de cœur car Mme de T*** l'utilise pour tromper la vigilance de son mari à l'égard de son amant en titre, le Marquis. Ce qu'il comprend le matin après avoir « joué son rôle », lorsqu'il s'entretient avec le Marquis qui le raille :

Rentrons ; j'ai de l'impatience d'en rire avec Madame de T***. Il doit faire jour chez elle. J'ai dit que j'arriverais de bonne heure. Décemment il faudrait commencer par le mari. [...] On t'a donc pris pour un amant ?
- Tu jugeras de mes succès par la réception qu'on va me faire. Il est neuf heures : alors de ce pas chez monsieur. »
[...] Je donnai mes ordres pour mon départ à mon homme, qui ne savait ce que tout cela voulait dire, et nous passâmes chez monsieur. On s'imagine bien qui fut accueilli : ce ne fut pas moi ; c'était dans l'ordre.¹

Le jeune homme a été l'instrument du « raccommodement » entre le Marquis et Monsieur de T***. Mais il a été beaucoup plus, et c'est là que Denon est habile. L'abuseur (le Marquis) semble être aussi l'abusé, mais il n'aura vent du plaisir que le jeune homme a procuré à sa maîtresse, car il ne saisit pas les allusions amusées :

- Au fait, elle est charmante ; tu en conviendras. Entre nous, je ne lui connais qu'un défaut ; c'est que la nature, en lui donnant tout, lui a refusé cette flamme divine qui met le comble à tous ses bienfaits. Elle fait tout naître, tout sentir, et elle n'éprouve rien : c'est un marbre.
- Il faut t'en croire, car moi, je ne puis... Mais sais-tu que tu connais cette femme-là comme si tu étais son mari : vraiment, c'est à s'y tromper ; et si je n'eusse pas soupé hier avec le véritable...
- À propos, a-t-il été bien bon ?
- Jamais on n'a été plus mari que cela.²

Valmont ne ment pas vraiment à Madame de Tourvel lorsqu'il lui écrit une lettre d'amour sur une table « consacrée pour la première fois à cet usage³ », il joue sur les mots, leur double sens et leur ambiguïté. Il ne ment que sur le contexte et la référence au réel que va imaginer sa destinataire. De même Jeannette qui demande l'aide de Colin pour lire une lettre, lui ment en affirmant que la destinataire du billet est en fait une de ses amies. Elle préserve ainsi par ce mensonge le secret de son amour et Colin est la dupe idéale car, même s'il sait lire, aucune finesse d'esprit ne lui permet de comprendre que la jeune paysanne dont il est amoureux se joue de lui. Dans son analyse du mensonge, Georg Simmel, qui a observé de près le secret et les concepts qui lui sont attachés, écrit :

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1312.

² *Ibid.*, p. 1311-1312.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XLVIII, p. 99.

La nature profonde de tout mensonge, aussi concret que soit son objet, est de faire naître l'erreur sur le *sujet* qui ment : car il consiste, pour le menteur, à cacher à l'autre la représentation vraie qu'il possède.¹

Madame de Régur, héroïne de *L'Amant anonyme*, n'hésite pas à mentir ; en effet, elle lit la lettre qu'elle reçoit, mais elle fait comme si elle ne l'avait pas parcourue :

Madame de Régur plus ébranlée que la première fois, mais non moins invincible, exigea de celle de ses femmes qui lui avait remis la lettre, qu'elle renvoyât le porteur en lui disant que la lettre n'avait point été lue, et qu'elle ne le serait point.²

La curiosité inhérente au personnage l'oblige à lire la missive, mais on comprend aussi que d'un point de vue narratif, elle doive en prendre connaissance, sinon le lecteur n'y aurait pas accès. Le mensonge, dans le fonctionnement du secret, permet au personnage de se créer une aura différente ; aussi devient-il un autre, son comportement passe pour être vrai alors qu'il masque la vérité ou détourne le contexte. Voici pourquoi Madame de Tourvel ne connaîtra jamais les circonstances de rédaction de la lettre de Valmont. Dans une autre missive, le Vicomte utilise le père Anselme afin d'obtenir une entrevue avec la Présidente, une fois de plus il cache encore bien son jeu afin de se faire passer pour un autre en utilisant en outre un prétexte spécieux :

Je n'ai pas l'honneur d'être connu de vous, Monsieur : mais je sais la confiance entière qu'à en vous Mme la Présidente de Tourvel, et je sais de plus combien cette confiance est dignement placée. [...]

J'ai entre les mains des papiers importants qui la concernent, qui ne peuvent être confiés à personne, et que je dois ni ne veux remettre qu'entre ses mains. Je n'ai aucun moyen de l'en instruire, parce que des raisons, que peut-être vous aurez sues d'elle, mais dont je ne crois pas qu'il me soit permis de vous instruire, lui ont fait prendre le parti de refuser toute correspondance avec moi [...].³

Puis Valmont, ayant exposé quelque peu les faits à son destinataire agit sur lui en employant un vocabulaire qu'il sait efficace sur le père Anselme, celui de la conversion à la rigueur religieuse de la rédemption :

Ce ne sera qu'après cette expiation préliminaire, que j'oserai déposer à vos pieds l'humiliant aveu de mes longs égarements ; et implorer votre médiation pour une réconciliation bien plus importante encore, et malheureusement plus difficile. Puis-je espérer, Monsieur, que vous ne me refuserez pas des soins si nécessaires et si précieux ? et que vous daignerez soutenir ma faiblesse, et guider mes pas dans un sentier nouveau, que je désire bien ardemment de suivre, mais que j'avoue, en rougissant, ne pas connaître encore ?

J'attends votre réponse avec l'impatience du repentir qui désire de réparer et je vous prie de me croire avec autant de reconnaissance que de vénération [...].⁴

¹ Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, op. cit., p. 15.

² *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 32.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXX, p. 276-277.

⁴ *Ibid.*, Lettre CXX, p. 277.

L'homme d'Église est alors comme missionné. Le mensonge flatteur de Valmont place le confident de la Présidente de Tourvel dans une position importante de médiateur. Honoré, il ne peut qu'accomplir le dessein de Valmont. Du reste, juste après cet épisode, le Vicomte triomphe de Madame de Tourvel. D'une manière générale, l'œuvre de Laclos apparaît comme un roman de la noirceur ; placé sous l'égide de Rousseau, il rend pourtant caduc le rêve de transparence qui animait les belles âmes de l'auteur des *Rêveries du promeneur solitaire*. Le roman de la transparence a laissé la place au roman du mensonge.

Pour dénoncer les mêmes tares que celui qu'il admire tant, Laclos s'est engagé dans une voie opposée à celle de son modèle. Il fait même de Madame de Merteuil un personnage qui érige le mensonge en système. Valmont est pour sa part redoutable puisqu'il joue la carte de l'honnêteté avec une femme honnête, et c'est sans doute là son arme la plus sûre. Madame de Tourvel ne croit pas, dans un premier temps, que le Vicomte soit honnête, mais très vite, elle pense l'avoir remis sur le droit chemin. Dans ce cas, nous pourrions évoquer une certaine limitation de la connaissance réciproque lorsque le secret se définit selon Georg Simmel comme incluant le mensonge, le non-dit et toutes les formes de connivence. Le secret se situe alors dans une dialectique de l'ouverture et de la fermeture à autrui. Valmont s'ouvre, se confie, attend que la Présidente se donne, puis l'éconduit, car Madame de Merteuil l'exige. Valmont connaît sûrement mieux la Présidente qu'elle ne le connaît réellement. En dépit du fait qu'elle arrive à révéler l'amoureux en lui, elle n'accède cependant que très peu de temps au vrai « moi » du Vicomte qui se dérobe rapidement.

L'art de Laclos réside probablement de façon essentielle dans l'agencement des lettres. Le lecteur finit en effet par disposer de l'ensemble des savoirs, ce qui lui confère une position privilégiée par rapport aux personnages ; en outre, grâce aux différents éclairages auxquels il a accès, il peut pleinement savourer les épisodes. De plus, sa quasi-omniscience lui permet également d'entrevoir toute l'ironie dont usent certains protagonistes, ce qui révèle le mensonge essentiel des rapports humains. Comme l'écrit Jean Goldzink :

Au cœur du récit libertin ainsi conçu règne la dialectique retorse de la vérité et du mensonge, de la lucidité et de l'illusion, véritable forme-sens dont Laclos fera la trame même de son roman, celui qui transforme le libertinage en mythe littéraire, le mythe sulfureux et toujours actif des Lumières.¹

En étudiant une esthétique à la frontière du réel et de la fiction, nous avons vu combien le spectacle du secret permettait une mise en scène du visible montrant la façon dont les personnages, comme les personnes, s'y prennent pour que leur secret reste impénétrable.

¹ « Questions sur la naissance du récit libertin des Lumières », dans *Du Genre libertin au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 78.

Figure du secret, l'aventurier des lettres a su se construire une image dans le même temps qu'il élaborait, ordonnait et consignait ses aventures sur le papier, car il semble y avoir souvent un va-et-vient entre le réel des écrivains et leurs fictions. Les éléments cachés éveillent les curiosités et, dans le secret des sociétés, on trouve de curieux écrivains et des écrivains curieux qui épient leurs contemporains pour rédiger des rapports de police ou pour chercher quelque matière qui nourrira leurs ouvrages. Ces étranges personnages nous ont amenée à considérer les liaisons dangereuses.

De fait, ces dernières sont aussi bien l'apanage de la fiction que celui du réel. Mais le danger des liaisons permet également d'ouvrir certains horizons qui ajoutent au questionnement de l'esprit. La philosophie est une des grandes préoccupations du XVIII^e siècle, et le boudoir lui sert souvent d'antichambre ; le secret en ouvrant la voie d'une réflexion questionne aussi un des motifs récurrents du siècle de Rousseau : l'éducation. Mais si les Lumières accompagnent le siècle, sa part d'ombre reste un contrepoint. Le mensonge tient une place fondamentale dans le fonctionnement du secret. Observer le secret, c'est essayer de comprendre les mécanismes qui régissent les relations entre les êtres ; ainsi, l'étude de certains secrets incite les écrivains à réaliser une satire des mœurs qui les conduit vers un questionnement sur les relations entre le secret et le pouvoir. On constate alors combien le savoir lié au secret offre à son détenteur une force de pression ou d'action qui assoit sa puissance et sa maîtrise des événements. Parfois, une réflexion sur le désir conduit plus loin que les chemins du libertinage, vers un secret plus intérieur, celui de l'être, ouvrant toujours une voie à la réflexion.

Mais, d'une manière générale, si le roman permet au lecteur d'affûter son jugement et de se poser maintes questions, c'est parce qu'il est aussi le lieu où quelques personnages s'octroient, ça ou là, des pauses réflexives qui leur permettent de mieux saisir les secrets de leur être. Ainsi, Bigand au fur et à mesure de l'avancée de ses aventures, s'interroge de plus en plus et envisage les différentes possibilités qui s'offrent à lui, pour toujours tenter de choisir la meilleure. De la même façon, gagnant en maturité, Jeannette, la jeune paysanne parvenue, aime prendre du temps pour réfléchir et analyser la situation dans laquelle elle se trouve, et, avec le privilège du recul de l'âge, n'hésite pas à pointer elle-même le caractère cocasse de certaines de ses réactions. L'héroïne des *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier se plaît à tenter de décrypter le monde qui l'entoure, les enjeux qui naissent entre les protagonistes et les luttes de pouvoir. Elle ouvre la voie d'une réflexion sur la morale et sur ce qu'il convient de faire ou de ne pas faire, mais ses idées sont souvent obscurcies par des personnages peu scrupuleux qui tentent de la perdre et de la mettre à mal en la discréditant.

Ce qui importe désormais avec le roman, tel qu'il se modifie à partir des années 1740-1750, c'est, non plus exclusivement la fin des aventures et le dénouement, mais plutôt le parcours du personnage. Non plus seulement son errance ou son vagabondage parfois encore picaresque, mais son cheminement intérieur, la révélation de son moi comme étant unique et particulier, attaché au secret de son âme.

CHAPITRE III

Le secret comme voie de la réflexion

Le roman permet d'accéder à la connaissance. Le secret enseigne certains préceptes aux protagonistes, mais aussi aux lecteurs. La convoitise du secret peut conduire les personnages dans une quête qui dépasse souvent le simple cadre d'une recherche. Ils apprennent alors davantage qu'ils ne pensaient quérir ; dans ce cas, le secret, plus que l'enjeu de découvrir quelque chose tenu caché, devient le moteur d'un dessein supérieur. Le secret apparaît comme un lieu de basculement ; en effet, il est à la frontière entre le « dire » et le « non-dire », le fait de parler et le fait de se taire. On comprend donc pourquoi il est lié à la connaissance. D'ailleurs, au XVIII^e siècle, l'homme de lettres a pour mission de diffuser le savoir dans un contexte où l'essor du roman est lié à celui des Lumières. Au fur et à mesure que le siècle avance, le secret semble moins résider dans le panache des aventures ou dans les intrigues parfois invraisemblables que dans la réflexion qu'il amorce, troublant souvent les personnages qui y sont confrontés.

En ouvrant un questionnement, le roman interroge aussi bien les mœurs (le libertinage, la morale, les enjeux de pouvoir) que le secret plus profond de l'être, en passant par le prisme d'une réflexion sur le désir, réflexion sans laquelle rien n'est possible. Ainsi, nous passons de l'envie de l'écrivain, de poser des questions à travers son personnage, à la volonté du protagoniste d'enclencher une quête ; mais il faut également compter sur le désir du lecteur de réfléchir grâce à ce qu'il lit. Le secret donne du sens, même s'il se construit sur un savoir retranché, et tous les moyens déployés par les personnages pour le dissimuler, le préserver ou le mettre au jour, ont pour facteur commun d'activer une recherche et une réflexion. Lire de façon active sous-entend souvent une recherche en profondeur, l'œuvre postulerait alors un *ailleurs*, un secret de l'auteur ou de la fiction elle-même, une matière à déchiffrer qui pourrait s'apparenter au but ultime de toute lecture. Mais les « sécrétions » conscientes, permises par l'auteur, laissent le mystère souvent perdurer, conduisant celui qui lit à continuer sa réflexion bien au-delà de la matérialité du livre. Voici comment certains ouvrages constituent, par delà

les contingences des *majores* ou *minores*¹, des œuvres fondamentales (à l'appréciation de tout un chacun), en cela qu'elles modifient la vision du monde et le regard que nous portons sur les choses qui nous entourent.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le roman permet, dans la tradition des moralistes², d'étudier tout d'abord les mœurs : entre 1737 avec la proscription des romans et 1782 à la veille de la Révolution, il semble bien qu'elles aient, à l'image du genre romanesque, évolué. Si le roman s'est affranchi au fil des années, déjouant de plus en plus les censeurs, les personnages sont eux aussi soumis à des mœurs un peu plus libres, grâce notamment à la littérature éclairée. Le roman n'est plus uniquement un divertissement qui ne met l'accent que sur l'aventure, il devient une machine à penser, axant désormais ses préoccupations davantage sur l'intériorité des personnages. De fait, le lecteur de 1782 n'est plus celui de 1737, les goûts ont changé, il apprécie désormais davantage les fictions qui sont au plus près du réel et en adéquation avec la société du temps et ses questionnements. Finie l'influence du roman baroque avec des personnages multiples et manquant parfois d'analyse et de réflexivité³ ; l'heure est, plus que jamais, à l'identification qui permet alors d'ouvrir la voie à une réflexion, et même à un processus d'introspection. Cette démarche peut s'inscrire dans le prolongement du genre des mémoires, même si tous les protagonistes n'atteignent pas ce degré de réflexivité (comme Anne-Marie de Moras par exemple), un questionnement se met en place. La réflexion naît de la fiction, elle se nourrit de l'expérience des personnages et aboutit hors de la diégèse, dans l'univers du lecteur qui tire un enseignement de ses lectures et met à profit une expérience née de la rencontre avec le texte.

1) Le pouvoir du secret

a) *Secret et morale*

Lorsque Mme de T***, héroïne de *Point de lendemain*, proclame, à l'adresse du jeune homme : « Ah ! point de morale, je vous en conjure ; vous manquez l'objet de votre emploi. Il

¹ Sur les *minores*, on peut consulter *Littératures classiques, les « minores »*, dirigé par Philippe Hourcade, Paris, Klincksieck, automne 1997, n°31, « Présentation » par Philippe Hourcade, p. 5-12.

² Voir *supra*, p. 388.

³ On peut ici objecter que de grands romans comme *Cleveland* de Prévost rentrent dans le champ des romans influencés par le baroque, mais ne manquent, ni de réflexion ni de profondeur. *Cassandre* [1642-1645] de La Calprenède et *La Jeune Alcidiante* [1651] de Gomberville sont des exemples de ce type de littérature ; chargé d'aventures et de péripéties, le récit adopte une psychologie très conventionnelle et non tournée vers l'analyse.

faut m'amuser, me distraire, et non me prêcher¹ », c'est un peu comme si elle faisait une prescription, elle donne immédiatement le ton de ce que va être cette nuit amoureuse. À l'issue de ces instants partagés, il faudra garder tous les secrets, la morale jouant un rôle dans leurs conversations.

Mais, dans la nouvelle de Vivant Denon, il n'en est rien : si le jeune amant de substitution garde le silence, c'est plutôt par complicité érotique pour Mme de T*** voire même par collusion avec cette maîtresse femme qui manipule à plaisir tous les hommes l'entourant, mais aussi sans doute par tact. À l'incipit, Mme de T*** avait déclaré « point de morale », la voilà donc satisfaite lorsque le jeune narrateur affirme à la fin du récit (et cette phrase constitue la pointe) : « Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point² ». Même si le terme « morale » renvoie pour la première occurrence du texte précédemment citée à l'éthique et que le second signifie le sens de l'histoire, ils trouvent ici un écho entrant en résonance : ainsi la boucle est bouclée, le récit peut se refermer en laissant planer tous les doutes.

L'expérience du secret et de la curiosité, alliée à la morale qui peut en découler, transforme certains personnages. Ainsi, Bigand, anti-héros qui débute au début du roman de place en place sans acquérir la moindre épaisseur, finit, grâce aux événements qu'il traverse, par faire fructifier la sagesse et les enseignements acquis tout au long de ses pérégrinations, de ses rencontres et de l'accumulation des histoires et des témoignages qu'il collecte. Comme le souligne Florence Magnot-Ogilvy à propos du personnage de Mouhy :

L'héritage, là encore proprement miraculeux, d'une immense fortune justifie une conversion du personnage à l'honnêteté et réoriente finalement le roman vers un autre registre. Le héros s'achète une conduite, d'espion délinquant devient mouchard d'État et tombe amoureux d'une jeune fille malheureuse.³

Le ton et les enjeux de l'histoire se déplacent quelque peu. Charles devient alors quelqu'un de respectable. Ce personnage peu scrupuleux, sans foi ni loi, qui joue de nombreux tours et facéties à ceux qui l'entourent se « repent » et suit le chemin de la morale : il rembourse en effet ce qu'il a volé, il se justifie de ses comportements passés, il pardonne et s'établit, apaisé, à la fin de son récit, auprès de celle qu'il aime.

Quelques œuvres justifient leur bien-fondé par la morale qui en découle, d'autres préfèrent poser les jalons dès l'incipit ou la préface. On lit dans la « Préface du rédacteur » aux *Liaisons dangereuses* quelle est l'utilité de l'ouvrage ; bien évidemment, le lecteur averti

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1300.

² *Ibid.*, p. 1313.

³ Florence Magnot-Ogilvy dans *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, op. cit., p. 35.

sent poindre l'ironie ou la façon dont Laclos tente par cette intervention du « Rédacteur », de déjouer la censure :

L'utilité de l'Ouvrage, qui peut-être sera encore plus contestée, me paraît plus facile à établir. Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but.¹

C'est donc en apparence une œuvre utile que fait Laclos en publiant ces lettres. Mais cette « fausse » justification est un bon moyen de déjouer les censures et l'on retrouve l'inscription rousseauiste, la lecture de cet ouvrage ne pourra corrompre le lectorat, car ceux qui saisiront pleinement l'œuvre sont déjà corrompus, et les autres non initiés. Il s'agit bien évidemment d'un prétexte : en écrivant ce roman épistolaire, Laclos ne se place aucunement dans la lignée des moralistes. En outre, le bien ne triomphe pas du mal, au contraire ; les figures s'entremêlent, tout se brouille, les frontières ne sont plus étanches. L'auteur montre les coulisses du théâtre, dont les manipulations sont les poulies qui permettent de déformer les mœurs d'une société finalement pas si stable car facilement dynamitée².

Selon Arnaud Tripet, « C'est la société et ses valeurs qui décident de ce qu'il convient de cacher. Les tabous sont établis par la collectivité³ ». Il est en effet juste de replacer la question des mœurs dans un contexte socio-historique précis. Madame de Merteuil comprend dès son plus jeune âge combien la société dans laquelle elle évolue est hypocrite, alors, elle s'adapte pour en tirer le meilleur parti. Au fil de ses réflexions, elle enseigne et expose ses préceptes à Valmont, recourant souvent à des formules qui s'inscrivent dans la droite lignée des moralistes :

Ce fut là, surtout, que je m'assurai que l'amour que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte.⁴

Au cours de ses lectures, Madame de Merteuil s'intéresse aux mœurs, et les livres lui permettent de réemployer ce qu'elle y découvre et de nourrir sa réflexion. Elle apprend ainsi quelles sont les mœurs qu'il convient d'adopter (en apparence tout du moins) :

Je les [ses observations] fortifiai par le secours de la lecture : mais ne croyez pas qu'elle fût toute du genre que vous la supposez. J'étudiai nos mœurs dans les Romans ; nos opinions dans les Philosophes ; je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu'ils

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., « Préface du rédacteur », p. 7.

² Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 448 : « La puissance esthétique des *Liaisons dangereuses* vient du parallèle implicitement établi entre une critique du libertinage et une critique de la morale religieuse. »

³ Arnaud Tripet, *La Poétique du secret*, op. cit., p. 25.

⁴ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 173.

exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître.¹

Le personnage de la Marquise requiert même une note du « Rédacteur » quant à son comportement lorsqu'elle met en doute la discrétion des confesseurs pour faire peur à Cécile et s'assurer ainsi l'exclusivité de ses confidences :

Le Lecteur a dû deviner depuis longtemps par les mœurs de Madame de Merteuil, combien peu elle respectait la Religion. On aurait supprimé tout cet alinéa ; mais on a cru qu'en montrant les effets, on ne devait pas négliger d'en faire connaître les causes.²

La morale est présente dans les romans libertins et il faut qu'elle le soit, car il s'agit de la profaner. Sans romans moraux, il n'y aurait pas de romans libertins, car les deux genres demeurent le produit d'une société d'ordre, attachée aux mœurs et où la censure est une réalité. Pierre Hartmann fait ce constat :

[...] le libertinage, élevé au rang d'une idéologie autonome, récuse cette atmosphère hédoniste que la conscience galante tenait pour une victoire des temps modernes sur le préjugé.³

Comme nous le verrons dans un développement consacré au libertinage, l'important pour le roué n'est pas en soi le plaisir, mais la chute de sa victime. Tandis que le libertin souhaitait collectionner les conquêtes pour son bon plaisir, en choisissant de laisser parler ses sens, le roué, quant à lui, est un froid calculateur.

Le roman délivre souvent une morale toute relative et le lecteur se place plutôt du côté du héros qui est rendu proche et auquel il peut facilement s'identifier. Nous ne sommes plus dans les récits exemplaires avec des héros placés sur un piédestal ; ici les personnages sont des êtres moyens avec des qualités mais aussi des défauts. Le XVIII^e siècle marquerait en quelque sorte, également par l'influence du théâtre, l'avènement d'un type de protagoniste issu des basses ou moyennes couches populaires. C'est l'occasion de dépeindre les mœurs de milieux qui souvent n'en ont pas de bonnes. Dans notre corpus, il est une dichotomie entre des protagonistes issus du peuple – Jeannette, Bigand – et d'autres qui appartiennent à l'aristocratie – Valmont et Merteuil, Mme de T***, la Comtesse de Courmont. Apparaissent aussi quelques personnages médians comme les employés et commis dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*. Sans doute, la licence des mœurs pourrait être un des chemins qui conduit à

¹ *Id.*

² *Ibid.*, Lettre LI, note p. 106.

³ Pierre Hartmann, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, *op. cit.*, p.292.

la liberté. Qu'importe dans ces romans le rang ou la lignée, seules comptent les qualités du cœur et la sagesse pour nos héros, qui se distinguent des autres personnages secondaires par leurs choix. Ceci pourrait sans doute être illustré par ce qu'affirme le marquis de L. V., père de l'homme qu'aime Jeannette, dans *La Paysanne parvenue*, lorsqu'il la rassure concernant la mésalliance qu'il souhaite sceller avec elle en l'épousant. Jeannette a bien du mal à objecter ses solides arguments :

[...] j'élève jusqu'aux nues ceux qui se dégagent du limon grossier de la bassesse dont ils sortent, se parent des rayons de la vertu, et brillent par la probité et par l'honneur. Voilà la noblesse que j'adopte, et celle que je préfère au propre sang des Rois.
J'ai trouvé dans vous, ma chère Jeannette, cette vertu, ces sentiments, cette probité que j'adore ; je n'ai pu les voir unis avec tant de charmes sans désirer qu'ils me fussent propres [...].¹

D'une manière générale, le secret dans le roman permet de créer de nombreuses situations où les protagonistes doivent faire preuve de rigueur morale ou, au contraire, contourner les « lois » de la morale. Dans *La Paysanne parvenue* de Mouhy, le vieux marquis de L. V. est tout à fait prêt à contourner ses principes moraux, lorsque Jeannette le menace d'aller s'enfermer dans un cloître s'il doute encore d'elle et de ses bonnes mœurs :

Non, Monsieur, continuai-je avec fermeté, vous revenez aussi aisément que vous vous laissez prévenir, j'ai droit d'en juger par la facilité avec laquelle vous m'avez si légèrement soupçonnée ; après de telles injustices, il n'y a qu'un couvent, où j'irai me renfermer pour le reste de mes jours, qui puisse me mettre à l'abri... Ah ! Je ne le souffrirai jamais, s'écria le vieux seigneur, j'ai des intérêts secrets qui s'opposent à une pareille résolution. Sans entrer dans ce secret, poursuivis-je avec le même ton, j'ose vous assurer que vous ne me ferez pas changer ; il n'y a qu'un seul moyen pour contrebalancer ce dessein... Eh quel est-il ? reprit vivement le marquis. C'est de mander ici l'auteur des calomnies qui m'ont été imputées, et de l'obliger à déclarer les ennemis secrets qui ont pu me noircir [...].²

Le secret et la morale ne font pas souvent bon ménage, car ce qui est tenu caché nécessite dissimulation ou mensonge. Celui qui possède le secret a un pouvoir sur les autres qui le convoitent ou subissent une forme de chantage. Sous la Régence, la métamorphose du roman l'a rendu plus proche du public, mais aussi de fait plus immoral, comme l'a notamment montré Georges May. Le « dilemme du roman » se situe donc bien entre un idéalisme inoffensif que l'on pourrait qualifier d'ennuyeux (et qui ne répond plus aux goûts des lecteurs) et un immoralisme évidemment plus attrayant, mais qui est alors suspect pour le pouvoir.

¹ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 391.

² *Ibid.*, p. 376.

b) *Secret et pouvoir*

Hors de l'univers des fictions, si l'on étudie le pouvoir, on songe à celui de la censure instituée en 1741¹ par Louis XV pour remplacer la censure religieuse qui était alors aux mains de la Sorbonne. Jusqu'en 1789, il y eut soixante-dix-neuf censeurs dont la charge consistait à autoriser ou interdire la parution de livres. Puis, en 1789 l'Assemblée constituante abolit la censure, cette abolition sera inscrite en 1791 dans la Constitution, mais la censure sera rétablie en 1797 par le coup d'État de Fructidor. La censure est une prise de pouvoir où quelques-uns s'octroient le droit de légitimer des ouvrages ou de les interdire. La « mise au secret » de certains écrits constitue un pouvoir que l'État a institué pour contrôler les échanges intellectuels et la circulation des livres.

Chevrier est parmi les auteurs étudiés celui qui a le plus pâti de la censure, on découvre que ses textes reçoivent de fausses adresses pour tromper la censure. De toute manière, qu'il apparaisse dans le réel ou la fiction, le secret constitue une source évidente de pouvoir ; en effet, détenir le secret d'autrui permet d'avoir un moyen de pression non négligeable, et le silence est parfois cher à négocier. Ainsi, les protagonistes doivent trouver un terrain d'entente où chacun pourra préserver ses intérêts et ses secrets : s'institue donc un rapport de dépendance dans lequel chacun est à la merci de l'autre. Un personnage comme Madame de Merteuil ne cesse d'évoquer le pouvoir que confère la connaissance du secret d'autrui. Aussi tient-elle sa fidèle Victoire, car elle est au fait de quelques secrets qui pourraient la perdre à jamais, et voilà pourquoi la Marquise ne craint aucunement que sa domestique soit dans la confiance de ses agissements et connaisse son vrai visage. Le secret de sa « sœur de lait » est vaguement suggéré, on peut penser à un infanticide qu'aurait commis la pauvre fille. Les indiscretions que Madame de Merteuil sait à propos de Victoire lui permettent, dans la Lettre LXXXI, de remettre Valmont à sa place sur le sujet de sa prudence, lorsqu'elle écrit :

À la vérité, je vous ai depuis livré tous mes secrets : mais vous savez quels intérêts nous unissent, et si de nous deux, c'est moi qu'on doit taxer d'imprudence.²

¹ Jean-Paul Belin, *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, Paris, Belin Frères, 1913, p. 17 : « La première formalité officielle à laquelle était contraint un auteur qui voulait publier son ouvrage était la censure. Cette organisation compliquée de l'Ancien Régime datait des origines de l'imprimerie, et répondait à un double besoin : la censure proprement dite, c'est-à-dire la surveillance de l'État sur tout ce qui était édité, et la réglementation du droit de ce qui correspondait alors à notre propriété littéraire. »

² À ce moment de la lettre, Laclos place une note explicative en bas de page qui stipule de manière proleptique : « On saura dans la suite, Lettre CLII, non pas le secret de M. de Valmont, mais à peu près de quel genre il était ; et le Lecteur sentira qu'on n'a pas pu l'éclaircir davantage sur cet objet ». *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., p. 176 Laclos fait ici preuve de séduction, mais il frustre également le lecteur, qui ne connaîtra jamais, avec exactitude, le secret du Vicomte.

Puisque je suis en train de vous rendre compte, je veux le faire exactement. Je vous entends d'ici me dire que je suis au moins à la merci de ma femme de chambre ; en effet, si elle n'a pas le secret de mes sentiments, elle a celui de mes actions. Quand vous m'en parlâtes jadis, je vous répondis seulement que j'étais sûre d'elle ; et la preuve que cette réponse suffit alors à votre tranquillité, c'est que vous lui avez confié depuis, et pour notre compte, des secrets assez dangereux.¹

De même, il existe dans le roman de Laclos un secret politique assez flou entre les deux roués, car jamais le lecteur n'a accès à ce secret, mais l'un et l'autre se doivent de garder le silence². Il est néanmoins possible de songer que le secret de Valmont à partie liée avec les tendances frondeuses de la noblesse. Le vrai secret des *Liaisons dangereuses* ne naît pas d'un secret d'alcôve, mais d'un secret politique que Madame de Merteuil menace de dénoncer :

Prenez donc garde, Vicomte, et ménagez davantage mon extrême timidité ! Comment voulez-vous que je supporte l'idée accablante d'encourir votre indignation, et surtout que je ne succombe pas à la crainte de votre vengeance ? d'autant que, comme vous savez, si vous me faisiez une noirceur, il me serait impossible de vous la rendre. J'aurais beau parler, votre existence n'en serait ni moins brillante ni moins paisible. Au fait, qu'auriez-vous à redouter ? d'être obligé de partir, si on vous en laissait le temps. Mais ne vit-on pas chez l'Étranger comme ici ?³

Valmont lui adresse une lettre-réponse, sans plus attendre :

Je réponds sur-le-champ à votre Lettre, et je tâcherai d'être clair ; ce qui n'est pas facile avec vous, quand une fois vous avez pris le parti de ne pas entendre.

De longs discours n'étaient pas nécessaires pour établir que chacun de nous ayant en main tout ce qu'il faut pour perdre l'autre, nous avons un égal intérêt à nous ménager mutuellement : aussi, ce n'est pas cela dont il s'agit. Mais entre le parti violent de se perdre, et celui, sans doute meilleur, de rester unis comme nous l'avons été, de le devenir davantage encore en reprenant notre première liaison ; entre ces deux partis, dis-je, il y en a mille autres à prendre. Il n'était donc pas ridicule de vous dire, et il ne l'est pas de vous répéter que, de ce jour même, je serai ou votre Amant, ou votre ennemi.⁴

Voici que l'ultimatum inévitable est lancé, néanmoins la lutte de pouvoir ne commence pas avec cette phrase, elle était déjà présente dès les premières lettres, mais ici, elle prend forme de façon performative.

La notion de secret implique la présence d'un autre et souvent l'utilisation de la fonction de pouvoir. Dans nos romans, les secrets appartiennent pour la plupart au domaine du privé, le risque qu'ils soient découverts représente une menace, une épée de Damoclès que celui qui commande ne manque jamais de rappeler pour asseoir pleinement sa domination. En

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 176.

² Voir Catriona Seth, *Les Liaisons dangereuses*, édition de Catriona Seth, *op. cit.*, p. L : « Les secrets confèrent un pouvoir, car ils peuvent toujours être racontés, l'essentiel étant de bien choisir le lieu, le moment et la manière de la révélation. La marquise tient ainsi sa femme de chambre, Victoire, mais aussi Valmont grâce à une épée de Damoclès figurée : la menace de tout dire. »

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CLII, p. 348.

⁴ *Ibid.*, Lettre CLIII, p. 350-351.

choisissant la sœur du roi comme compagne, Dom Pèdre, héros du *Masque de fer*, s'oppose au Monarque en déjouant son autorité et son bon vouloir. Le roi d'Espagne qui en fait ne reproche pas à Dom Pèdre une faute politique mais privée, place les deux amants au secret. Mais, comme deux des proches conseillers du roi sont au courant que les prisonniers masqués sont Dom Pèdre et Émilie, il décide de se débarrasser d'eux car ils deviennent des témoins gênants qui risquent de parler :

Le Roi s'était conduit dans cet affreux projet avec une prudence si parfaitement méditée, qu'il n'y avait que Menquès, Domingo et lui qui en eussent le secret. Personne des gens de la Princesse et de Dom Pèdre ne savait que le Roi avait paru, il n'y avait que le gouverneur du port de mer qui pût soupçonner que les prisonniers qui venaient d'être enlevés fussent Dom Pèdre et Émilie, en apprenant qu'ils étaient disparus. Aucun des officiers, quand même ils eussent osé risquer de parler, ne pouvait raisonner que sur des conjectures. Les masques de fer dont ces illustres malheureux étaient couverts étaient un obstacle à leur curiosité [...]. Prévoyant donc n'avoir à se défier que du gouverneur et de Domingo (car pour son premier ministre il en était sûr, et ne craignait rien de son indiscretion), que fit le Roi pour que son secret ne courût aucun risque ? Il fit monter sur son vaisseau ces deux hommes dans la résolution de les descendre aux premières îles qu'il trouverait assez éloignées pour ne pas craindre qu'ils pussent jamais revenir dans ses états.¹

La cruauté royale se sert de son pouvoir et de son autorité pour plier les autres à ses désirs, même les plus inavouables. Dans le roman de Mouhy, la tyrannie semble l'emporter quelque temps, mais, grâce à un « miracle » les héros malheureux sont débarrassés des masques qui entravaient leur liberté. De la même façon, dans *Lamekis*, est représentée la tyrannie des puissants. Ainsi, lorsque la reine Sémiramis est furieuse, elle fait preuve de cruauté, et enfreint alors les lois divines car elle force l'entrée des catacombes mystiques qui ont été construites par le dieu Sérapis lui-même. Mais elle se heurte alors à la violence d'un peuple archaïque, ce peuple souterrain qui semble prêt à tout pour protéger les secrets de leur divinité. Sémiramis répond aux menaces du peuple par une violence politique, en effet elle programme l'extermination des habitants par emmurement. D'une manière générale, dans les romans qui abordent les abus des dirigeants tout-puissants, le pouvoir est souvent représenté à travers un décalage géographique (avec l'Orient) ou féérique.

Chez Mouhy, les cœurs tendres ont souvent un pouvoir sur les autres, imputable aux sentiments qu'ils révèlent en ceux qui s'attachent à leur personne. Pour Jeannette ou Anne-Marie, le pouvoir des émotions n'est pas toujours facile à vivre, même si ces cœurs jeunes et simples finissent par en comprendre quelque peu les mécanismes (surtout pour la paysanne). Dans ce cas, la fiction met en avant un pouvoir plus subjectif. Quelques-uns parviennent à prendre le pouvoir grâce à leurs qualités d'analyse et d'observation. Trémicour, héros de *La*

¹ *Le Masque de fer*, éd. cit., p. 59-60.

Petite Maison, observe Mélite et adapte son humeur et son comportement pour lui plaire ; là réside son pouvoir et sa supériorité sur la jeune femme :

« Je n’y tiens plus, dit-elle ; cela est trop beau. Il n’y a rien de comparable sur la terre... »
Le son de voix exprimait un trouble secret. Trémicour sentit qu’elle s’attendrissait ; mais, en homme adroit, il avait pris la résolution de ne plus paraître parler sérieusement. Il se contenta de badiner avec un cœur qui pouvait encore se dédire.¹

La force de la stratégie de Trémicour tient dans le doute qu’il émet toujours dans son entreprise de séduction, ce qui lui permet de ne pas être triomphant avant d’avoir réussi, et de toujours maîtriser son approche de la jeune femme pour qu’elle soit efficace. La mouche de Mouhy fait partie de ces personnages-là, cependant, Bigand déplore parfois les pièges qu’on lui tend et dans lesquels il tombe, malgré son expérience. Ainsi, dans l’épisode du lapidaire et de ses filles Rosinde et Laure, Charles manque d’être marié de force à la fille aînée de Calcati. Il avoue être perdu et troublé par ses sens lorsqu’il songe aux deux belles :

Était-il pardonnable, après toutes les aventures qui m’étaient arrivées en tant d’expériences, que je donnasse dans le piège que l’on me tendait ? J’y donnai ; sans doute que les malheurs extrêmes dont j’avais été la proie et qui m’avaient si cruellement accablé avaient jeté dans mon esprit la confusion et le désordre. Je ne fis aucune des réflexions qui devaient naturellement m’armer contre ces attaques, je ne pensai qu’au plaisir de revoir ces belles ennemies de mon repos.²

Bigand perd ici son pouvoir de contrôle car les deux jeunes femmes ont trouvé, manipulées qu’elles sont par leur père peu scrupuleux, le secret de le séduire, et donc, selon l’étymologie, de le mener hors de lui-même. Comme Charles, Madame de Merteuil observe les ridicules de chacun dans le monde et les exploite pour servir ses desseins. La rouée a compris le pouvoir que conféraient les qualités de décryptage, aussi met-elle toute son intelligence au service de ses analyses. Sans doute la supériorité de la Marquise sur le Vicomte tient-elle à sa capacité en toutes circonstances à manigancer ses stratégies froidement, comme elle le fait lorsqu’elle élabore son plan à l’encontre de l’amant qui l’a trahie. Comme l’écrit Michel Delon :

Madame de Merteuil retourne contre les hommes, contre Valmont lui-même, son complice, les armes dont ils croyaient détenir le privilège et l’exclusivité. Elle brise des destinées avant de devenir victime, comme Mme de La Pommeraye, de ses stratagèmes.³

Une victime certes, mais toute relative, car, si elle ne jouit plus de sa place confortable dans la société fermée à laquelle elle appartenait, on peut envisager, qu’elle pourra réinvestir sa

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 120.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 480-481.

³ *L’Idée d’énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 273.

fortune dans un autre lieu, dans un autre pays par exemple, là où personne ne le connaîtra. Un autre roué sait utiliser son pouvoir pour nuire, il s'agit de Prévan, en effet, une lettre lui suffit pour séparer les trois inséparables, de même une seule lettre permet à la Marquise de se venger (ainsi que son sexe) de ce dangereux roué. A *contrario*, il arrive que certains personnages détiennent un pouvoir qu'ils décident de ne pas utiliser. Dans *Point de lendemain*, le jeune homme se tait et n'utilise pas ce qu'il croit avoir découvert à l'encontre de Mme de T***. Cette dernière lui a d'ailleurs demandé la discrétion et le Marquis, l'amant officiel, renouvelle la sollicitation du silence :

Quelque plaisant que soit cela, mon cher, *motus* ; le mystère devient plus essentiel que jamais. Je saurai faire entendre à madame de T*** que son secret ne saurait être en de meilleurs mains.¹

Évidemment lié au secret, le pouvoir a également à voir avec le désir, comme l'illustre la nouvelle de Vivant Denon. Souvent, le pouvoir est exercé ou appuyé grâce aux manipulations, il en est de même du libertinage, qui, dans notre corpus, est un « plaisir de tête² », un art de l'ellipse et de la suggestion. En tout état de cause, il suscite une érotisation du secret et une réflexion sur le désir qui ne permet pas toujours au lecteur d'avoir la tête froide, comme le préconise la Marquise. Sans aller jusqu'à parler de « ces livres qu'on ne lit que d'une main³ », les ouvrages de notre corpus, en questionnant le rapport à l'autre, dans une approche parfois sensuelle, se font séduisants et manipulent finalement un peu le lecteur pour le prendre dans les filets de la narration. Après avoir observé le pouvoir en tant que tel, il convient donc d'étudier le libertinage, autre forme de pouvoir, qui fait naître le désir, à moins que ce ne soit l'inverse. Comme l'écrit Jean Goldzink dans *À la recherche du libertinage* : « le XVIII^e siècle français nous lègu[e] en somme deux choses – la révolution et le libertinage. Le boudoir et la Bastille. La guillotine et la petite mort. Du grandiose et du piquant. Des histoires et de l'Histoire. Le déshabillé et le sans-culotte⁴ ».

¹ *Point de lendemain*, éd. cit., p. 1312.

² Nous reprenons ici l'expression de Guy Scarpetta dans *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1998, section « Le plaisir de tête », p. 187-237.

³ Voir *supra*, note 4 p. 277-278.

⁴ *À la recherche du libertinage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2005, p. 9.

2) Manifestations du désir

a) Désirs et manipulations : le libertinage ou l'érotisation du secret

Le siècle a produit de nombreux exemples de romans « libertins » : ceux de Marivaux, Prévost, Crébillon fils¹, Diderot, Dorat, Duclos, La Morlière, Laclos, Vivant Denon, Louvet de Couvray ou bien encore ceux de Sade ainsi que maints récits anonymes... Ces ouvrages accueillent tous des situations de secret, entre désirs et manipulations². Au fil du temps, on observe une altération du terme « libertinage » qui, dès 1611, en témoigne un dictionnaire français-anglais³, se dégrade pour signifier « mœurs dissolues ». Pour Calvin, les libertins sont une secte, pour le père Garasse, une confrérie. Ces considérations traduisent bien le fait que le libertinage est une notion datée, en cela qu'elle ne revêt pas la même acception au XVII^e siècle (où le mot signifie « esprit fort ») qu'à la fin du XVIII^e, en 1782 à l'époque de Laclos (où le même terme veut dire « débauché »).

D'un siècle à l'autre, le libertinage passe du domaine des idées à celui des mœurs, et, en passant de l'intellect au charnel, le mot perd un peu de son sens. Mais, qu'il signifie l'affranchissement des idées ou celui des corps, il n'en demeure pas moins que le paradigme du libertinage est au centre de polémiques non seulement religieuses, mais aussi politiques... D'esprit fort à débauché, la transformation du libertin en figure romanesque, a créé un mythe qui est aussi un pôle d'identification. En outre, pour ce qui est du libertinage, la nouveauté réside dans le fait qu'on ne se cache plus, mais qu'on affiche ses succès. « Le libertinage se montre dans les bals et même dans les rues et les promenades, sur les grands boulevards et bien entendu à Longchamp⁴ ». Le protestant Pierre Bayle, en 1683, dans les *Pensées diverses*

¹ Dans sa présentation pour le volume *Du Genre libertin au XVIII^e siècle*, sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Stewart, *op. cit.*, p. 13, Jean-François Perrin explique : « [...] Crébillon est certes un romancier qui peint des libertins, mais surtout, il les peint de façon libertine ; quant au libertinage représenté, il faut éviter d'y confondre le supposé libertinage vécu [...] avec, si l'on peut dire, l'image libertine du libertinage, qui seule est élaborable dans la perspective d'une poétique ».

² Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 442 : « Nombreux sont les romans, rangés dans la catégorie du libertinage, qui en semblent plutôt la condamnation. La représentation même critique de conduites libertines risque toujours d'être complaisante. Il est difficile de donner un sens univoque à tant d'amants sensibles voués au malheur, à tant de libertins repentis et convertis *in extremis*. Les épreuves de la vertu semblent faire triompher un point de vue libertin, les remords des scélérats supposeraient une victoire du sens moral. Il est donc fécond de considérer le libertinage et le sentimentalisme dans les dernières années du XVIII^e siècle comme un double effort pour satisfaire une même énergie ».

³ Le premier dictionnaire français-anglais, celui de Cotgrave, traduit « libertinage » par « libertinage, epicurism, sensualité, licentiousness, dissoluteness ». Voir Rosy Pinhas-Delpuech, « De l'affranchi au libertin, les avatars d'un mot » dans *Eros philosophe, Discours libertins des Lumières*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Olivier Blanc, « Visibilité du libertinage féminin sous Louis XVI », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère* sous la direction d'Anne Richardot, *op. cit.*, p. 52.

sur la comète, était venu dynamiser la traditionnelle alliance entre religion et morale en soutenant que les athées eux-mêmes pouvaient être vertueux. De fait, Bayle sépara religion et éthique, en l'appliquant au libertinage, il distingua alors celui d'esprit du libertinage de mœurs. L'*Encyclopédie* précise dans l'article « Libertinage » qu'on peut définir ce terme comme : « [...] l'habitude de céder à l'instinct qui nous porte aux plaisirs des sens [...] »¹. Le libertin du XVII^e siècle se disait libre à l'égard de Dieu et des autorités civiles, c'est d'ailleurs pour cela qu'il fut appelé « libertin ».

En revanche, au XVIII^e siècle, le libertin de société s'affirme et se prouve libre plutôt à l'égard de l'amour, qui apparaît alors la grande affaire de la « société » de son temps, la règle primordiale du libertinage de société étant que le séducteur ne soit jamais séduit. Selon Robert Mauzi, qui essaie de définir une typologie, il est trois types de libertinage mondain : celui du jeune homme qui fait ses débuts dans le monde, celui de la femme mariée et celui du roué, à ne pas confondre avec le donjuanisme, car c'est un libertinage qui est moins une affaire de jouissance que de puissance². Si les femmes restent souvent les habituelles victimes du libertinage, Madame de Merteuil ne répond pas à la règle. Le libertinage³ qui existe entre elle et Valmont est de l'ordre du conflit. À ce propos, Jean-Luc Seylaz, influencé par l'avis de Malraux, écrit :

[Le] conflit qui oppose Valmont à Madame de Merteuil, [...] il est fondamentalement érotique. [...] Car la volonté mal déguisée de Valmont est de contraindre Madame de Merteuil à avouer sa soumission, la force du désir qu'elle éprouve encore pour lui. De son côté, celle-ci s'efforce d'enchaîner Valmont, de le mener à sa guise par le désir qu'il a d'elle. C'est donc une victoire érotique qu'ils se disputent.⁴

Enraciné dans la tradition du libertinage, le roman *Les Liaisons dangereuses* fascine et séduit dans le même temps qu'il dénonce la séduction. Comme l'approche du libertinage est différente chez Laclos de celle que l'on trouve chez Vivant Denon – pourtant proche d'un point de vue temporel dans la rédaction de leur ouvrage – elle apparaît au lecteur d'autant plus unique qu'elle ne ressemble pas aux autres romans qui abordent pourtant un thème commun.

¹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765, t. IX, p. 476.

² Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, « IV. Frivolité et libertinage », p. 30-33.

³ Pour Madame de Merteuil, comme l'écrit Anne Deneys-Tunney, dans *Écritures du corps, De Descartes à Laclos, op. cit.*, p. 304 : « Le libertinage n'est donc en aucun cas une quête de la jouissance, c'est-à-dire une quête selon les termes de la Merteuil, d'un « entier abandon de soi-même ». Il ne se définit pas comme une quête de la fusion avec l'autre, mais bien au contraire comme une recherche de la division entre soi et les autres, de même qu'entre soi et soi-même. »

⁴ Jean-Luc Seylaz, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos, op. cit.*, p. 55.

De fait, dans *Point de lendemain*, on ne retrouve pas les mots crus des roués des *Liaisons dangereuses*, tout reste gazé. Du reste, l'érotisation du secret passe par l'art de la gaze langagière, l'art de la suggestion, et le texte est tout entier voué au plaisir¹. Le titre même annonce les enjeux, nulle pesanteur, il n'y a de place que pour les moments légers d'amusement. C'est du reste un des principes du libertinage : éliminer avec une certaine ironie les pesanteurs du sentiment. Ainsi, dans la « Préface » du *Quart d'heure d'une jolie femme* de Chevrier, nous lisons cette incitation :

Saisissons avec avidité les amusements qu'on nous présente, et ne dissertons jamais avec notre esprit sur la nature du plaisir ; l'âme doit être notre oracle, et les sensations qui la remuent peuvent seules nous décider.²

Le précepte est clair : jouir avant tout, sans se poser trop de questions. Il faut être mu par ses sensations, cela rappelle la philosophie sensualiste d'un Dubos par exemple. La pensée libertine s'inscrit aussi dans une philosophie pragmatique qui prétend agir sur l'humain. « Si l'homme est un sujet coupé de son désir propre, elle prétend qu'on peut le libérer des représentations qui l'aliènent³ ». Certains délices du libertinage ont été initiés en 1736 avec Crébillon fils dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*. Bastide ne s'inscrit pas directement dans un credo crébillonien, cependant, chez lui, le libertinage réside dans l'art de la séduction qui s'instaure progressivement ; dans *La Petite Maison*, elle passe par l'énumération des pièces et l'emprise que le lieu a sur les personnages. Le désir est très présent dans notre corpus, il est représenté par un libertinage voilé qui joue du secret et du dévoilé, c'est le contraire de la pornographie qui s'inscrit dans une sémiotique de l'« explicite ». Ce que Sade nomme le libertinage *de tête* est le décuplement du plaisir par le travail de l'imagination, et nos textes, souvent dans le sous-entendu, comptent sur le lecteur pour combler les interstices manquants. Le roué ne cède pas à la chair, de fait, il choisit délibérément de la satisfaire, proclamant la légitimité de son désir. En outre, il ne se repent pas de ses actions. Mais Valmont, à plus d'un titre, déroge à la règle du libertinage aux côtés de Madame de Tourvel, lorsqu'il rapporte à la Marquise à la Lettre CXXV :

¹ Voir Catherine Cusset, *Les Romanciers du plaisir, op. cit.*, p. 120-121 : « Quand il republie la nouvelle trente-cinq ans après l'avoir écrite, en 1812, Vivant Denon ajoute en épigraphe une phrase qu'il emprunte à une lettre de saint Paul aux Corinthiens : « Le lettre tue, l'esprit vivifie. » C'est la clef de lecture du récit. Prendre le texte à la lettre, c'est le tuer. La lettre du récit, c'est le hasard, c'est l'autonomie des choses et des corps, c'est le sentiment, ce sont tous les masques qui protègent la décence en effaçant la visibilité du *projet*. L'esprit du récit, c'est son ironie qui désigne ce hasard comme une pure convention sociale. Ni l'insistance sur le hasard, ni le vocabulaire du sentiment ne doivent être pris à la lettre, car ils ne sont que des couvertures ironiques visant à voiler et à démasquer en même temps le fond du récit, sa seule vérité, le plaisir. »

² *Le Quart d'heure d'une jolie femme ou les amusements de toilette*, éd. cit., « Préface », p. XIV-XV.

³ Claude Reichler, *L'Âge libertin, op. cit.*, p. 9.

L'ivresse fut complète et réciproque ; et, pour la première fois, la mienne survécut au plaisir. Je ne sortis de ses bras que pour tomber à ses genoux, pour lui jurer un amour éternel ; et, il faut tout avouer, je pensais ce que je disais. Enfin, même après nous être séparés, son idée ne me quittait point, et j'ai eu besoin de me travailler pour m'en distraire.¹

Ici il n'emploie plus un vocabulaire belliqueux², alors que durant toute la période de séduction, il n'utilisait que des propos imputables à un stratège, qui avance graduellement ses pions. Le guerrier s'est changé en courtisan, et, de ce fait, le roman d'aventures s'est transformé en roman d'analyse :

La crise de l'Ancien Régime transforme à son tour le roman d'analyse en roman libertin. La première mutation a fait passer des espaces ouverts de l'aventure à l'espace fermé de la mondanité. L'aventure s'intériorise et devient débat personnel.³

Le roman de Laclos se situe bien au point d'aboutissement de toute une tradition du roman libertin⁴. La conquête libertine se déroule en quatre étapes : le choix, la séduction, la chute et la rupture. Comme Roger Vailland l'explique, la principale règle libertine

[...] contraint le libertin à une stricte *vertu*, au sens cartésien du mot, c'est-à-dire à être toujours *agissant* et jamais *agi*, - et, dans le cas particulier, toujours séducteur, jamais séduit. Les *figures* du libertinage sont au nombre de quatre :

- la première est *le choix*, qui doit être méritoire ;
- la deuxième figure est *la séduction*, qui, comme au gibier dans la chasse à courre, doit laisser toutes ses chances à la femme poursuivie ;
- la troisième figure est *la chute*, qui doit être exécutée bien nettement et sans aucune fioriture ;
- la quatrième figure est *la rupture*, dont le principal mérite est d'être éclatante : c'est le défi au Commandeur.

C'est également, et en tant que vérification de la *vertu* du libertin, la mise à mort (réelle ou symbolique) de la victime désignée au cours de la première figure.⁵

Laclos est tellement respectueux de ces règles qu'il permet à Valmont, poussé par Madame de Merteuil, de « mettre à mort » la Présidente, pourtant la femme qu'il aime entre toutes les femmes. Mais, il ne faut pas, comme le préconise Pierre Hartmann, tout confondre :

L'une des erreurs majeures de la critique psychologique consiste en effet à mettre la Merteuil à l'origine de la rupture entre Valmont et la présidente séduite ; c'est confondre la cause immédiate avec la cause efficiente. Si l'intervention de la marquise précipite cette rupture, celle-ci n'en est pas moins organiquement liée à l'idéologie libertine, et programmée *ab*

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXXV, p. 295.

² Pourtant, au début de cette lettre, pour accrocher toute l'attention de sa destinataire, il use encore d'un vocabulaire libertin en lien avec la guerre : « La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister ! », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXXV, p. 287.

³ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 115.

⁴ Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, op. cit., p. 51 : « Le libertinage – tout comme le duel – avait donc perdu beaucoup de ses risques, à l'époque où Laclos entreprit de peindre des libertins. Le libertinage était devenu pour une part un *jeu de société*. »

⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

uovo. Il faut donc considérer attentivement la *logique* qui fait de la rupture le moment capital de la séduction libertine.¹

La Marquise propose dans la Lettre LXXXI une véritable propédeutique libertine, elle accompagne ses préceptes de verbes à l'impératif qui prescrivent au Vicomte la marche à suivre : « gardez », « craignez », « tremblez ». Au passage, elle fustige les femmes comme Madame de Tourvel :

Ah ! gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à *sentiment* ; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leur sens dans leur tête ; qui n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant ; qui, dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire ; et vraies superstitieuses, ont pour le Prêtre, le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité.

Craignez encore pour celles qui, plus vaines que prudentes, ne savent pas au besoin consentir à se faire quitter.

Tremblez surtout pour ces femmes actives dans leur oisiveté, que vous nommez *sensibles*, et dont l'amour s'empare si facilement et avec tant de puissance [...].²

Mais si la Marquise reste toujours prudente quant à ses agissements libertins, il est cependant un paradoxe voire un dilemme inhérent à sa façon d'agir : elle doit pour être reconnue en tant que libertine et briller par ses manipulations avoir un public (celui-ci se réduit au Vicomte, mais cela est suffisant). Pour faire perdurer son libertinage, Madame de Merteuil doit passer pour vertueuse, donc il faut pour ce faire qu'il reste secret, car le libertinage exige une maîtrise de soi ; et même si parfois le moment semble opportun, dans une scène sensuelle, une tension dramatique, ou un épanchement sentimental, le roué doit choisir le bon moment et ne pas céder à la facilité. Voici ce qu'écrit Valmont à la Marquise dans la Lettre XXIII où il explique pourquoi il ne profite pas d'une occasion avec la Présidente et il diffère l'instant où elle sera à lui :

[...] j'étais à ses genoux, et je serrais ses mains dans les miennes : mais elle, les dégageant tout à coup, et les croisant sur ses yeux avec l'expression du désespoir : « Ah ! malheureuse ! » s'écria-t-elle ; puis elle fondit en larmes. Par bonheur je m'étais livré à tel point, que je pleurais aussi ; et, reprenant ses mains, je les baignais de pleurs. Cette précaution était bien nécessaire ; car elle était si occupée de sa douleur, qu'elle ne se serait pas aperçue de la mienne, si je n'avais pas trouvé ce moyen de l'en avertir. J'y gagnai de plus de considérer à loisir cette charmante figure, embellie encore par l'attrait puissant des larmes. Ma tête s'échauffait, et j'étais si peu maître de moi, que je fus tenté de profiter de ce moment.³

Certes « tenté », Valmont ne cède pourtant pas à sa pulsion, la tête, même « échauffée », reprend l'ascendant sur le corps. Mais si cette fois-là, le Vicomte ne déroge pas

¹ *Le Contrat et la séduction*, op. cit., p. 276.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 170.

³ *Ibid.*, Lettre XXIII, p. 51-52.

à la règle libertine, le roman de Laclos, et c'est là son originalité, remet les principes du libertinage en cause dans la conscience même du roué. Ce libertinage semble être plus caractéristique des romans de notre corpus après 1770, il n'est cependant pas absent de *La Mouche* de Mouhy roman qui date de 1736. LusINETTE, femme aimée de Bigand, se jette à « corps perdu » dans un libertinage effréné. D'ailleurs Charles profitera, sous une autre identité (LusINETTE pense alors qu'il s'agit d'un autre amant), d'une nuit d'amour qui fournit l'expérience d'un plaisir total, comme il le dira :

[...] j'avais ignoré qu'on pût en prendre de si vifs [des plaisirs] : se peut-il qu'ils ne soient vrais, que lorsqu'ils sont procurés par le crime ?

Le bonheur dont je jouissais était pour moi si grand, que je ne pensai pas qu'il pût être surpassé ; mais il semblait que cette fatale nuit fût destinée à me combler à la fois de tous les biens dont j'ignorais le prix, pour m'en faire sentir la perte avec plus de rigueur.¹

La sexualité se construit ici à rebours de l'amour. Le secret accompagne l'acte érotique qui le modifie. Ainsi, dans *La Mouche*, comme l'acte charnel se déroule dans le noir, il permet à LusINETTE de retrouver la jouissance perdue de son adolescence :

C'en est fait, amour, tu triomphes de mon cœur ; jusqu'ici personne ne s'en est rendu le maître, je te l'abandonne ; non, je n'aimerai jamais que toi, je viens de retrouver ce plaisir que je n'avais goûté qu'une seule fois dans mon enfance, et après la jouissance duquel j'avais soupiré si longtemps.²

LusINETTE a des mœurs dissolues pour retrouver le plaisir perdu. C'est donc bien dans le secret de l'identité et dans l'abandon complet que se trouve ici le plaisir. L'épisode se reproduit du reste avec la seconde femme aimée, Laure, qui avoue à Bigand être redevenue amoureuse de lui grâce à une expérience sexuelle qu'elle pensait avoir consommée avec un autre :

Elle m'apprit que je devais son amour à l'aventure du fiacre ; qu'elle s'était éprise pour moi, depuis ce moment où ma témérité, sous un autre nom, m'avait fait triompher d'un bien que mes attentions n'avaient pu jamais me faire mériter, et elle m'avoua que sans mon exclamation qui me fit reconnaître, elle se serait livrée entièrement à celui dont j'avais usurpé le nom.³

Les femmes, dans ce roman de Mouhy, apparaissent comme inconséquentes, elles se laissent prendre au piège de leurs sensations, c'est le corps qui dicte leur cœur. Charles, pour se faire aimer des femmes qu'il convoite, doit leur donner du plaisir sous une autre identité. Il ne peut en effet apparemment se faire aimer que sous un autre nom :

La destinée a-t-elle jamais poussé la bizarrerie plus loin ? Ma femme ne m'a jamais aimé, tant que je me suis présenté sous la forme de son mari, j'entre chez elle sous l'idée de son

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 449.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 602.

amant, je triomphe comme tel d'un cœur qui n'a jamais été soumis à l'empire d'aucun homme.¹

Avec le personnage de maquerelle de La Flairant, l'amour vénal est évoqué, et LusINETTE, grâce à Charles, se détourne du chemin de la prostitution. De manière générale, dans *La Mouche*, les femmes ont de curieux parcours, certaines sont issues de l'inceste, d'autres passent par de sombres voies avant de trouver l'amour, mais on retrouve toujours un invariant, le plaisir sexuel. L'amour qui se monnaie est également en arrière-plan lorsque le personnage de Frère Ange, compagnon d'infortune de Bigand au couvent, explique qu'il est devenu « libertin » par l'argent. On imagine alors qu'il l'utilisait sans doute pour aller voir les filles aux mœurs légères :

Je fus élevé dans la profession de cordonnier, et j'y réussissais au point, que je faisais le double du travail de nos plus hardis compagnons. Lorsqu'il se trouvait une paire de souliers de commande pressée, c'était moi qu'on choisissait pour les faire ; je les rapportais, et l'on était si surpris de ma diligence qu'on me donnait toujours grassement pour boire ; ce fut ce qui me rendit libertin.²

Si Mouhy n'hésite pas à décrire des personnages douteux et corrompus, il imagine cependant une figure féminine qui échappe au libertinage : la jeune Anne-Marie de Moras. Elle n'accède pas au désir, et malgré sa curiosité sexuelle, elle ne peut juste qu'entrevoir l'amour. Son immaturité ne lui permet pas d'aller plus loin. Sans doute Mouhy a-t-il voulu préserver quelque décence ayant déjà choisi un sujet inspiré d'un fait divers qui avait choqué ses contemporains.

Comme nous l'avons montré, les roués font preuve d'une réelle habileté linguistique lorsqu'il s'agit de manipuler les autres. Leur libertinage se fait, malgré le sens du mot à cette époque, plus intellectuel que sensuel. D'ailleurs, il est remarquable de souligner que le terme « libertinage » n'apparaît qu'une fois dans l'œuvre de Laclos, sous la plume de Madame de Merteuil, dans la formule « libertinage d'esprit » :

Assurément je ne vous ai jamais dit que vous aimiez assez cette femme pour ne la pas tromper, pour n'en pas saisir toutes les occasions qui vous paraîtraient agréables ou faciles ; je ne doutais même pas qu'il ne vous fût à peu près égal de satisfaire avec une autre, avec la première venue, jusqu'aux désirs que celle-ci seule aurait fait naître ; et je ne suis pas surprise que, par un libertinage d'esprit qu'on aurait tort de vous disputer, vous ayez fait une fois par projet, ce que vous aviez fait mille autres par occasion.³

¹ *Ibid.*, p. 450.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXLI, p. 326.

Chez la Marquise, la séduction passe par l'observation et l'analyse déductive. Sans doute, cette seule occurrence du mot « libertinage » n'a-t-elle rien d'un hasard, car Laclos a voulu avant tout faire une œuvre qui ait partie liée avec le roman d'analyse. La séduction des *Liaisons dangereuses* profite ainsi des progrès de la connaissance sur l'homme imputables à la philosophie des Lumières. Ce roman épistolaire témoigne également des réalités d'un temps où l'aristocratie, faute de combattre pour le royaume, a transféré la guerre dans les salons, dans les boudoirs et dans les alcôves. La séduction y devient l'arme principale ; pour être plus efficace, elle s'allie au mensonge. Ce dernier participe de la séduction des roués qui se construit sur une représentation et sur une projection de ce que les autres attendent d'eux.

b) Mensonge et séduction : une séduction du mensonge

Il existe une affinité linguistique entre les deux verbes latins *secernere* et *seducere*, ils font tous deux entendre le préfixe *se-*, c'est-à-dire « à l'écart ». Le secret et la séduction auraient donc une proximité chargée de sens. On sait que, dans la chasse, pour triompher, il faut mettre la proie à l'écart du groupe pour mieux la traquer, principe que connaissent parfaitement les roués de Laclos. C'est aussi la façon d'agir du Roi d'Espagne dans *Le Masque de fer*, mais cette fois, il s'agit d'une séduction manquée ; comme sa sœur Émilie lui a préféré Dom Pèdre, il décide de les mettre tous les deux au ban de la société, et même pire, de les perdre sur une île déserte. Dans un premier temps, les amants ne mentent pas au sujet de leur relation, ils cachent simplement la vérité. Il convient donc de faire le distinguo entre mentir et cacher la vérité : il ne faut pas associer l'action de cacher la vérité au fait de proférer un mensonge.

En effet, ceux qui mentent veulent cacher la vérité, mais tous ceux qui cachent la vérité ne sont pas des menteurs. Lorsque dans *L'Amant anonyme*, Durval cache son identité à Madame de Régur et ne veut pas immédiatement lui avouer à visage découvert ses sentiments, il ne ment certes pas, il ne dit néanmoins pas toute la vérité. Mais, quand celle qu'il aime se fait trop pressante, il cède et avoue ses sentiments de façon ouverte. Certains personnages, afin d'asseoir leur projet de séduction, arrangent la réalité pour la tourner à leur avantage. Ainsi, pour conquérir Mélite, Trémicour, personnage de *La Petite Maison*, s'isole avec elle dans un lieu discret, il la met « au secret » pour mieux parvenir à son but ultime : la séduction corps et âme de sa proie. Il feint une certaine innocence pour conquérir le cœur de la belle. Mais Bastide utilise l'ambiguïté dans le traitement de ses personnages ; de fait, Mélite n'est

pas seulement la proie de Trémicour, si le piège de la séduisante situation se referme sur elle, elle tisse quant à elle autour de Trémicour une toile, en feignant une certaine naïveté, elle se rend complice de la séduction. Du reste, dès le début de l'histoire, on apprend que Mélite, certes pour ceux qui ne la connaissent pas bien, passe pour une femme aux mœurs légères :

Mélite vivait familièrement avec les hommes, et il n'y avait que les bonnes gens, ou ses amis intimes, qui ne la soupçonnassent pas de galanterie. Son air, ses propos légers, ses manières libres, établissaient assez cette prévention.¹

La gageure proposée par Trémicour à Mélite est une offre séduisante, la jeune femme n'hésite pas à se rendre dans la petite maison, qui est un piège libertin. Elle se ment alors à elle-même en essayant de rationaliser les élans de son cœur et ses désirs. Le jeune homme, narrateur de *Point de lendemain*, est quant à lui confronté à une aventure floue, un séduisant mensonge, qui, une fois découvert partiellement laisse plus d'interrogations que d'aigreur. L'histoire met en présence une séductrice qui tend un doux piège au jeune amant d'une nuit, qui trouve finalement son plaisir dans cette mascarade. Mme de T***, pressée de questions par l'homme qu'elle « enlève » à la comtesse, ne livre qu'une partie de ses desseins en ne donnant pas les « vraies » raisons. Mais le charme agit déjà, la séduction du mensonge est ici une promesse de quelques plaisirs. Dans les romans du corpus, tous les personnages usent de stratagèmes, ainsi, lorsque Jeannette s'installe chez ses parents, la jeune paysanne ne tient pas à être reconnue par ces derniers. Elle réfléchit alors à la manière dont elle doit vivre pour préserver le secret de son identité. Alors elle use de stratagème et de séduction pour faire oublier sa ressemblance avec la jeune paysanne :

Il n'y avait qu'une seule chose que je craignais de la démarche que j'avais faite ; c'était la crainte d'être reconnue tôt ou tard [...]

Dès que je fus couchée, je me fis un plan de la manière dont je devais vivre, et je résolus de ne voir personne, et de passer mes jours dans le travail, ou dans la lecture. [...] Il est vrai que je crus à propos de manger seule ; une fréquentation trop continuelle aurait pu à la fin éventer mon secret, et je ne trouvais pas encore à propos de me mettre dans le cas d'être obligée de le déclarer.²

Jeannette utilise également le fard et la séduction pour que ses proches la prennent définitivement pour une grande dame et qu'aucune ambiguïté ne demeure quant à son identité. Dans le même roman de Mouhy, le seigneur du village de Jeannette, nommé Gripart, tend un piège à la sœur de la jeune paysanne, épouse de Colin, car il veut la séduire à tout prix. Pour ce faire, il l'attend dans un petit cabaret, déguisé en paysan, afin que si son entreprise échoue, il ne soit pas reconnu. Il ment même à l'hôtesse :

¹ *La Petite Maison*, éd. cit., p. 107.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 402.

Il avait fait accroire à la maîtresse du cabaret, qui était une bonne femme, que la sienne se dérangeait depuis quelque temps ; mais que ne voulant point croire aucun de ceux qui l'en avaient averti de peur que ce ne fussent des méchantes langues, il avait pris la résolution de l'éprouver lui-même, et que pour cet effet il avait feint un voyage pour la laisser maîtresse de ses actions, et qu'il avait envoyé un exprès comme venant de la part d'un amant qu'on lui avait nommé : Vous voyez bien, dit Gripart à l'hôtesse, que si elle vient ici me trouver, je n'aurai pas lieu de douter de sa perfidie, et que si elle ne vient pas, j'aurai lieu d'envoyer promener ceux qui me parleront à l'avenir contre elle.¹

Le plan de Gripart est parfaitement construit, il attend avec impatience la venue de Jeanneton, mais Colin l'empêche de réussir son forfait, et Gripart est puni d'avoir imaginé un tel stratagème pour abuser de la jeune femme :

[...] Gripart qui se croyait à la veille de voir combler ses vœux, et qui avait ouvert ses bras pour recevoir sa chère Jeanneton, fit un cri de frayeur lorsque son mari parut ; il voulait se sauver, mais Colin qui le reconnut malgré son déguisement, et qui n'eut garde de le témoigner, feignit d'avoir affaire à un de ses camarades, et lui donna, aussi bien que son valet, vingt coups de bâtons [...].²

Si la séduction concerne directement les personnages et leurs pulsions parfois masquées, elle se retrouve également selon un autre plan, dans la stratégie des auteurs qui se doivent de plaire à leurs lecteurs. Ainsi Nicolas Veysman écrit à propos des lecteurs des *minores* :

Autre manifestation de la dislocation de l'unité classique : le divorce entre le *placere* et le *docere*, entre le plaire et l'instruire, dont on avait jadis inlassablement chanté l'heureuse union. Mais à l'aube des Lumières, l'écrivain mineur [...] n'évoque plus ce mariage que pour dire qu'il n'est plus en mesure de le célébrer. Le mineur serait donc un classique qui a renoncé au *docere*. [...] Cette restriction de la littérature mineure au seul *placere* est, disons-nous, une conséquence de l'émergence d'une conception esthétique de la littérature, qui fonde la valeur de l'œuvre sur le plaisir éprouvé par le lecteur.³

Cette réflexion amène à considérer les *minores* comme une littérature qui se consomme rapidement, parfois secrètement si les sujets abordés sont licencieux, mais surtout une littérature de rupture qui ne souhaite plus être didactique, mais qui se fait plus proche du lecteur, plus séduisante voire complaisante. Mme Riccoboni, attachée à certaines règles classiques, exhorte Laclos au *placere* et *docere*, deux qualités qui doivent, selon elle, préoccuper un auteur distingué :

[...] on vous reprochera toujours, Monsieur, de présenter à vos lecteurs une vile créature, appliquée dès sa première jeunesse à se former au vice, à se faire des principes de noirceur, à

¹ *Ibid.*, p. 405.

² *Ibid.*, p. 407-408.

³ « Le public des *minores* », dans *Écrire en mineur*, *op. cit.*, p. 189.

se composer un masque pour cacher à tous les regards le dessein d'adopter les mœurs d'une de ces malheureuses que la misère réduit à vivre de leur infamie.¹

Si le dessein de l'auteur se situe dans le « plaire », il se place alors dans une entreprise de séduction parfois mensongère, car il faut flatter le goût du public. Cette séduction frauduleuse, qui charme le lecteur, le fait adhérer alors pleinement au roman.

3) Le secret de l'être

a) Être et paraître

Dans *Poétique du secret*, Arnaud Tripet écrit que « le couple pictural secret-visibilité peut se traduire ontologiquement par être (qui serait nécessairement caché) et paraître² ». Partant de cette idée, nous pouvons affirmer que nombreux sont les personnages de notre corpus qui commencent par se situer dans un paraître de surface, pour, au fur et à mesure de leurs aventures, aller vers leur être et se découvrir. Mais parfois, le visage (être) et le masque (paraître) se confondent et se mêlent comme dans l'étymologie grecque du terme *prosopon* où un seul mot désigne les deux. Le masque évoque aussi l'imposture dont Vauvenargues affirme que « [c'] est le masque de la vérité ; la fausseté, une imposture naturelle ; la dissimulation, une imposture réfléchie ; la fourberie, une imposture qui veut nuire ; la duplicité, une imposture qui a deux faces³ ».

Sans doute l'être n'est-il rien sans le paraître et le paraître rien sans l'être. L'être a une valeur en soi, le paraître ne vaut que par l'estime que lui confèrent les autres, c'est donc une attitude propre aux sociétés, et si le paraître n'a que peu de valeur, il fait partie du jeu social. Le contraste entre être et paraître est à l'origine de tous les jeux du secret, permettant aux personnages de se situer, préférant l'un ou l'autre, ou, pour quelques-uns, goûtant les deux et n'en choisissant définitivement aucun car ils ont besoin, tels des Janus, d'avoir deux visages, à l'image de personnages comme Valmont, Jeannette, Dom Pèdre, etc. Dès l'incipit de *L'Amant anonyme*, Bastide trace le portrait de son héroïne, personnage qui s'ingénie à paraître :

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., *Lettre à Madame Riccoboni à Laclos*, p. 763.

² *Poétique du secret, Paradoxes et maniérisme*, op. cit., p. 92.

³ Vauvenargues, « Introduction à la connaissance de l'Esprit humain [1746], dans *Œuvres de Vauvenargues*, édition nouvelle précédée de *L'Éloge de Vauvenargues*, couronné par l'Académie Française et accompagné de notes, de commentaires par Daniel-L. Gilbert, Paris, Furne et Cie, 1857, p. 60.

Mademoiselle de Vienne venait de contracter un engagement qui ne convenait ni à son caractère, ni à ses sentiments. Elle avait cédé au cri de sa maison en épousant le comte de Régur, quoique persuadée qu'elle serait malheureuse toute sa vie. Elle était, depuis huit jours, occupée à cacher ses larmes, et à feindre des plaisirs dont on exige rigoureusement l'apparence dans ce monde brillant et tumultueux, où il est si rare de les trouver.¹

Madame de Régur est très influencée par son milieu, elle est également attachée à tous les codes de bienséance et ne déroge pas aux règles qu'elle se fixe. L'amour que lui porte Durval pourrait symboliquement se situer dans l'être, et les bonnes mœurs de la jeune femme seraient dans le paraître. C'est la conjugaison de ces deux éléments qui donnera à la situation finale de l'histoire son dénouement attendu :

Malgré les efforts de Durval, malgré le plus tendre amour, elle se sauva avec beaucoup de vivacité. L'état où elle le laissait lui arracha des larmes. Elle n'en eut pas moins la force d'obéir à toute la rigueur de la vertu. Elle évita ses regards pendant toute la journée, et revenue à Paris elle l'évita lui-même avec un soin extrême. Durval refusé une première fois à sa porte, n'osa ni lui écrire, ni chercher à la voir ; il s'imposa toutes les lois que madame de Régur eût pu lui imposer elle-même. Elle sut pourtant qu'il l'aimait toujours avec plus de passion. Il passait l'été à son régiment, et l'hiver dans un cercle d'amis respectables. Elle avait quelquefois de ses nouvelles indirectement, et toutes les fois qu'elle entendait prononcer son nom, elle était obligée de se sauver chez elle pour y donner libre cours aux larmes qui la suffoquaient. Le temps les servit aussi bien que l'amour : M. de Régur fut tué à l'armée, et l'on estime assez madame de Régur pour penser qu'elle épousa Durval dès qu'elle le put avec décence.²

En quelque sorte, les deux personnages se complètent, l'un a le souci de l'usage et de ce qu'il convient de faire ou de ne pas faire, l'autre entretient les sentiments et la flamme qui permettent à l'amour de surpasser les difficultés qui l'entourent. De même, Jeannette, la paysanne de Mouhy, rencontre diverses épreuves qu'elle doit elle aussi surmonter, parmi lesquelles la maladie ; elle tombe en effet en faiblesse croyant qu'elle va être contrainte d'épouser le père de celui qu'elle aime, elle a alors la petite vérole, mal qui occasionne une réflexion autour de la dialectique de l'être et du paraître. Jeannette s'inquiète pour son physique et les stigmates que va laisser la maladie, elle n'attache au contraire aucune importance à ceux dont pourraient souffrir l'homme qu'elle aime car l'essentiel pour elle est simplement qu'il vive³. Rassurée par sa tante Barbe sur l'état de santé de son amant, elle ne pense plus qu'à une chose, s'observer dans un miroir pour voir si la petite vérole a entaché sa beauté :

¹ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 70-71.

³ *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 448 : « Eh ! qu'importe, m'écriai-je, qu'il ne soit plus aimable, pourvu qu'il vive ! Ah ! ciel, que je suis malheureuse de ne pas être en état de lui rendre des soins ! »

La seconde prière que je voulais faire à ma tante, et dont le sujet me donnait des agitations extraordinaires, était la possession de mon miroir, afin de connaître par mes propres yeux en quel état j'étais, et si la petite vérole m'avait ménagée : je me troublais quand il me tombait dans l'esprit qu'il était possible que j'eusse perdu ma beauté ; je dois cependant assurer que ce n'était point tout à fait un principe de vanité qui me faisait naître cette inquiétude ; quoique je fusse assez complaisante pour mon visage, je ne portais pas cette manie jusqu'à l'excès ; mais dans l'occasion présente, c'était tout autre chose. Que deviendrai-je, Grand Dieu ! me disais-je, si je suis devenue laide ? Mon amant voudra-t-il me reconnaître ? N'est-ce pas cette beauté fatale qui alluma le flambeau de son amour ? Ne s'éteindra-t-il pas, dès que cet éclat ne subsistera plus ? Cette idée cruelle me faisait frémir ; j'avais beau me rassurer sur les sentiments que je lui connaissais, et sur sa probité, il me restait toujours un doute cruel, et ce soupçon ne contribuait pas peu à retarder ma convalescence.¹

Elle craint que le marquis de L. V. ne l'aime plus si elle est défigurée, ne l'aimerait-il donc que pour son paraître et non son être ? Elle essaie de se rassurer mais elle craint que son amant ne s'attache plus au paraître qu'à son être. Jeannette sera finalement apaisée car sa beauté ne sera aucunement altérée, celui qu'elle aime ne sera alors pas confronté à l'épreuve qui consiste à devoir favoriser l'être au détriment du paraître. Ceux qui ne parviennent pas à se situer dans le paraître sont voués chez Laclos à n'être que malheureux, instrumentalisés par ceux qui connaissent mieux qu'eux les rouages de la société et son jeu cruel.

Aussi les personnages qui sont incapables de composer sont-ils des êtres voués à l'« être » malheureux, n'ayant pas assimilé le paraître salutaire, on compte parmi eux Cécile, Danceny et Madame de Tourvel. Ils sont sincères mais parfois à leur insu, sous l'impulsion d'un sentiment. Leurs lettres ont un sens apparent, celui qu'ils leur confèrent, mais également un sens caché que seuls les deux roués, qui mènent le jeu, savent interpréter, déchiffrer, traduire et dévoiler. *A contrario*, la Marquise de Merteuil, entrée dans le monde à quinze ans, y règne en maîtresse absolue car elle en a saisi le fonctionnement. C'est une mondaine qu'on croit vertueuse, elle est appréciée et recherchée pour son ton vif, son persiflage, son esprit. Elle sait avec brio cultiver les apparences, elle en a d'ailleurs fait son être social. Elle porte le masque de la prude aux yeux du plus grand nombre car elle a appris en autodidacte la méfiance, la dissimulation systématique et l'hypocrisie. Elle ne veut en aucun cas laisser aux autres de prise sur elle. Selon toutes les apparences, Madame de Merteuil ne dissimule pas en permanence, puisque dans ses lettres au Vicomte, elle montre son vrai visage, mais comme l'a étudié Philippe Laroch, le personnage se révèle complexe et ne se limite pas à la simple dualité paraître (avec tous) et être (avec Valmont) :

Pour connaître le secret des *Liaisons dangereuses*, le lent et quasi imperceptible processus de destruction que Madame de Merteuil tisse autour de Valmont, il faut parvenir à reconstituer le caractère naturel des personnages et à retrouver leur individualité derrière les apparences

¹ *Ibid.*, p. 449.

qu'ils se donnent en société. Quand il s'agit de la marquise, ses lettres au vicomte sont notre meilleure source de renseignements. Plus prudente que lui quand elle agit, ainsi que le montre la mise en scène qu'elle organise autour de l'affaire Prévan, elle étale parfois dans sa correspondance une franchise outrancière qui va jusqu'au cynisme. L'impudence des propos devient pour elle une manière habile de mieux dissimuler ses pensées.¹

Il s'agit souvent pour Madame de Merteuil de montrer le faux pour cacher le vrai. Elle maîtrise parfaitement l'art de faire taire les rumeurs ou de les déclencher. Elle conseille d'ailleurs à Valmont à la Lettre CXIII de revenir pour annuler tout ce qui se dit à son encontre dans la bonne société :

J'étais hier à un souper fort nombreux ; il y fut dit positivement que vous étiez retenu au Village par un amour romanesque et malheureux : aussitôt la joie se peignit sur le visage de tous les envieux de vos succès et de toutes les femmes que vous avez négligées. Si vous m'en croyez, vous ne laisserez pas prendre consistance à ces bruits dangereux, et vous viendrez sur-le-champ les détruire par votre présence.²

Elle pique le Vicomte au vif et appuie sur un point sensible, celui du paraître et de la réputation. Voici l'estocade portée pour blesser l'orgueil de Valmont :

Enfin, il faut vous attendre à être apprécié peut-être autant au-dessous de votre valeur, que vous l'avez été au-dessus jusqu'à présent.³

Mais il semble bien qu'au fil du roman, Valmont se détache des jugements que certains peuvent porter sur lui dans les soirées mondaines, ce que pense et dit la Marquise reste néanmoins important pour lui, il ne supportera d'ailleurs pas les railleries de cette dernière à propos de ses sentiments pour la Présidente.

La question de l'être et du paraître rejoint également celle de l'apparence contrefaite, car en se déguisant, tout individu tente de faire accepter le paraître pour l'être, le caché se contente de se soustraire aux sens. Les romans de Mouhy font la part belle aux déguisements (le fait de mettre des habits qui ne correspondent pas à ce qu'on est habituellement) et aux travestissements (qui consistent à se faire passer pour une personne du sexe opposé au sien). Bigand commence par se déguiser en abbé, il se métamorphose et vérifie tout de suite, en rendant visite à son père, si ce dernier ne le reconnaît pas :

Si le manteau couvre souvent la vertu, il cache encore plus souvent le vice et met ce dernier à couvert des suites fâcheuses qu'il entraîne toujours après lui ; point de femme, point d'enfant, il est partout sans conséquence et jouit de ces privilèges en tous lieux. [...]
Je m'acheminai du même pas chez un fripier ; une demi-heure après je fus travesti en abbé depuis les pieds jusqu'à la tête ; j'avais la meilleure petite mine du monde sous cet habit, et

¹ *Petits-maîtres et roués, Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle op. cit.*, p. 277.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXIII, p. 259.

³ *Ibid.*, Lettre CXIII, p. 260.

mes cheveux étagés et bouclés en marrons me donnaient un air de petit-maître qui me seyait à merveille ; lorsque je jetai les yeux dans le miroir, je ne me reconnus plus moi-même ; cela me tranquillisa beaucoup ; je voulus faire l'essai de cette métamorphose ; je n'avais rien à craindre , en me présentant à mon père ; il était impossible qu'il me reconnût ; j'avais besoin de mes lettres de tonsure qu'il avait et je voulais les lui demander sous quelque prétexte spécieux.¹

Mais si son père est aveuglé par l'habit, la mère de Bigand n'est pas dupe, elle reconnaît son fils qui a trop présumé le contraire. Il fuit immédiatement lorsqu'il a été démasqué. Pour Bigand, le choix du déguisement semble une seconde nature, il obtient du reste souvent ce qu'il souhaite lorsqu'il apparaît aux autres sous une identité différente de la sienne. Dans le roman de Mouhy, Charles n'est pas le seul à utiliser le déguisement pour manipuler les apparences. Rametzy raconte un épisode où Likinda, la femme qu'il aime, lui rend visite en prison, travestie :

Il y avait déjà deux mois que j'étais dans cette prison, la patience m'échappait, et le seul espoir de revoir Likinda, que j'aimais de plus en plus, empêchait les plus violentes résolutions, lorsqu'on vint m'avertir de descendre ; je le fis avec joie, l'espérance nous suit toujours dans les peines ; l'on me fit passer dans une salle, où m'attendait un jeune homme très bien mis. O Ciel ! m'écriai-je en reculant deux pas, quel prodige ! en croirai-je mes yeux ? Est-ce vous, belle Likinda ? Ah ! malgré votre déguisement, mon amour vous reconnaît, Ange de lumière, vous venez donc éclairer mes ténèbres ?²

Les déguisements participent du secret de l'aventure, plus fréquents dans la première vague de nos romans (1735-1760). Il est cependant notable que la Marquise de Merteuil se déguise une fois dans le roman de Laclos. Pour garder le secret de son entrevue avec le Chevalier dans sa petite maison, la Marquise n'hésite pas à s'habiller en femme de chambre et demande à Victoire de se travestir en laquais, pour plus de crédibilité ; le secret de son identité est préservé ainsi que celui de ses agissements :

[...] pour le dédommager [le Chevalier], peut-être pour me dédommager moi-même, je me décide à lui faire connaître ma petite maison dont il ne se doutait pas. J'appelle ma fidèle *Victoire*. J'ai ma migraine ; je me couche pour tous mes gens ; et, restée enfin seule avec *la véritable*, tandis qu'elle se travestit en Laquais, je fais une toilette de Femme de chambre. Elle fait ensuite venir un fiacre à la porte de mon jardin, et nous voilà parties.³

Pour Madame de Merteuil, le déguisement, au sens figuré, est inhérent à son moi, il ne peut en être autrement, ce serait faiblesse. Chez elle, n'existe aucun tiraillement entre l'être et le paraître, elle a choisi son « camp » et son moi n'est aucunement divisé. Il n'en va pas pour sa personne comme des êtres en général. Ainsi, Andras Zempléni, en évoquant les liens entre

¹ *La Mouche*, éd. cit., p. 150.

² *Ibid.*, p. 216.

³ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre X, p. 30.

secret et intimité, établit que : « [...] le secret du moi, c'est-à-dire la part préconsciente ou consciente que le sujet se réserve, met à l'écart d'autrui, sous la pression de la censure du surmoi¹ ». Pourtant, dans sa lettre autobiographique, la Marquise écrit :

[...] je commençais à déployer sur le grand Théâtre, les talents que je m'étais donnés. Mon premier soin fut d'acquérir le renom d'invincible. Pour y parvenir, les hommes qui ne me plaisaient point furent toujours les seuls dont j'eus l'air d'accepter les hommages. Je les employais utilement à me procurer les honneurs de la résistance, tandis que je me livrais sans crainte à l'Amant préféré. Mais, celui-là, ma feinte timidité ne lui a jamais permis de me suivre dans le monde ; et les regards du cercle ont été, ainsi, toujours fixés sur l'Amant malheureux.²

Elle livre ici son credo, jouant à la perfection le jeu de la société ; elle a, dès son plus jeune âge, élevé le mensonge mondain à la hauteur d'un art de vivre. Dans ce fragment de lettre, on comprend la claire dichotomie qui s'opère entre l'être et le paraître. Il s'agit toujours de paraître ce qu'on n'est pas, et d'être ce qu'on ne paraît pas. Madame de Merteuil sera finalement, et c'est là sans doute le paradoxe et toute l'ironie, démasquée à la Comédie Italienne³ et elle devra abandonner son jeu sous la huée du public. Cette scène est cruciale car le paraître est enfin percé au jour, la Marquise, déchue de son titre, pourra sans doute recommencer quelque manigance et rétablir son pouvoir, mais ailleurs. Certes la société l'oblige en quelque sorte à se dissimuler, mais elle en tire du plaisir. D'une manière générale, le secret s'inscrit donc, pour la plupart des personnages, dans une dynamique contradictoire, une tension entre le désir de cacher et celui d'avouer ou de tendre à la transparence. S'il permet un cloisonnement intime, il favorise également l'envie de se confier.

b) Secret et vérité : confession intime

« Dis-moi ce que tu caches et je te dirai qui tu es⁴ », telle est la réflexion que l'on pourrait soumettre à tous les personnages de notre corpus, car le secret révèle des éléments essentiels sur les protagonistes, son expérience faisant partie de leur apprentissage, aucun personnage ne ressort inchangé après avoir été en contact avec lui. Ainsi Bigand se trouve lui-même en se perdant dans le secret des autres. La jouissance de Mme de T*** est sans doute pour elle la révélation d'un plaisir auquel elle ne pensait pas avoir accès. Selon Gaëtan

¹ « La Chaîne du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., n°14, p. 322.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre LXXXI, p. 174-175.

³ Pour un examen détaillé des métaphores théâtrales dans le roman de Laclos, voir Jean-Luc Seylaz, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, op. cit., p. 22.

⁴ Voir Pierre Nora, « Simmel le mot de passe », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, op. cit., n°14, p. 307-312.

Brulotte, le privé « c'est le secret du moi, cette part consciente que l'individu se réserve et met à l'écart d'autrui, et dont, dans la vie courante, le fantasme sexuel fait partie¹ ». On imagine que Mme de T*** a peut-être succombé à la réalisation de certains fantasmes qui lui permettent de se révéler, mais secrètement, car l'information de sa non frigidité n'est partagée qu'avec l'amant d'une nuit qui gardera jalousement ce renseignement précieux sur son hôtesse. De même, Madame de Régur, héroïne de *L'Amant anonyme*, comprend son véritable être à travers son « enquête » amoureuse. La recherche de celui qui l'aime la conduit vers la découverte de sa propre intériorité et sa personnalité se modifie grâce à son expérience du secret.

Dans *La Paysanne parvenue*, le lecteur suit la métamorphose de Jeannette qui, par l'expérience qu'elle a du secret, dépasse ses origines non seulement par sa grandeur d'âme mais aussi par ses actions. À la fin du roman, pour dissimuler le fait qu'il s'agit d'une mésalliance, le secret de la basse extraction de la jeune fille doit être préservé et le vieux Marquis compte bien y pourvoir :

Si vous êtes contents, mes chers enfants, je ne le suis pas moins assurément ; mais il ne suffit pas toujours de se satisfaire, il faut que les bienséances soient gardées. J'ai pris des mesures si justes que j'espère que le public ignorera à jamais la véritable origine de ma bru ; je ne prétends pas assurément l'humilier par ce discours, sa vertu et ses grandes qualités la mettent fort au-dessus d'une vaine naissance ; mais, esclaves, que l'on est des préjugés, j'ai cru qu'il m'était permis de me servir de ruses innocentes pour imposer à mes pareils. Jeannette paraîtra descendre de bon lieu, et quoiqu'on publie aujourd'hui ses bans dans son hameau, je me suis conduit de manière que l'on ne peut trahir mon secret.²

Avant de consentir à l'union entre son fils et Jeannette, le père avoue la manière dont il a utilisé la ruse et la dissimulation. Souhaitant éprouver son fils et la jeune fille pour tester leur loyauté et leur obéissance, il explique comment il avait imaginé un stratagème. Il se fait tout d'abord passer pour malade et exige, pour aller mieux, d'épouser Jeannette. Il souhaite découvrir le fond du cœur de la jeune paysanne pour voir si elle est digne de son fils. Ainsi, à la fin du roman, le vieux Marquis fait un ultime aveu, avant de permettre le mariage des amoureux :

J'ai donc imaginé, pour venir à mes vues, ma chère Jeannette, cette maladie qui vous a paru à tous si vraisemblable... Comment ! interrompit mon amant, en baisant la main de son père, cet état cruel où je vous ai vu, et dont toute la ville est imbue, n'était qu'une feinte ?... [...] Voilà le nœud : Mon fils s'est montré digne de l'être, il a immolé généreusement ce qu'il avait de plus cher pour conserver la vie à son père ; le sacrifice m'a touché autant que j'ai eu d'admiration de votre complaisance pour mon fils.³

¹ *Œuvres de chair. Figures du discours érotique, op. cit.*, p. 371.

² *La Paysanne parvenue*, éd. cit., p. 461.

³ *Ibid.*, p. 460.

Cet aveu du vieux marquis de L. V. nous permet d'introduire une distinction entre confiance et confession ; en effet, la première résume, la seconde détaille. Comme l'écrit Gaëtan Brulotte :

La confession se montre dépensière là où la confiance est réservée. [...] La confiance est, en outre, plus privée et accidentelle (occasionnelle), la confession, davantage publique et intentionnelle (soutenue) : la première se limite à un destinataire choisi ou à quelques amis en nombre restreint ; la seconde s'étale en un récit de vie comme une tirade théâtrale sur une scène. La confession est souvent d'ailleurs écrite.¹

L'aveu ne passe pas par l'écrit lorsque Nalbour, amant épris de Julie dans *Mémoires d'une honnête femme*, se démasque devant l'époux de la Comtesse de Courmont en lui avouant ce pourquoi il s'est déguisé et une partie de son histoire. L'heure n'est plus au mensonge et au faux-semblant :

Vous savez mon secret, il n'est plus temps de déguiser à vos yeux. Ma maigreur, mon habillement étranger, joint à l'accent allemand que j'ai toujours imité, vous ont trompé à Cantorbery, et votre erreur qui ne s'est point dissipée à Londres m'a fait hasarder cette après-midi une lettre à la Comtesse, à qui je dévoilais un mystère qu'il était important que je vous cachasse. Ma lettre est respectueuse ; Miss Robert avec laquelle nous avons dîné, l'a dictée elle-même ; j'ignore quelles impressions elle a pu faire sur le cœur de Madame de Courmont, mais je sais que, las d'être le jouet d'une passion que je déteste, et qui m'a tiré d'un asile où je comptais trouver le bonheur qui me fuit, à la veille de l'instant terrible qui devait pour jamais m'arracher à la retraite, l'image de la Comtesse s'est présentée à mes yeux, telle qu'ils la virent quand, ne vous connaissant pas encore, elle parut sensible.²

Cette confession soulage le personnage et témoigne du fait que la vérité le dispense de sa mauvaise conscience. Après avoir parlé à l'époux de Julie, Nalbour semble apaisé. Madame de Merteuil rédige, pour sa part, une lettre-confession, non vraiment pour se dédouaner de son comportement, mais plutôt pour établir la genèse de sa personnalité en expliquant pourquoi elle se comporte aujourd'hui de cette façon. Elle semble appuyer le fait qu'elle s'est construite seule, en véritable autodidacte : « Je commençais à déployer sur le Grand Théâtre les talents que je m'étais donnés » ; elle ne dit pas « reçus » mais bien « donnés », elle a, de fait, tout décidé depuis le début.

Le roman de Laclos accueille bien d'autres confessions intimes qui font la lumière sur la vérité ; lorsqu'elle décide de s'éloigner de lui, afin de conserver, au moins sur ses actions, l'empire qu'elle a perdu sur ses sentiments, Madame de Tourvel se confie à Mme de Rosemonde à propos de son amour pour Valmont. Elle écrit dans la Lettre CII :

Que vous dirai-je enfin ? J'aime oui, j'aime éperdument. Hélas ! ce mot que j'écris pour la première fois, ce mot si souvent demandé sans être obtenu, je paierais de ma vie la douceur

¹ *Œuvres de chair. Figures du discours érotique, op. cit.*, p. 376.

² *Mémoires d'une honnête femme*, éd. cit., p. 100-101.

de pouvoir une fois seulement le faire entendre à celui qui l'inspire ; et pourtant il faut le refuser sans cesse !¹

L'aveu sans doute constitue ici une vérité, un soulagement. De plus, la Présidente sait que Mme de Rosemonde aime beaucoup son neveu, alors elle se confie à elle en sachant qu'elle trouve une oreille attentive et compréhensive en cette femme qui lui a toujours témoigné beaucoup de tendresse. La tante de Valmont représente en quelque sorte pour Madame de Tourvel une mère de substitution. L'exemple de la Présidente illustre ce qu'il serait possible de nommer le labyrinthe du dedans, un tiraillement complexe qui empêche le personnage d'être complètement satisfait ou heureux. Le secret participe à cet état qui place les protagonistes dans des situations où ils sont confrontés à un questionnement profond qui ébranle leur être.

c) Le labyrinthe du dedans

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau...²

Le labyrinthe est un lieu que nous avons déjà exploré auparavant³, mais il s'agit ici d'entendre le mot de façon figurée. Il représente le secret des sentiments, les méandres de l'inconscient et le questionnement intérieur. Ce lieu signifie également un rituel de passage, il peut représenter le sinueux, l'opaque, la recherche. Le labyrinthe en soi, fait penser à quelques personnages qui, à l'image de Bigand, multiplient aventures et péripéties pour se « trouver ». Sade écrit d'ailleurs, à propos de Richardson et Fielding, en convoquant la métaphore du labyrinthe, que « [...] l'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier⁴ ». La notion de « secret » est plurivoque et utilisée de façon souvent différente au sein de chaque culture et par là même au sein de chaque écriture. Nous

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CII, p. 231.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, « Spleen et idéal », « Spleen » LXXVI, p. 73.

³ Voir *supra*, p. 133-134.

⁴ Sade, *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 38-39. Jean Sgard a utilisé la métaphore pour Prévost (labyrinthe de la mémoire) et pour Crébillon (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *Le Sopha*, etc.).

observerons comment les textes de notre corpus répondent tous à une thématique donnée commune, mais qu'ils la déclinent de différentes façons.

En effet, tous les personnages ont un secret ou cherchent à en découvrir un et il se confronte parfois au labyrinthe du dedans, un écueil en eux qui les empêche d'avancer. Le secret possédé ou convoité caractérise les protagonistes et façonne, en les déterminant, leurs rapports aux autres personnages. L'existence littéraire d'un secret suppose une levée de voile... Le secret est d'abord ce qui est partagé avec l'autre et caché à d'autres personnes. Il peut prendre différentes formes, car tous les secrets ne sont pas de même valeur et n'ont pas les mêmes conséquences. Les œuvres étudiées soulignent le fait que le secret devient autre par le biais du libertinage ; il ne s'agit plus en effet du secret de l'aventure, même si certaines intrigues révèlent un caractère parfois très aventureux ou romanesque.

Parmi les auteurs qui ont retenu notre attention, Bastide représente en quelque sorte une transition entre l'écriture de Mouhy et de Chevrier d'une part et celle de Vivant Denon et de Laclos d'autre part. Grâce à ces auteurs, nous corroborons l'idée d'évolution d'un concept à travers l'écriture des textes. Observons plus avant un personnage comme Bigand, héros de *La Mouche* de Mouhy. Il traque sans relâche les secrets des autres, passant d'une intrigue à l'autre, du secret au suivant, du trou d'une serrure à l'entrebâillement d'une porte ; même s'il existe une trame narrative en arrière-plan et qu'il découvre finalement son *moi*, grâce aux péripéties et à la rencontre de LusINETTE, l'écriture ne semble pas être vouée d'abord à la découverte de l'intériorité du personnage, mais plutôt le prétexte aux situations insolites qui suscitent la lecture.

De la même façon, *Les Mémoires d'Anne-Marie de Moras* mettent en scène un roman du « je » qui utilise sans parcimonie les situations stéréotypées du secret amoureux. La curiosité du personnage n'est finalement pas tournée vers l'autre mais vers elle-même et son propre corps, d'où sans doute le non achèvement final et la non consommation amoureuse. Avec ce roman de Mouhy, il serait presque possible d'évoquer un roman d'« avant le "je" » où l'héroïne n'accède même pas à sa propre connaissance, qui demeure finalement le *vrai* mystère du roman, où elle ne réussit pas à avoir une vision critique de sa situation. Elle ne parvient pas à l'analyse dont font preuve d'autres personnages, elle n'arrive pas à sonder pleinement son âme et reste à la surface, d'où cette impossible identification du lecteur ; Anne-Marie de Moras semble vouée à demeurer un être de papier. Les protagonistes mouhiens restent pour la plupart des personnages « de surface », même s'ils ne sont pas des emplois ou des types rencontrés au théâtre, ils ne sont souvent qu'esquissés avec une relative simplicité. Néanmoins, dans quelques épisodes, certains revêtent un caractère surprenant qui

les fait sortir du manichéisme et des traits simplistes. Dans *Le Masque de fer*, Mouhy ne cède pas à la tentation de créer un héros lisse, uniquement au service du bien, il fait ainsi de Dom Pèdre un personnage parfois trouble qui tue à la fin Keelmie, une innocente jeune fille qui s'était confiée à lui, afin d'assouvir sa fureur et sa soif de vengeance contre le roi d'Espagne.

Si l'enlèvement de Damon à l'opéra par Mme de T*** relève du romanesque, le lecteur assiste également dans la suite du récit de Vivant Denon à une déambulation érotique « intérieure » (au deux sens du terme), véritable parcours initiatique secret qui n'est finalement connu que des deux amants d'une nuit. Dans *Les Liaisons dangereuses*, la Présidente de Tourvel, qui peut être rattachée à la tradition littéraire de la femme vertueuse, lutte contre un amour coupable, telles les héroïnes à l'image de la Princesse de Clèves, de Clarisse Harlowe ou bien encore de Julie. Valmont semble quant à lui inspiré de Lovelace et de libertins antérieurs. Il apparaît néanmoins que les autres personnages du roman à l'image de Madame de Merteuil résistent assez à toute comparaison¹... C'est que Laclos a mis tout son art à façonner des protagonistes qui semblent agir et écrire de leur propre chef ou influencés par d'autres personnages : Madame de Merteuil relève et corrige le style des autres. La Marquise ne se place pas au même niveau que les autres personnages, elle est souveraine puisque depuis longtemps elle a compris les rouages de la société à laquelle elle appartient. Elle maîtrise d'ailleurs parfaitement l'écriture et l'art de la manipulation. Laclos arrive à s'effacer totalement derrière le caractère de ses personnages, ainsi ils semblent être des forces qui vont ou qui subissent, qui souffrent ou qui jouissent, ils semblent tous vivre et mourir, mais, grâce à la littérature cette mort n'est que fiction...

Le traitement des personnages dans certaines fictions du XVIII^e siècle laisse apparaître que le romanesque dans lequel évoluent les protagonistes des années 1740-1750 se modifie en des schémas narratifs qui ont un attachement tout particulier à l'intériorisation, qu'elle soit figurée (celle des êtres et de leurs pensées), ou appréhendée au sens propre, avec les lieux qui accueillent des secrets plus resserrés. Le secret permet d'acquérir une certaine profondeur, et dans le même temps, il complique le rapport à la réalité, car il manifeste une dynamique contradictoire :

[...] dans laquelle l'aspiration à l'aveu et à la transparence entre en tension avec le désir de cacher. Qu'on le garde, qu'on le confie ou qu'on le trahisse, il s'agit toujours de maintenir, de déplacer ou bien de lever une séparation. Le secret est ce par quoi se dit/se cache le cloisonnement intime [...].²

¹ Voir Laurent Versini, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Klincksieck, 1968.

² *Le Secret*, études rassemblées par Bernadette Bertrandias, Clermont-Ferrand, CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), 1999, « Préface » par Bernadette Bertrandias, p. 5.

Il est dans notre corpus des figures prométhéennes, autant de protagonistes pour qui, le secret apparaît telle une malédiction ; en effet, si ce personnage mythologique est enchaîné pour avoir dérobé aux dieux le secret du feu, le secret est également pour lui source de libération puisque Prométhée est délivré parce qu'il a révélé à Zeus le secret d'une prophétie le concernant. De la même manière, Dom Pèdre du *Masque de fer* est puni par un affreux masque à cause de la révélation de sa liaison avec Émilie, et il est sauvé (dans un premier temps) par un miracle qui lui permet de quitter ce qui l'entrave.

Il semble que le secret de l'aventure se dévoile toujours, tandis que pour celui plus intérieur, il subsiste souvent une part d'ombre. Presque tous les protagonistes ont des secrets qu'ils emportent avec eux car la fin des diégèses ne les clarifie pas. En témoignent les sentiments de Madame de Merteuil qui restent assez mystérieux ; c'est une façon pour Laclos de questionner la nature humaine dans sa complexité. Le secret place souvent les personnages face à des choix et à des sacrifices. Cette formule du sacrifice se retrouve dans la Bible et se manifeste comme une épreuve. L'exemple sans doute le plus parlant est l'abnégation d'Abraham appelé par Dieu à sacrifier son fils unique, Isaac¹. En outre, l'épreuve n'est pas simplement d'immoler son fils sans objections, mais d'en garder le secret, de n'en parler à personne et surtout pas à Isaac. Le secret biblique lie donc l'homme à Dieu dans sa foi inconditionnelle, excluant les autres hommes. Dans cet épisode de la *Genèse*, Abraham est interpellé par son Dieu et ne manque pas de lui répondre ; aucun dilemme, il doit obéir. Ce qu'on pourrait dégager comme étant deux caractéristiques du secret biblique, c'est-à-dire l'épreuve et l'appel, se retrouvent en quelque sorte dans les premières lettres des *Liaisons dangereuses*. Madame de Merteuil camperait en quelque sorte le rôle de Dieu, elle fait en effet appel à Valmont (Abraham) et elle souhaite le mettre à l'épreuve :

Partez sur-le-champ ; j'ai besoin de vous. Il m'est venu une excellente idée, et je veux bien vous en confier l'exécution. Ce peu de mots devrait suffire ; et, trop honoré de mon choix, vous devriez venir, avec empressement, prendre mes ordres à genoux [...].²

Madame de Merteuil, en utilisant ce ton, se place directement au-dessus de Valmont. Le sacrifice du Vicomte³, contrairement à celui d'Abraham, sera complet puisqu'il perdra Madame de Tourvel, dirigé tel un pantin par la volonté de la Marquise.

¹ Voir *Genèse*, 22, 1-2.

² *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre II, p. 13.

³ Madame de Merteuil exige des sacrifices (Lettre CXXXI), mettant Valmont au défi de ne plus considérer la Présidente de Tourvel que comme « une femme ordinaire » (Lettre CXXXIV), d'ailleurs elle lui propose comme modèle la lettre du « Ce n'est pas ma faute » (Lettre CXLI), qui blesse finalement autant Madame de Tourvel que Valmont. Mais celui-ci s'exécute car il s'indigne qu'on le croie amoureux, voici pourquoi il multiplie les preuves de liberté, présentant Madame de Tourvel comme un objet de travaux pratiques (Lettre CXXXIII).

Caligo, ergo sum, « je cache donc je suis » pourrait être la devise de certains des personnages du corpus, car aborder le secret du *moi*, c'est parler du privé, cette part consciente mise à l'écart d'autrui que l'individu se réserve. Mais, à l'image de l'être humain, des pans entiers de leur être sont et restent secrets pour les protagonistes eux-mêmes. Le for intérieur, un lieu d'indépendance où les secrets peuvent fleurir et se cacher des yeux de tous, reste le lieu privilégié de l'intimité. Ainsi Madame de Régur se pose de nombreuses questions qui ne sont connues que d'elle (et du lecteur) :

Elle l'avait d'abord cru amoureux d'elle, elle le croyait maintenant amoureux d'une autre ; mais elle n'avait jamais pu en juger que sur de très faibles apparences. Cependant, elle souffrait, elle aimait, elle gémissait, et le bonheur de sa vie dépendait d'être mieux instruite. Comment s'y prendre ? Que faire pour s'assurer d'un secret que tout rendait plus impénétrable, et que tant de motifs lui défendaient de pénétrer.¹

Cette défense s'inscrit en psychanalyse dans ce que l'on nommera plus tard la peur d'aller de l'autre côté du miroir. Souvent l'héroïne de Bastide semble en effet timorée face au risque de découvrir quelque secret, mais elle essaie, dans le même temps, d'en dévoiler certains. Le paradoxe est donc inhérent au personnage. Parfois Bigand lui aussi note sa contradiction et la complexité de ses aspirations ; ainsi il affirme :

Quoique j'enrageasse dans le fond de moi-même de me trouver dans ce cruel cas, je n'en témoignai rien ; une réflexion que je fis dans la minute me consola. Je pensai que l'occasion s'offrait naturellement de juger par la manière dont Laure se conduisait alors, de l'opinion que je devais avoir à l'avenir de son caractère. Ce parti, à dire le vrai, était un commencement de jalousie ; je le soupçonnai bien, mais il m'intéressa trop dans ce moment pour faire aucun effort pour le combattre ; je sentais même un plaisir secret à m'y laisser entraîner.²

Charles avoue presque aimer cet état, ceci inscrit le personnage dans une certaine dualité, ce qui lui fait du mal (son sentiment de jalousie) lui apporte aussi quelque satisfaction³. Valmont semble être également un personnage double, caractérisé par une dichotomie entre le libertin et l'amoureux en lui ; en témoigne la lettre XXIII qui illustre un va-et-vient entre les deux tendances :

Pendant ce temps, j'observais [libertin], non sans espoir [amoureux], tout ce que promettaient à l'amour son regard animé, son geste devenu plus libre, et surtout ce son de voix qui, par son altération déjà sensible, trahissait l'émotion de son cœur. [...] Plus

Après la rupture, il adopte devant la Marquise un ton goguenard, mais son étonnement de croire Madame de Tourvel déjà résignée finit par trahir son amour pour elle (Lettre CXLIV).

¹ *L'Amant anonyme et autres contes*, éd. cit., p. 42.

² *La Mouche*, éd. cit., p. 529.

³ D'une manière générale, le changement de Bigand et son « heureuse métamorphose », comme le souligne Jacques Rustin dans *Le Vice à la mode*, op. cit., p. 201, n'est pas due à l'excellence de sa nature, mais plus simplement à ses nouvelles conditions d'existence. Nous pensons quant à nous, que les choses sont plus mêlées, moins claires, et que les deux facteurs (l'évolution de son moi ainsi que les conditions matérielles) influencent l'évolution du personnage.

j'observe cette femme, et plus elle me paraît désirable. [...] Mon cœur, pressé d'un souvenir délicieux [amoureux], hâte le moment du retour au château. Pendant la route, ma belle Présidente, plus rêveuse qu'à l'ordinaire, ne disait pas un mot. Tout occupé de trouver les moyens de profiter de l'effet qu'avait produit l'événement du jour, je gardais le même silence. Mme de Rosemonde parlait seule, et n'obtenait de nous que des réponses courtes et rares. Nous dûmes l'ennuyer : j'en avais le projet [libertin] et il réussit. Aussi, en descendant de voiture, elle passa dans son appartement, et nous laissa tête à tête, ma belle et moi, dans un salon mal éclairé ; obscurité douce, qui enhardit l'amour timide. [...] Ma tête s'échauffait [amoureux], et j'étais si peu maître de moi, que je fus tenté de profiter de ce moment.¹

C'est cette coexistence qui le perd, il ne peut choisir, tant il est tiraillé. Et de toute façon, la Marquise le prive de faire ce choix qu'elle lui impose, investissant pleinement le secret de son intériorité. Le Vicomte est pris dans un tourbillon qui ne lui offre aucune échappatoire possible. Pour Jeannette, c'est l'inverse, car la jeune paysanne semble progresser dans la fuite. Quelques personnages ont besoin, pour s'accomplir pleinement, de découvrir leurs origines, d'autres préfèrent les éluder pour dépasser le destin qui semblait avoir été tout tracé.

Le genre romanesque nous a permis de réfléchir à une « ontologie du secret » pour emprunter l'expression qui sert de titre à Pierre Boutang. Nos personnages se sont construits dans une acceptation du secret ou dans un rejet de celui-ci, mais tous se sont formés en rapport avec lui. Si le secret est apparu comme un moteur essentiel aux intrigues, il s'est également révélé être une grille d'interprétation pour les protagonistes. Il appelle la réflexion, le dépassement de soi pour appréhender le monde. En cela, il accompagne ce que le XIX^e siècle baptisera le roman de formation. Le secret à dévoiler de nombreux paradoxes.

La simulation et la dissimulation ont été l'occasion de révéler certaines ambiguïtés, notamment celles du langage qui permet à la fois de nouer les intrigues et de dénouer les énigmes. L'étude de la divulgation et de l'intimité a interrogé le rapport du personnage au secret et sa façon de l'appréhender. La simulation nous a naturellement conduite à observer de plus près les agissements des libertins et ceux des roués avec leur aptitude aux manigances et autres manipulations. Si ces figures sont expertes dans l'art qui consiste à décrypter les autres, il n'est pas donné à tous d'exceller dans la cryptographie, une technique ancienne qui sert à l'élaboration du code secret ; les auteurs y ont recours dans leur fiction. Le secret, en révélant quelques-uns de ses paradoxes a notamment mis en lumière celui du menteur, un exemple qui a illustré toute l'ambiguïté inhérente au langage. Dans un second temps, nous nous sommes intéressée à l'esthétique, à la frontière du réel et de la fiction, que génère le secret.

L'observation de ce que nous avons nommé « le spectacle du secret », en faisant référence à Arielle Meyer, nous a fait réfléchir à la mise en scène du visible et à la manière

¹ *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre XXIII, p. 50-52.

dont les protagonistes l'organisent. La présence des aventuriers des lettres a révélé des écrivains curieux, souvent à la marge, néanmoins dans les secrets des sociétés, nous avons constaté qu'ils représentent parfois des liaisons dangereuses. Danger que nous avons aussi appliqué aux personnages en montrant que certains sont nuisibles volontairement et que d'autres peuvent l'être malgré eux, et jamais sans intention de blesser leur entourage. Ce constat a engendré une réflexion sur les mœurs et sur le rapport entre secret et enseignement. Enfin, la place du mensonge dans le fonctionnement du secret montre qu'il est parfois salutaire et que nombreux sont les personnages qui y ont recours.

Enfin, le secret nous a ouvert la voie d'une réflexion, témoignant son pouvoir et son champ d'action. Le secret a été envisagé dans ses rapports à la morale et à la religion, mais aussi dans son interaction avec le pouvoir. Nous avons vu que quelques protagonistes ont un ascendant sur les autres ou des moyens de pression grâce à des informations qui pouvaient apparaître comme une monnaie d'échange. Le secret permet aussi de réfléchir sur le désir, qui est bien souvent associé aux manipulations. Le libertinage a entraîné l'érotisation du secret, qui s'est alors clairement illustrée dans les alcôves, permettant au mensonge et à la séduction de devenir les seuls maîtres. Mais la frivolité a également laissé entrevoir un secret plus profond, celui de l'être. Ainsi, s'est dessinée une dichotomie entre « être » et « paraître » qui a divisé les personnages. Quelques-uns se sont totalement affichés en faveur du paraître comme seul rempart à leurs secrets, d'autres ont préféré l'être, et le secret de la confession a parfois soulagé leur conscience. L'intimité s'est partagée comme on partage un idéal de transparence, tout en sachant probablement son caractère dérisoire. Notre étude s'est refermée sur ce que nous avons nommé « le labyrinthe du dedans » songeant à l'impossibilité à accéder complètement à la compréhension des êtres. Les secrets révélés permettent d'effleurer une infime partie du caché et, si le roman nous enseigne une vérité, c'est sans doute qu'il est vain de vouloir tout dévoiler.

Conclusion

Au cours de cette étude, nous avons présenté le résultat d'une enquête sur le secret dans des fictions romanesques du XVIII^e siècle. Nous avons observé la manière dont ce motif se modifiait dans les intrigues au fil du siècle, sans que jamais le plaisir du lecteur soit nié, et cela en dépit du changement de nature d'un thème qui entretient une évidente affinité avec le romanesque. Le secret de l'aventure se fixe dans les petites maisons et les espions sont remplacés par les roués. Il est donc un changement dans le traitement du secret¹ qui s'opère peu à peu sous la plume et selon l'état d'esprit des auteurs.

En étudiant le secret dans la diégèse, nous avons établi les liens qu'entretenait le caché avec les narrations, cette observation nous a conduite des lieux du secret à leurs figures, deux aspects fondamentaux des histoires. Un important répertoire de situations nous est apparu, avec cependant, malgré les différences entre les romans, des invariants qui se retrouvent, tels que les adjuvants et opposants, dans tout récit, mais aussi des passages obligés tels que les confessions et autres aveux, les manipulations et les dissimulations. Le secret, s'il est un des thèmes favoris des auteurs parce qu'il permet les aventures et les rebondissements, accueille aussi le questionnement et l'introspection au niveau diégétique et extradiégétique. Nous avons ensuite envisagé le secret comme un processus d'écriture et de lecture en expliquant en quoi le sujet abordé dans les romans sollicitait une façon de lire.

Les enjeux de la lecture introduisent le destinataire du texte dans l'œuvre qui n'est alors plus exclusivement fondée sur le processus d'identification aux personnages, le lecteur est aussi actif et mène une « enquête ». L'examen des formulations du secret nous a conduite au constat que, pour ce qui était du secret et de sa révélation, le langage utilisé était performatif. Le langage et ses détours ont drapé de décence certains éléments en offrant un compromis qui ne heurte ni la morale, ni le code amoureux. Le corps est plus mis en avant chez Mouhy que chez Laclos, mais nos auteurs ne dérivent jamais vers la pornographie, ils se contentent de rester dans les suggestions érotiques. C'est alors que les figures telles que la périphrase, la litote ou bien encore les non-dits expriment le corps dans sa totalité. Le langage se ferait alors le gardien du secret des intimités. Mais le langage est aussi ce qui permet à un personnage tel que Valmont d'utiliser les artifices du jargon de l'amour pour dissimuler les

¹ Pour David McCallam, dans *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, *op. cit.*, p. 26-27 : « Le secret moderne [...] n'est pas essentialiste, mais existentialiste ; il ne dépend plus d'une typologie établie d'avance, mais des situations où son sujet se trouve, et surtout des discours qu'il tient. » Ainsi, dans notre corpus, si nous nous en tenons à cette définition, l'évolution du motif du secret serait plus à chercher dans les rapports des personnages au secret. Des situations quelque peu figées, soumises à une typologie, laissent la place à des intrigues dont le caractère des protagonistes modifie la chose secrète.

ruses de son libertinage. Le pouvoir des mots est alors indéniable, puisqu'il suffit de onze lettres au Vicomte pour faire capituler la Présidente de Tourvel.

Enfin, après avoir étudié le langage comme action, nous nous sommes attachée à définir une écriture du paradoxe. La simulation et la dissimulation ont révélé le brio des personnages et la faiblesse des abusés. Le secret dans le roman produit souvent une esthétique à la frontière du réel et de la fiction. Mais sans doute, l'intérêt du secret dans ses apparitions romanesques est-il d'ouvrir la voie à une réflexion qui dépasse le cadre du roman.

Formes et secret

Notre corpus s'est ouvert avec un chevalier aventureux, Mouhy, pour qui le métier d'écrivain était une absolue nécessité. Ce mystérieux romancier a prouvé que les secrets n'étaient pas uniquement des ressorts narratifs, mais qu'ils accompagnaient également la condition d'écrivain et son statut. En effet, une part des secrets analysés dans notre étude réside dans le métier des auteurs et dans leur personnalité, mais aussi dans les formes qu'ils pratiquent. Le secret est une matière romanesque qui permet de jouer avec le lecteur, l'écrivain étant alors un artisan qui peut développer tout son talent. Le principe ludique se retrouve respectivement dans la part d'invention et dans la part d'imitation. La poétique du secret nous a montré que la reprise de certains motifs allait jusqu'au ressassement, ainsi Mouhy s'est ouvertement inscrit dans la tradition d'une *translatio studii* et sa production romanesque intensive a mimé en quelque sorte le foisonnement inhérent au roman.

Tous nos auteurs s'inscrivent en effet dans une tradition de la transmission et de l'intertextualité, c'est ainsi que Mouhy imite Marivaux, que Chevrier s'inspire de la satire et des moralistes du siècle passé ; quant à Laclos, il a attentivement lu Richardson et Rousseau. Mais loin de se contenter de reprendre ceux qu'ils admirent, ils ajoutent du sens et des réflexions aux sujets que leurs prédécesseurs avaient abordés, en leur donnant parfois une autre signification.

La plasticité générique et poétique du roman alliée au thème du secret nous a conduite vers une réflexion sur l'évolution des formes et des genres, avec le constat suivant : il ne peut guère y avoir de fiction sans le secret, car il n'est pas d'histoire sans lui, le roman ayant intrinsèquement besoin de jouer sur l'opposition de ce qui est caché et de ce qui est montré. Du reste, dans une continuité thématique, le roman au XIX^e siècle va bien recourir au secret et pourvoir le champ romanesque d'intrigues découlant du motif. Ainsi, on retrouve l'intériorisation initiée au XVIII^e siècle, dans certaines œuvres de Stendhal comme son

premier roman, *Armance*, où se développe le caché : Armance tient son amour pour son cousin Octave secret et ce dernier est atteint d'un mal qu'un homme ne peut avouer. De même, le secret de l'identité apparaît chez Balzac à la fin d'*Illusions perdues*. Lucien est sur le point de se suicider lorsqu'il est sauvé par un homme étrange et autoritaire, l'abbé Carlos Herrera. Ce dernier lui promet la gloire si Lucien le suit à Paris. Mais cet homme qui se fait passer pour un ecclésiastique n'est en réalité qu'un ancien forçat du nom de Vautrin, ainsi que nous l'apprendra la suite de son histoire, qui se poursuit dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Si les secrets dans la littérature du XIX^e siècle ont profité de la recherche sur l'intimité initiée dans la seconde partie du XVIII^e siècle, les secrets des intrigues ne disparaissent pas pour autant : ainsi dans *La Peau de chagrin* de Balzac, on retrouve la magie qui entraîne le lecteur encore plus loin, sur la voie de la métaphore.

L'étude du secret permet d'éclairer le succès de certains genres du XVIII^e siècle : du conte au roman à la première personne en passant par les romans d'aventures et le roman épistolaire. Les romans-mémoires étudiés sont directement liés à la consignation des secrets, ceux-ci permettant en effet de faire le lien entre les aventures et l'intériorité, entre la relation des secrets d'alcôve et ceux du moi. On peut songer à *Histoire de ma vie* de Casanova qui synthétisera ces aspirations en mettant en rapport les mémoires et le libertinage. Qui dit libertinage fait entendre érotisme, et si l'érotisme, comme le prescrit Georges Bataille, est défini par le secret¹, alors, il était normal de l'étudier en abordant notamment la clandestinité (sujets, lieux, conditions d'édition) et le libertinage. Notre sujet a fait la part belle à ces deux thèmes, en montrant que l'important se construit ou s'établit souvent dans le secret. Les ouvrages analysés nous ont présenté un large éventail des possibles narratifs découlant de ces thématiques. Ainsi, nous avons observé comment Mme de T*** dans *Point de lendemain* pratiquait le libertinage crébillonien, celui du « moment » et de l'occasion. Il est apparu que l'érotisme des *Liaisons dangereuses* et sa « violence » participaient davantage de ce qu'il serait possible de nommer plutôt une cruauté du dévoilement que la simple exhibition des passions.

Dans notre corpus, nous avons assisté à la naissance de figures auxquelles le lecteur a pu s'identifier : Jeannette, Anne-Marie de Moras, Julie. Un personnage comme Bigand préfère raconter ses aventures plutôt selon une forme héritée du roman picaresque en laissant la place aux autres pour qu'ils relatent leurs histoires, et sans doute cela témoigne-t-il de la prise de conscience que l'expérience passe aussi par la confrontation à l'altérité, leçon dont

¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, p. 246.

Mlle de Moras ne saura tirer les enseignements. À côté du roman-mémoires, genre de prédilection dans la première moitié du XVIII^e siècle, émerge un genre propice aux secrets, un autre exemple de littérature du *moi* : le roman épistolaire. En choisissant comme point d'aboutissement *Les Liaisons dangereuses*, nous avons voulu voir la manière dont Laclos se nourrissait de la matière romanesque des œuvres précédentes pour mener le libertinage vers son crépuscule. De fait, Mouhy n'est pas le seul imitateur de notre corpus, Laclos s'inscrit lui aussi dans la transmission, puisqu'il utilise des ficelles romanesques déjà bien connues. Ainsi, son écriture oscille entre invention et imitation, par exemple il fait placer à ses personnages des billets doux dans un instrument de musique (cachette habituelle des messages remis discrètement). De même, la méthode dont use Valmont pour obtenir la clef de la chambre de Cécile témoigne de tours romanesques préexistants, les lecteurs retrouvent alors des intrigues et canevas connus.

Un thème unificateur

Le secret prospère parce qu'il est un thème unificateur permettant par ses occurrences de rendre compte de l'importance des genres. L'idée de transmission en littérature implique certains invariants, réinvestis d'un genre à l'autre, d'un auteur à l'autre ; mais si des schémas narratifs se retrouvent, les motifs qui les nourrissent se transforment quant à eux. La littérature apparaît comme un grand tout indissociable où volent en éclats les déterminations entre les *minores* et les *majores*. Les *minores* se placent souvent sous l'égide des *majores*, et les secrets créent alors des péripéties, inhérentes au romanesque, et cela jusqu'à l'épuisement des ressources. Si *Point de lendemain* et *Les Liaisons dangereuses* sont tenus pour des *majores* qui font échec à une complète analyse, les autres œuvres du corpus les éclairent en faisant ressortir à la fois les points communs et leurs spécificités.

Notre étude a montré que, réciproquement, les *majores* doivent beaucoup aux *minores*. Les grandes œuvres prennent en effet tout leur sens lorsqu'on les lit en regard de la production romanesque qui les entoure. Ainsi, en replaçant Laclos dans un contexte précis, on remarque que ce dernier ne peut lui non plus se passer d'un certain romanesque. Les chefs-d'œuvre doivent être mis dans leur contexte littéraire afin qu'il éclaire leur lecture.

Nous avons observé que la littérature devenait le « secrétaire », en écrivant les secrets des protagonistes et en les abritant. Un paradoxe consubstantiel à notre sujet nous est immédiatement apparu : avec l'étude du secret, nous mettons en lumière quelque chose qui n'existe plus dès l'instant qu'il est découvert ou simplement nommé. L'enjeu était alors

d'approcher le secret sans le détruire et de parvenir à rendre toute son ambiguïté et sa complexité. Pour ce faire, il s'agissait d'appréhender cette matière fuyante, de la rendre manifeste, de décrire ses mécanismes et de comprendre les moyens mis en œuvre par les auteurs. Nous avons suivi une partie de l'histoire du roman dans son foisonnement et sa complexité, avec des œuvres majeures et des écrits souvent, à tort, relégués au « second rayon », de 1737, année de la proscription des romans à ce que nous avons désigné comme étant l'année du crépuscule du libertinage, 1782.

Grâce au secret, nous avons pu instaurer un rapport entre différents types de fictions (des grands textes à ceux assez oubliés et dédaignés), tous liés par un même thème. Le corpus examiné nous a permis de conjuguer des textes méconnus et la relecture de chefs-d'œuvre, souvent commentés, en essayant de les présenter en regard des textes moins connus, pour les appréhender selon un nouvel éclairage. Cela nous a également permis de les réévaluer dans le contexte de la production littéraire. Nous avons observé des auteurs occasionnels, presque « hommes d'un seul livre », tels que Vivant Denon ou Laclos, et des auteurs « en série » tel que Mouhy qui représente dans notre corpus une littérature « de masse » produite presque à la chaîne et qui doit s'écrire vite pour nourrir son auteur. Chevrier et Bastide restent des écrivains très actifs dans les divers genres où ils se sont essayés mais ils n'ont pas le même rythme ni la même production que Mouhy. C'est donc par le biais de personnalités intrigantes et romanesques, ces aventuriers des lettres, que notre regard a commencé à traquer le fait secret, se laissant séduire par une interpénétration entre le réel et la fiction.

Un acquis de la thèse consiste donc à avoir établi, grâce à l'étude du secret, un rapport consubstantiel entre *minores* et *majores*. Les *minores* appartiennent à une littérature de consommation, qui s'est beaucoup lue dans une période donnée, les ouvrages dits *majores* sont davantage connus aujourd'hui, car ils ont été souvent sortis de leur contexte d'écriture et de lecture, accédant à la postérité plus facilement que les autres œuvres. Les romans étudiés nous ont donné la possibilité de mettre en avant une poétique du caché, représentée par un ensemble de principes esthétiques présidant à l'élaboration d'une œuvre littéraire ou artistique. Quelques romanciers comme Mouhy utilisent les secrets pour générer de l'aventure et des intrigues qui donneront au lecteur l'envie de lire la suite dans la prochaine parution, c'est donc une « opération marketing » avant l'heure. Pour Chevrier, la matière secrète est destinée à être révélée, il n'est pas un petit fait caché et scandaleux qui doive être occulté, l'auteur du *Colporteur* fait le jour sur les affaires qui l'entourent, prêt à être honni de ses contemporains, il se confère un rôle de moraliste qui fustige les vices et égratigne les personnes qu'il attaque de sa verve satirique. Ces romans jouent des mêmes codes mais en

de mi-teinte, les personnages ne sont plus les héros sublimes du XVII^e siècle, mais des héros moyens, qui entrevoient leurs limites comme c'est le cas de Julie, héroïne des *Mémoires d'une honnête femme*. Bastide peint, quant à lui, davantage les soubresauts de l'intériorité et sa littérature marque un tournant dans l'esprit des Lumières et un resserrement du champ des intrigues. L'enjeu pour le personnage de Bastide est d'aller à la découverte de son propre moi, aidé par les événements intérieurs qui semblent un temps le diviser pour mieux le recentrer.

Pour ces trois auteurs, l'accent est plus mis sur la clandestinité, le libertinage n'apparaît réellement dans notre corpus qu'avec Vivant Denon et il connaît son point d'orgue chez Laclos. Mais le libertinage littéraire, avec ces deux auteurs « occasionnels », ne se réduit pas à une fiction prétexte à dévoiler : le roman n'est pas libertin, ce sont ses personnages qui le sont ainsi que la philosophie qui en découle, en revêtant alors les apparences du roman. Si le secret est ce qui est mis à l'écart, et donc ce qui est tenu pour transgressif, le libertinage conserve lui aussi une part transgressive, et non pas strictement dans l'alcôve, car le libertin, puis le roué s'accomplissent dans une infraction aux principes censés garantir le bon fonctionnement de la société. Selon Philippe Laroch, le secret des *Liaisons dangereuses* réside dans « le lent et quasi imperceptible processus de destruction que Madame de Merteuil tisse autour de Valmont¹ ». Laclos est le seul à faire voler en éclats la structure sociale qu'il a reproduite ; en effet, aucun autre auteur de notre corpus n'en propose une modification, ce sont les personnages qui se modifient et non la société dans laquelle ils évoluent.

Un secret plaisir

L'individu peut se révéler dans la lecture et le plaisir qu'elle lui procure. Le secret permet de générer un plaisir grâce à la résistance d'un texte qui ne se livre jamais complètement et où l'intelligibilité reste parfois en suspens. On peut se demander si cette élucidation partielle des textes est complètement imputable au romancier, car bien souvent les œuvres catalysent d'autres secrets qui échappent aux auteurs, comme l'affirme Milan Kundera, grand amoureux de l'esprit du XVIII^e siècle incarné entre autres selon lui par Vivant Denon auquel il rend hommage dans *La Lenteur*² : « les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs³ » ; en effet, tout n'est jamais complètement imputable au démiurge, et le texte distille souvent ses propres secrets. Sans doute est-ce à la fois rassurant

¹ Philippe Laroch, *Petits maîtres et roués*, op. cit., p. 277.

² Milan Kundera, *La Lenteur*, dans *Œuvre*, op. cit., t. II, p. 283-366.

³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, dans *Œuvre*, op. cit., t. II, p. 740.

et dans le même temps déroutant : les grandes œuvres gardent de leur mystère et ne se livrent pas totalement à l'entendement ; le fait de conserver jalousement une part secrète en faisant écran à la pleine compréhension constituerait un des critères du chef-d'œuvre.

Le lecteur aime être placé au cœur des secrets, et l'élucidation partielle des intrigues, dans le même temps qu'elle crée une légère frustration, procure également du plaisir. Le secret peut alors devenir une sorte de projection de « nous-mêmes » dans sa complexité. L'effet n'est plus cathartique, il est plutôt mimétique. Une œuvre qui ne se dévoile pas complètement nous renvoie à notre part de mystère, aux secrets de notre intimité. Les détracteurs de la lecture silencieuse qui y voyaient une conversation avec le *demon* avaient sans doute peur que le rapport au texte et à son message soit trop accaparant. Si les romans permettent une expérience qui conduit au dévoilement du secret, souvent tenu pour une transgression, ici, la lecture considérée comme dangereuse devient une machine de pensée.

Même s'il change de nature selon le genre et le support dans lesquels il apparaît, le secret conduit toujours le lecteur vers son propre moi et vers un questionnement plus profond qui s'inscrit au-delà d'un simple processus d'identification. Au fil du siècle, la transformation du secret vers une intériorisation a influencé un type de lecture modifiant à jamais les conditions de réception des textes. Au-delà des écrits clandestins ou libertins, l'enjeu est la découverte pour le lecteur d'un secret ontologique. Le fait de lire peut être compensateur ou lénifiant, mettre en garde contre les dangers sous-jacents par des exemples édifiants, ou donner envie de suivre le modèle des héros dont on découvre les aventures. Mais on n'oublie pas qu'au XIX^e siècle, c'est la lecture et ses rêves édulcorés qui perdent Emma Bovary, héroïne qui, dans une scène symbolique, finit par recracher l'encre des lectures qui l'ont empoisonnée.

La littérature peut, par les doux secrets qu'elle engendre, conduire au vide ; de la même manière, le libertinage entraîne les libertins ou les roués du XVIII^e siècle à ressentir le néant. Ainsi Meilcour, personnage des *Égarements du cœur et de l'esprit* sent le vide dans son cœur, le comte de Duclos dans *Les Confessions du comte de **** va même jusqu'à dire le vide de son âme qu'un faux plaisir ne peut remplir, Laclos reprendra ce motif qui conduira Valmont vers son suicide¹. Le mot est jeté, la vacuité et la levée d'un secret ont eu raison du

¹ Dans *Les Liaisons dangereuses*, la Présidente de Tourvel se suicide en quelque sorte dans le sens où elle se laisse dépérir. Elle meurt finalement d'être dépossédée d'elle-même, elle refusait dans un premier temps par principe l'amour, puis, ne pouvant résister elle l'accepte de façon inconditionnelle : « Je n'ai reçu qu'hier, Madame, votre tardive réponse. Elle m'aurait tuée sur-le-champ, si j'avais eu encore mon existence en moi : mais un autre en est possesseur ; et cet autre est M. de Valmont », *Les Liaisons dangereuses*, éd. cit., Lettre CXXVIII, p. 299.

roué, qui, à l'image du thème étudié s'est transformé, mais n'a pas su survivre à ce changement.

L'émergence d'un secret intérieur subjectif a permis au lecteur d'aller vers un approfondissement grâce à une intériorisation du motif qui a conséquemment changé la nature du plaisir de la lecture. Le secret intérieur a rendu la morale plus subjective et l'intériorisation a engendré une érotisation du secret. Aussi passe-t-on d'un secret qui relève plus du domaine de l'étude des mœurs, comme la satire de Chevrier ; Bastide décline ce même thème mais dans un tout autre genre. Vivant Denon et Laclos se sont eux aussi inscrits dans la continuité de la satire des mœurs, mais leurs protagonistes ont élevé au rang de grand art la maîtrise du secret. On pense à Mme de T*** et Madame de Merteuil. Cette dernière a su ébranler le monde auquel elle appartenait ; après l'apogée, le déclin. Mais une partie du secret du personnage tient sans doute à sa capacité à rebondir et à l'aptitude qu'on lui imagine de partir s'établir en un autre lieu. Sa terre d'accueil sera la Hollande, lieu de la clandestinité par excellence et des parias, elle pourra de nouveau probablement y asseoir son pouvoir.

Le secret a permis aux personnages d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, la découverte de l'intériorité, voici sans doute le but ultime que certains de nos romans essaient de percer, et d'autres, de conserver. Le dessein de l'art est de faire voir l'invisible, c'est aussi l'enjeu de l'écriture que celui de mettre des mots sur l'ineffable. Sans doute est-ce cela la grande nouveauté des romans de la période étudiée, la découverte d'un enjeu de la fiction au-delà de la matérialité du livre. Le secret au XVIII^e siècle ouvre la voie à la littérature du XIX^e : au roman d'aventure et d'espionnage comme *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, au roman d'apprentissage avec *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, au lyrisme de la *Confession d'un enfant du siècle* de Musset ou bien au roman d'analyse, avec *La Chartreuse de Parme* de Stendhal.

Si le secret dans son flamboiement permet au XVIII^e siècle de se complaire et d'exceller dans la clandestinité et le libertinage, il lui insuffle aussi une liberté qui sera une maîtresse toujours plus exigeante. Car si Laclos dans sa vie a participé de près ou de loin à la Révolution de 1789, il la sème déjà dans son roman ; de la même manière, si Mouhy, qui nous a permis d'ouvrir notre corpus, semble appartenir à un autre monde et à des préoccupations différentes, il a lui aussi été un acteur visionnaire des changements de la société. Qu'il relate l'ascension sociale d'une paysanne ou la plongée dans des mondes souterrains et aériens, il voit loin dans l'immensité des possibles. Pressé par des contingences pécuniaires d'écrivain, sa littérature survivra plus que ses contemporains ont voulu le laisser entendre,

on sait par exemple qu'une édition du *Masque de fer* est parue en 1830 à Avignon, preuve du succès durable de l'ouvrage ; du reste, les rééditions abondent déjà dans les années 1770.

Laclos a peut-être lu Mouhy, la supposition entraîne le fantasme que l'écrivain cavalier aurait pu lui souffler quelque idée romanesque ; en tout cas, les contemporains de l'officier d'artillerie ont probablement lu les deux auteurs. On ne sait pas non plus si deux ans avant sa mort le marquis de Fieux a consulté *Les Liaisons dangereuses*, ses possibles anecdotes resteront des secrets de lecture. D'un monde à l'autre, de 1737 à 1782, le secret s'épanouit, il sent néanmoins arriver la Terreur puis le lyrisme. Il continue son parcours, modulable qu'il est, et contourne les rêves de transparence de quelques surréalistes. Il ne peut, même à l'heure de toutes les indiscretions, être détruit, parce que sans lui, il n'y aurait plus d'histoire : « Le passé s'éclaire à mesure qu'il s'éloigne¹ », alors soyons patients, car à la fin, quelques secrets du monde nous seront révélés.

¹ Jean d'Ormesson, *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 86.

Bibliographie

I / Œuvres du corpus

Ces ouvrages cités ci-dessous sont nos textes de référence pour la présente thèse et toutes les références aux œuvres renvoient à ces éditions.

BASTIDE, Jean-François de, *L'Amant anonyme*, dans *Contes de M. de Bastide*, Paris, impr. de Louis Cellot, 1763, tome second, seconde partie, p. 1-73.

- *L'Amant anonyme*, dans *L'Amant anonyme et autres contes* titre exact de Michel Delon, édition établie et présentée par Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2002.

BASTIDE, Jean-François de, *La Petite Maison* a paru pour la première fois dans le recueil *Le Nouveau Spectateur* (Amsterdam-Paris, 1758, t. II, p. 361-412). Le conte est republié dans une version remaniée (et avec un dénouement opposé) dans les *Contes de M. de Bastide* (Paris, 1763), puis en 1784 dans la *Bibliothèque universelle des romans* (avril 1784, t. II, p. 66-102) qui supprime les notes.

- *La Petite Maison*, édition établie et présentée par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

CHEVRIER, François-Antoine, *Bi-bi, conte traduit du chinois par un Français. Première et peut-être dernière édition*, à Mazuli, Khilo-Khula : l'an de Sal-Chodaï 623 [= Paris], 1745, (BN : Y2Z-236).

- *Bi-bi*, dans *Contes, Voisenon et autres conteurs*, édition critique établie par Françoise Gevrey, *Bibliothèque des Génies et des Fées* n°18, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 465-516.

CHEVRIER, François-Antoine, *Le Colporteur, histoire morale et critique*, à Londres, chez Jean Nourse, l'An de Vérité [La Haye, 1761].

- *Le Colporteur*, avec une préface, des notes, des documents inédits et suivi d'un supplément par Adolphe Van Bever, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1904.

- *Le Colporteur*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 741-884.

CHEVRIER, François-Antoine, *Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les amusements de la toilette, ouvrage presque moral dédié à Messieurs les habitants des coins du roi et de la reine, par Mademoiselle de ******, Genève, Antoine Philibert [Paris, François-Gabriel Mérigot], 1753, (BN : Y2-7946).

CHEVRIER, François-Antoine, *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même à Londres* [Paris, Mérigot ou Sébastien Jorry], 1753.

- *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même*, présentation et notes de Michèle Bokobza-Kahan, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 2005.

LACLOS, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Amsterdam et se trouve à Paris, chez Durand Neveu, 1782.

- *Les Liaisons dangereuses*, dans *Œuvres complètes*, édition de Laurent Versini, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1979.

- *Les Liaisons dangereuses*, édition de Catriona Seth, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011.

MOUHY, Charles de Fieux, chevalier de, *Lamekis ou les voyages extraordinaires d'un Egyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'isle des Silphides*, Paris, Louis Dupuis, 1735-1736 (les deux premiers tomes) ; à Paris, chez Poilly, 1737 (pour les troisième et quatrième tomes) ; à La Haye, chez Neaulme, 1738 (pour les tomes 5 à 8). Accessible sur Gallica.

MOUHY, Charles de Fieux, chevalier de, *La Mouche ou les aventures de M. Bigand, traduites de l'italien*, Paris, L. Dupuis, 1736 (pour la première partie). Nous utiliserons l'édition publiée à Paris, chez Poilly, 1737 (4 t. en 2 vol.) pour l'édition ancienne.

- *La Mouche ou les aventures de M. Bigand*, Paris, édition de René Démoris et Florence Magnot-Ogilvy, Classiques Garnier, 2010 (cette édition utilise celle revue et corrigée par l'auteur qui est illustrée datant de 1777).

MOUHY, Charles de Fieux, chevalier de, *Le Masque de fer*, La Haye, Pierre de Hondt, 1747.

- *Le Masque de fer*, Paris, édition d'Annie Rivara, Desjonquères, 1983. (C'est l'édition de 1750 qui a servi à l'établissement du texte).

MOUHY, Charles de Fieux, chevalier de, *La Paysanne parvenue : ou les mémoires de Madame la Marquise de L. V.*, Paris, Prault, 1735-1736.

- *La Paysanne parvenue*, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Desjonquères, 2005. (C'est l'édition de 1739 qui a servi de base à l'établissement du texte).

MOUHY, Charles de Fieux, chevalier de, *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, La Haye, Pierre de Hondt, 1739.

- *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, Paris, texte établi, annoté et postfacé par René Démoris, Paris, Desjonquères, 2006. (C'est l'édition de 1769 qui a servi à l'établissement du texte).

VIVANT DENON, Dominique, *Point de lendemain* par M.D.G.O.D.R., dans *Mélanges littéraires, ou Journal des dames, dédié à la reine*, juin 1777, t. II, p. 3-46.

- *Point de lendemain*, dans, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, édition de Raymond Trousson, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 1289-1313.

- *Point de lendemain*, suivi de Jean-François de Bastide, *La Petite Maison*, édition Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

II/ Bibliographie critique sur les auteurs et sur les œuvres étudiés

1) Sur Bastide

Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux. 41 vol. ; in-8, (Collection de contes rassemblés entre 1785 et 1786 et publiés à Amsterdam par Charles-Joseph Mayer et Charles-Georges-Thomas Garnier, 1786, t. 37, notice sur « BASTIDE », p. 69-78.

COULET, Henri, présentation des deux contes de Bastide, « La Force du naturel » [1763] et « Les Trois Infortunés » [1763] dans les *Nouvelles du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 529-580.

CRAVERI, Benedetta, préface et notes sur Jean-François Bastide, *La Petite Maison*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 7-19.

DELON, Michel, préface à *L'Amant anonyme et autres contes*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 7-18.

- Préface à *Point de lendemain suivi de La Petite Maison*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 7-32.

GILLOT, Michel, *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, sous la direction de Jean Sgard, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, t. I, notice 40, p. 48-51.

2) Sur Chevrier

ALMERAS, Henri d', « Un libelliste du XVIII^e siècle, F.-A. Chevrier, auteur du *Colporteur* », dans *Chroniques des livres*, n°19 et 20, t. VIII, 10-25 octobre 1904.

Bibliothèque des Génies et des Fées n°18, *Contes, Voisenon et autres conteurs*, édition critique établie par Françoise Gevrey, Paris, Honoré Champion, 2007, « Introduction » à *Bi-bi*, notice sur Chevrier, p. 463-473.

BOKOBZA-KAHAN, Michèle, « Introduction » aux *Mémoires d'une honnête femme, écrits par elle-même*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 2005, p. 1-24.

GEVREY, Françoise, « L'auteur colporteur : une représentation de l'écrivain au XVIII^e siècle », *Le Statut littéraire de l'écrivain*, sous la direction de Lise Sabourin, *Travaux de littérature*, vol. XX, 2007, p. 121-133.

GILLET, Nicolas-Antoine-Pascal, *Notice historique et biographique sur Chevrier*, extrait des *Mémoires de l'Académie Stanislas, 1863*, Nancy, V^e Raybois, 1864, [27 mars 1863], p. 135-222.

RAVAISSON-MOLLIEN, François, *Archives de la Bastille d'après des documents inédits*, Slatkine reprints, Genève, 1975, tomes XI-XII.

ROBERT, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, (p. 211, 259, 270, 271, 276).

TROUSSON, Raymond, (éd.), « Introduction » au *Colporteur*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 741-750.

WEIL, Françoise, article *Chevrier*, dans *Dictionnaire des Journalistes : 1680-1789*, sous la direction de Jean Sgard, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, t. I, notice 176, p. 225-228.

3) Sur Laclos

a) Ouvrages

BAYARD, Pierre, *Le Paradoxe du menteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

BELCIKOWSKI, Christine, *Poétique des Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie José Corti, 1972.

BERTAUD, Jean-Paul, *Choderlos de Laclos l'auteur des Liaisons dangereuses*, Paris, Fayard, 2003.

BYRNE, Patrick W., *Les Liaisons dangereuses : A Study of Motive and Moral*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1989, "Irony" p. 44-59 et "Valmont and Merteuil" p. 77-127.

DARD, Émile, *Un Acteur caché du drame révolutionnaire : le général Choderlos de Laclos, auteur des Liaisons dangereuses, 1741-1803* [1905], Paris, Librairie académique Perrin, 1936.

DELON, Michel, P.-A. Choderlos de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1986.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps, De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 283-321.

EHRARD, Jean, *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, P.U.F, coll. « PUF écriture », 1997, (« La société des *Liaisons dangereuses* : l'espace et le temps », p. 203-216).

GOLDZINK, Jean, *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.

HARTMANN, Pierre, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1997, (p. 253-304).

HOFFMANN, Paul, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine Reprints, 1995, (chapitre 8 « Féminisme et Libertinage (Laclos) », p. 539-558).

Laclos, Revue d'Histoire littéraire de la France, Paris, Armand Colin, juillet-août 1982, n°4.

Laclos et le libertinage 1782-1982, Actes du colloque du bicentenaire des *Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1983.

LE BRETON, André, *Le Roman au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, (Chap. VIII, p. 307-354).

Les Liaisons dangereuses, Jean-Louis Tritter directeur, Paris, Ellipses, 1998.

MALRAUX, André, Laclos, *Tableau de la littérature française de Corneille à Chénier*, Gallimard, 1939, repris dans *Le Triangle noir*, Gallimard, 1970.

McCALLAM, David, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2008.

POISSON, Georges, *Choderlos de Laclos ou l'obstination*, Paris, Grasset, 1985.

POMEAU, René, *Laclos*, Paris, Hatier, 1975.
- *Laclos ou le paradoxe*, Paris, Hachette, 1993.

SAJOURS-D'ORIA, Michèle, *Laclos en image*, éditions illustrées des *Liaisons dangereuses*, réunies et présentées par Michel Delon et Michèle Sajous-D'Oria, Bari-Paris, Mario Adda-PUPS, 2003.

SCARPETTA, Guy, *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1998, (section « Le plaisir de tête », p. 187-237).

SEYLAZ, Jean-Luc, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Droz, 1965.

VAILLAND, Roger, *Laclos par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1953, rééd. 2003.

VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Klincksieck, 1968.
- *Le Roman le plus intelligent, Les Liaisons dangereuses de Laclos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.

b) Articles

DAGEN, Jean, « D'une logique de l'écriture : *Les Liaisons dangereuses* », dans *Littératures*, Toulouse, automne 1981, n°4, p. 33-52.

DELON, Michel, « Le discours itاليque dans les *Liaisons dangereuses* », dans *Laclos et le libertinage, actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Paris, P.U.F, 1983, p. 137-150.

DÉMORIS, René, « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Littérature*, décembre 1979, n°36, p. 104-119.

GIRAUDOUX, Jean, « Choderlos de Laclos », dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} décembre 1932, p. 854-870 (recueilli dans *Littérature*, Grasset, 1941, p. 57-75).

GOULEMOT, Jean-Marie, « Le lecteur voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans *Les Liaisons dangereuses* », *Laclos et le libertinage*, Actes du Colloque du bicentenaire des *Liaisons dangereuses*, PUF, 1983, p. 163-175.

NUEL, Martine, « D'une Adaptation à l'autre : les enjeux du péritexte des *Liaisons dangereuses* au cinéma », dans *Préfaces romanesques*, études réunies et présentées par Mladen Kozul, Jan Herman et Paul Pelckmans avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2005, p. 413-422.

ROUSSET, Jean, « Une forme littéraire : le roman par lettres », *La Nouvelle Revue française*, mai-juin 1962, p. 830-841 et 1010-1022 (recueilli dans *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, 1962, p. 65-103).

VERSINI, Laurent, « Laclos poète », dans *L'Éveil des Muses, Poétique des Lumières et au-delà*, Mélanges offerts à Édouard Guillon, textes rassemblés par Catriona Seth et présentés par Madeleine Bertaud et François Moureau, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p.115-124.

VON STACKELBERG, Jürgen, « Le Féminisme de Laclos » dans *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières. Mélanges offerts à Roland Mortier* édités par Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980, p. 271-284.

4) Sur La Morlière

CLANCY, Patricia, et SGARD, Jean, article *Rochette de La Morlière*, dans *Dictionnaire des Journalistes, (1600-1789)*, sous la direction Jean Sgard, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, t. II., notice 696, p. 864-866.

COULET, Henri, Notice sur La Morlière dans *Nouvelles du XVIII^e siècle*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 1428-1429.

MONSELET, Charles-Pierre, *Les Oubliés et les dédaignés. Figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*, Alençon, Poulet-Malassis et De Broise Imprimeurs-éditeurs, 1857 (un chapitre consacré à La Morlière), t. I, p. 251-312.

TROUSSON, Raymond, « Le Chevalier de La Morlière. Un aventurier des lettres au XVIII^e siècle », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXVIII, 3-4, 1990, p. 218-299.

VERSINI, Laurent, « Néologie et tours à la mode dans *Angola* », dans *Travaux de linguistique et de littérature, Mélanges offerts à René Pintard*, Strasbourg, 1975, vol. XIII, n°2, p. 505-525.

5) Sur Mouhy

a) Ouvrages

Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010.

COULET, Henri, « Préface » à *La Paysanne parvenue*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 7-23.

DÉMORIS, René, « Postface » à *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 205-229.

HUET, Marie-Hélène, *Le Héros et son double, Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1975, (Chap. III « La Paysanne parvenue », p. 53-72).

MONSELET, Charles-Pierre, *Les Aveux d'un pamphlétaire*, suivis de *Le Chevalier de Mouhy*, Paris, Lecou, 1854. Texte repris dans *Oubliés et dédaignés*, vol. 1, (p. 313-320).

Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle, volume I : 1700-1750, édition Jan Herman, Saint-Étienne : Publications de l'Univ. de Saint-Étienne / Louvain : Presses Univ. de Louvain, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 1999, (p. 162-191).

- *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, volume II : 1751-1800, édition Christian Angelet, Saint-Étienne : Publications de l'Univ. de Saint-Étienne / Louvain : Presses Univ. de Louvain, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 1999, (p. 67-71).

RIVARA, Annie, *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations 1731-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.

- « Préface » au *Masque de fer*, Paris, Desjonquères, 1983, p. I-XX.

SEMPÈRE, Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative du XVIII^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, (p. 497-525 « Le fantastique comme anamorphose, de *Lamekis* au *Lord impromptu* »).

b) Articles

BOCH, Julie, « Terre intérieure », dans *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Olivier Battistini, Jean-Dominique Poli, Pierre Ronzeaud, Jean-Jacques Vincensini, directeurs, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2011, p. 1172-1174.

DÉMORIS, René, « Sexualité et tragique dans *La Mouche* », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010, p. 123-137.

FITTING, Peter, « Imagination, Textual Play, and the Fantastic in Mouhy's *Lamekis* », *Eighteenth Century Fiction*, vol. 5, n°4, juillet 1993, p. 311-329.

LEFÈVRE, Amandine, « La Pointe et le masque, écriture du secret et secrets d'écriture dans *Le Masque de fer* » dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010, p. 139-151.

PEETERS, Kris, « L'argumentaire des périclives de Mouhy », dans *Le Chevalier de Mouhy, Bagarre et bigarrure*, études réunies par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010, p. 39-50.

RIVARA, Annie, « De la lecture de *La Vie de Marianne* comme moyen de parvenir : *La Paysanne parvenue* de Mouhy », *Revue Marivaux*, 2, p. 76-90.

6) Sur Vivant Denon

CUSSET, Catherine, *Les Romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 111-132.

DELON, Michel, « Préface » à *Point de lendemain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 7-32.

DÉMORIS, René, préface à *Point de lendemain*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 9-21.

FRANCE, Anatole, *Notice historique sur Vivant Denon*, Paris, P. Rouquette et fils, 1890.

GHALI Ibrahim Amin, *Vivant Denon ou la conquête du bonheur*, préface de Jean-Claude Vatin, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1986.

LABOURET, Mireille et Denis, « Variations (a)morales sur un thème de Vivant Denon : Balzac et Kundera interprètes de *Point de lendemain* », dans *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, direction Luc Fraisse, Paris, PUPS, coll. « Lettres Françaises », 2010, (p. 661-670).

MAURIÈS, Patrick, *Vies remarquables de Vivant Denon*, anthologie rassemblée par Patrick Mauriès, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1998.

POULET-MALASSIS, Auguste, note préliminaire à *Point de lendemain* et notice bibliographique mise à jour par Jean-Jacques Pauvert, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps fabuleux », 1993.

SOLLERS, Philippe, *Le Cavalier du Louvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, (1^e éd : Paris, Plon, 1995).

Les Vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque, sous la direction scientifique de Daniela Gallo, Paris, musée du Louvre, 1999 ; 2 vol. Paris, La Documentation française, Musée du Louvre, 2001.

III/ Bibliographie critique sur les notions étudiées

1) Le secret

a) Ouvrages

ALLADAYE, René, *Petite philosophie du secret*, Cahors, Éditions Milan, 2006.

ARÈNES, Jacques, *La Parole et le secret. Psychanalyse et spiritualité*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Psychologie », 2003.

BERCHTOLD, Jacques, *Les Prisons du roman, XVII^e-XVIII^e siècles. Lectures plurielles et intertextuelles de Guzmán de Alfarache à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000.

BONELLO, Yves-Henri., *Le Secret*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », n°97, 1988.

BRUNEL, Pierre, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998.

FOUCART, Paul, *Les Mystères d'Eleusis*, Puiseaux, Pardès, 1999.

MARIN, Louis, « Logiques du secret », dans *Traverses*, 30-31, Paris, Centre Georges Pompidou, mars 1984.

MAUREY, Gilbert, *Secret, Secrets. De l'intime au collectif*, De Boeck et Larcier, De Boeck Université, coll. « Oxalis », Paris, Bruxelles, 1999.

MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003.

PETITAT, André, *Secret et formes sociales*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998.

PUISEUX, Hélène, *Des Secrets mal gardés*, Paris, Félin, 1990.

Le Secret, sous la direction de Jacques Guin, Paris, Van Dieren éditeur, coll. « Débats », 2007.

Le Secret, études rassemblées par Bernadette Bertrandias, Clermont-Ferrand, CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), 1999.

Le Secret : motif et moteur de la littérature, édité par Chantal Zabus, Louvain-La-Neuve, Collège Érasme, Bureau du Recueil, 1999.

Secret et lien social, sous la direction d'André Petitat, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000.

SIMMEL, Georg, *Secrets et sociétés secrètes*, Strasbourg, Circé, coll. « Poche », 1996.

SOLLERS, Philippe, *Le Secret*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 (1^{ère} éd. : Paris, Gallimard, 1992).

TRIPET, Arnaud, *Poétique du secret, Paradoxes et maniérisme*, Paris, Honoré Champion, 2007.

WALD LASOWSKI, Patrick, *Le Traité des mouches secrètes*, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 2003.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

b) Articles et revues

BUTOR, Michel et al., « Entretien sur le secret », *Versants*, 3, Genève, L'Âge d'homme, 1982.

CHRAÏBI, Aboubakr, « Narrer le secret. Le calife, l'amoureux et... quelques autres », *Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 128, XXXII, novembre 2001, p. 387-408.

DERRIDA, Jacques, « La littérature au secret : une filiation impossible », dans *Le Secret : motif et moteur de la littérature*, études réunies et présentées par Chantal Zabus, Louvain-la-Neuve, Recueil des Travaux de la Faculté de philosophie et lettres, coll. « Recueil de travaux d'Histoire et de Philologie, Série 7 », 1999, n°7, p. 424-436.

Études Psychothérapeutiques, Paris, Bayard, « Le secret », 1995, n°7.

GIRARD, Claude, « Le secret aux origines », *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, automne 1976, n°14.

JAUCOURT, Louis, chevalier de, article « SECRET », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Texte imprimé par une Société des gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot [...] et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert...), Stuttgart, F. Frommann Verlag, [Reproduction en fac-similé de la première édition de Neufchâtel, chez S. Faulche, 1765], 1967, vol. 14, p. 862-863.

KHAN, Masud, « L'espace du secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°9, 1974.

LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, n°14, automne 1976, p.117 à 129.

MARGOLIS, Gerald J., « Identité et secret », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, n°14 : *Du secret*, automne 1976, p. 131-140.

MERTENS, Pierre, « Secret de la littérature, littérature du secret », dans *Le Secret : motif et moteur de la littérature*, études réunies et présentées par Chantal Zabus, Louvain-la-Neuve, Recueil des Travaux de la Faculté de philosophie et lettres, coll. « Recueil de travaux d'Histoire et de Philologie, Série 7 », 1999, n°7, p. 99-110.

NATANSON, Jacques, « Le secret, l'inconscient, la solitude », *Études Psychothérapeutiques*, Paris, Bayard, « Le secret », 1995, n°7.

NORA, Pierre, « Simmel le mot de passe », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, *op. cit.*, n°14, p. 307-312.

ROSOLATO, Guy, « Le non-dit », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, automne 1976, n°14, p. 5-26.

Sigila, revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret, Paris, Gris-France, n° 1, « Dire le secret », janvier 1998.

- n° 2, « Biffures et amnésies », octobre 1998, « La cryptologie et la trace du secret » par Guéty Val, p. 91-98.

- n° 3, « Secrets de l'étranger », printemps-été 1999, « Poétique du secret » par Bernard Sesé, p. 121-132.

- n° 5, « Confessions », printemps-été 2000, « Préface » par Gilbert Durand, p. 11-16.

- n° 8, « Dissimulation », automne-hiver 2001, « De la dissimulation honnête » par Jean-Pierre Cavaillé, p. 65-80.

- n° 11, « Tonalités secrètes », printemps-été 2003, « Avant-propos : *Aveux et secrets de la musique* » par Jean Starobinski, p. 9-12.

- n° 12, « L'Intime », automne-hiver 2003, « Dans l'intimité de la migration », par Constance De Gourcy, p. 65-73.

SOURIAU, Anne, « Le mystérieux comme catégorie esthétique », dans *Revue d'esthétique*, vol. 8, fascicule 2, 1955, p. 210-216.

ZEMPLÉNI, Andras, *La Chaîne du secret*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, automne 1976, n°14, p. 313-324.

2) Persiflage et mystification

BOURGUINAT, Elizabeth, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

CHARTIER, Pierre, *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, coll. « Libelles », 2005.

Mc GINNIS, Reginald, *Essai sur l'origine de la mystification*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2009.

STEWART, Philip, *Le Masque et la Parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973.

3) Le libertinage

a) Ouvrages

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, article « Libertinage » dans *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, PUF, 1997.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir, Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Laval, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2001.

BLANC, Olivier, *Les Libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1987.

BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris-Québec, L'Harmattan-Presses de l'Université Laval, 1998, p. 368-384.

CAZENOBÉ, Colette, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Studies on Voltaire, 282, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.

CUSSET, Catherine, *Les Romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1997.

DELON, Michel, *L'Invention du boudoir*, Toulouse, Zulma, 1999.
- *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

DÉMORIS, René, « Esthétique et libertinage : Amour de l'art et Art d'aimer », dans *Éros libertin, Discours libertins des Lumières*, édition François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984.

GOLDZINK, Jean, *À la recherche du libertinage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2005.

LAROCHE, Philippe, *Petits-mâîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'université Laval, 1979.

MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, « IV. Frivolité et libertinage », p. 28-36.

MOUREAU, François et RIEU, Alain-Marc, édition dirigée par, *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1984.

PERRIN, Jean-François et STEWART, Philip (sous la direction de), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Desjonquères, 2004.

REICHLER, Claude, *L'Âge libertin*, Paris, Minuit, 1987.

RUSTIN, Jacques *Le Vice à la mode*, Paris, Ophrys, 1979.

SOLLERS, Philippe, *Liberté du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

WALD LASOWSKI, Patrick, *L'Ardeur et la Galanterie*, Paris, Gallimard, 1986.

- *Le Grand Dérèglement, Le Roman libertin du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008.

- *Libertines*, Paris, Gallimard, 1980.

- *Le Traité du transport amoureux*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2004.

b) Articles

ABIRACHED, Robert, « Les Libertins du XVIII^e siècle », article « Libertins », *Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopédie Universalis, 1980, p. 743-744.

BERNIER, Marc André, « De la théorie musicale aux soupirs de la volupté : les mouvements intimes de la libre pensée dans le roman libertin », dans *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 183-192.

BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Le conte merveilleux libertin et ses scénographies », dans *Le Conte en ses paroles*, Desjonquères, 2007, p. 216-226.

CAZENOBÉ, Colette, « Le naturel et le dénaturé dans le libertinage romanesque du XVIII^e siècle », dans *Études et recherches sur le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, université de Provence, 1980, p. 87-106.

COULET, Henri, « Monde et libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle », *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR*, 5, 1978, p. 177-184.

DELON, Michel, « L'Espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle », *Littérature et séduction, Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 377-386.

DÉMORIS, René, « Esthétique et libertinage : amour de l'art et art d'aimer », dans *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Paris, Champion, 1984, p.149-161.

JATON, Anne-Marie, « Libertinage féminin, libertinage dangereux », dans *Laclos et le libertinage 1782-1982*, Actes du colloque du bicentenaire des *Liaisons dangereuses*, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, Paris, PUF, 1983, p. 151-162.

PINHAS-DELPUECH, Rosy, « De l'affranchi au libertin, les avatars d'un mot », dans *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, François Moureau et Alain-Marc Rieu (directeurs), Paris, Honoré Champion, 1984, p. 11-20.

REICHLER, Claude, « La représentation du corps dans le récit libertin », dans *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, François Moureau et Alain-Marc Rieu (directeurs), Paris, Honoré Champion, 1984, p. 73-82.

RIEU, Alain-Marc, « La stratégie du sage libertin. Éthique et moralité au XVIII^e siècle », dans *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, François Moureau et Alain-Marc Rieu (directeurs) Paris, Champion, 1984, p. 57-69.

RUSTIN, Jacques, « Définition et explicitation du roman libertin des Lumières », *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, [en dépôt à Paris, Librairie Klincksieck], « Études Littéraires », 1978, vol. XVI, 2, p. 27-34.

SEBBAH, Alain, « Le mobilier libertin », dans *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, sous la direction de Christophe Martin et Catherine Ramond, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005 (1^{er} semestre), revue n°5, p. 107-119.

SEGUIN, Jean-Pierre, « Le mot *Libertin* dans le dictionnaire de l'Académie ou comment une société manipule son lexique », *Le Français moderne*, 40, 1981, p. 193-205.

4) Les clés (livres et lectures)

BEUGNOT, Bernard, « Œdipe et le sphinx. Des clés », dans *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p. 71-85.

BOMBART, Mathilde, « Clés (textes à) », *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala dir., Paris, PUF, 2002.

BONNIER, Xavier, « Lecture à clé pour serrure formelle », *Poétique*, n°80, novembre 1989, p. 459-473 (étude de cas).

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2000, (« Le masque et le nom », p. 189-235).

Lectures à clés, sous la direction de Mathilde Bombart et Marc Escola, *Littératures classiques*, n° 54, printemps 2005.

Les Romans à clefs, Actes du troisième Colloque des Invalides (3 décembre 1999), textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, coll. « En marge », 2000.

STEWART, Philip, « Le Roman à clefs à l'époque des Lumières », dans *Les Dérèglements de l'art : formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Pierre Popovic et Erik Vigneault éd., Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 183-195.

IV/ Autres œuvres littéraires

1) Ouvrages avant 1800

Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle, édition établie, présentée et annotée par Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, édition de Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1979.

BOUGEANT, Guillaume-Hyacinthe, *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie, contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales*, Paris, G. Le Mercier, 1735 ; éd. Jean Sgard et Géraldine Sheridan, Saint-Étienne : P. U. de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 1992.

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux* [1772], édition critique par Yves Giraud, Paris, Champion Classiques, 2007.

CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot de, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* [1736], édition Jean Dagen, Paris, GF Flammarion, 1985.

- *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** [1732], édition Jean Dagen, Paris, Desjonquères, 1990.

- *Œuvres complètes*, édition Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, « Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R*** », tome I, p. 41-234.

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets* [1748], dans *Contes et romans*, édition sous la direction de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2004, p. 1-238.

- *Pensées philosophiques* [1746], édition critique avec introduction, notes et bibliographie par Robert Niklaus, Genève, Droz, 1965.

DUMARSAIS, César Chesneau, *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, [1730, rééd. en 1757 et 1775], édition de Françoise Douay, Paris, Flammarion, 1988 [1730].

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1730], introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

GUILLERAGUES, Gabriel de Lavergne de, [1669], *Lettres portugaises de Marianna Alcoforado avec les réponses*, édition d'Eugène Asse, Genève, Slatkine reprints, 1970 [réimpression de l'édition de Paris, 1873].

HUET, Pierre-Daniel, *Lettre sur l'origine des romans*, d'abord imprimée en tête du premier tome de *Zayde, histoire espagnole*, publié sous le nom de J. de Segrais en 1670, Paris, Claude Barbin, puis sous la forme d'une lettre-traité à J. de Segrais en 1670, 1678, 1685, 1693 et 1711 (cinq éditions augmentées).

- « Traité de l'origine des romans (1670-1711), dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, édition de Camille Esmein), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 359-535.

JACQUIN, l'abbé, *Entretiens sur les Romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des romans et de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur*, Paris, Duchesne, 1755.

LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, Comtesse de, *La Princesse de Clèves* [1678], présentation et notes par Philippe Sellier, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1999.

LA MORLIÈRE, Charles-Jacques, Rochette, chevalier de, *Angola, Histoire indienne*. Ouvrage sans vraisemblance, à Agra, avec privilège du Grand Mogol, 1746, 2 vol.

- *Angola*, dans *Contes, Voisenon et autres conteurs*, édition critique établie par Françoise Gevrey, *Bibliothèque des Génies et des Fées* n°18, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 519-671.

LESAGE, Alain-René, *Histoire de Gil Blas de Santillane* [1715-1724-1735], édition établie par Roger Laufer, Paris, GF Flammarion, 1977.

MARIVAUX, *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M**** (1734-1735), édition de Frédéric Deloffre, revue avec la collaboration de Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 1992.

- *Le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, édition de Michel Gilot et Frédéric Deloffre, Classiques Garnier, Bordas, 2001, Première Feuille, p. 114.

- *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de **** [1731-1741], édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 1989.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*, in *Paris le jour, Paris la nuit* [1781-1788], édition présentée et établie par Michel Delon, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* [1757], dans *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par

Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1951, tome II, p. 1240-1263.

MONTFAUCON DE VILLARS, Nicolas-Pierre-Henri, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*, Paris, chez Claude Barbin, 1670, (édition de Roger Laufer, Nizet, 1963).

PASCAL, Blaise, *Pensées*, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, Classiques Garnier, Bordas, 1991.

PORÉE, Charles (le père), *De Libris qui vulgo dicuntur romanenses*, Discours prononcé le 25 février 1736 au collège Louis-le-Grand, Paris, Bordelet, 1736.

PRÉVOST, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], édition de Frédéric Deloffre et de Raymond Picard, Paris, Classiques Garnier, 1990.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *Les Nuits de Paris*, dans *Paris le jour, Paris la nuit* [1788-1790-1794], édition présentée et établie par Daniel Baruch, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.

- *La Paysanne pervertie ou les dangers de la ville* [1784], édition de Béatrice Didier, Paris, Garnier Flammarion, 1972.

- *Le Paysan perverti ou les dangers de la ville* [1775], édition de Pierre Testud, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », 2002, p. 195-804.

Romanciers libertins du XVIII^e siècle, édition de Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2005, 2 vol.

Romans libertins du XVIII^e siècle, édition de Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse* [1761], texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1964, p. 4-794.

TERRASSON, Jean, l'abbé, *Sethos, Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte*, Paris, chez Jacques Guérin, libraire-imprimeur (Avec approbation et privilege du roy), 1731.

2) Ouvrages postérieurs à 1800

BALZAC, Honoré de, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal publiées par un jeune célibataire*, Paris, Levavasseur, Libraire-éditeur, 1830, t. II, Méditation XXIV, p. 163-204.

- Chronologie et préface par Maurice Regard, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, dans *Œuvre*, édition définitive, biographie de l'œuvre par François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, t. II, p. 633-744.

KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, dans *Œuvre*, édition définitive, biographie de l'œuvre par François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, t. II, p. 283-366.

V/ Histoire et théorie de la littérature

1) Théorie de la littérature

a) Poétique des genres

α. Généralités

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1990.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992.

Le Conte merveilleux au XVIIIe siècle. Une poétique expérimentale, textes réunis et présentés par Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, Paris, Éditions Kimé, 2002, (« Préface », p. 13-19).

Écrire en mineur au 18^e siècle, sous la dir. de Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2009.

ESMEIN, Camille, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, repris dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 89-159.

GEVREY, Françoise, « La Redéfinition des genres littéraires dans l'*Encyclopédie* », dans *Les Frontières du savoir dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, sous la direction d'Éliane Martin-Haag, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Kairos, revue de philosophie*, n°18, 2001, p. 91-101.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1986.

MACÉ, Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2004.

MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010, (2^e éd.).

Les « minores », dirigé par Philippe Hourcade, *Littératures classiques*, Paris, Klincksieck, automne 1997, n°31.

Le Roman des années trente, la génération de Prévost et de Marivaux, Antony Mc Kenna, Annie Rivara, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 1998.

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 1997, p. 339-344.

- « La catégorie du romanesque », dans *Le Romanesque*, sous la direction de Gilles Declercq et Michel Murat, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291-302.

- *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

- *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

B. Sur le genre romanesque

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes, types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand Colin, 2005, (p. 45-74).

BARGUILLET, Françoise, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F, coll. « Littératures », 1981.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, (p. 58-70).

CALAS, Frédéric, *Le Roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres 128 », 2005.

CHAMAYOU, Anne, *L'Esprit de la lettre, XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1990.

DELON Michel, MALANDAIN, Pierre, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F, coll. « Premier cycle », 1996.

DELON Michel, MAUZI, Robert, MENANT, Sylvain, *Histoire de la littérature française : De l'Encyclopédie aux Méditations*, nouvelle édition révisée, Paris, GF Flammarion, 1998.

DÉMORIS, René, *Le Roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 1975, réédition Genève, Droz, 2002.

- « Ut poesis pictura ? », dans *Dilemmes du roman, essais en l'honneur de Georges May*, édition de Catherine Lafarge, Saratoga, Anma Libri, 1989, p. 272.

DIDIER, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

DUFOUR, Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004, p. 56-61

FABRE, Jean, *Idées sur le roman, de Madame de La Fayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979.

GEVREY, Françoise, *L'Illusion et ses procédés. De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises »*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

HERMAN, Jan, *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi et Leuven, Leuven University Press, 1989.
- *Le Récit génétique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009.

HERMAN, Jan, KOZUL, Mladen, KREMER, Nathalie, *Le Roman véritable, stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus lettres », 2010, (3^e éd.).
- *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.

LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

MAGNOT-OGILVY, Florence, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Leuven, éditions Peeters, coll. « La République des lettres », 2004.

MAY, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven : Yale Univ. Press, 1963.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

Le Roman des années trente, la génération de Prévost et de Marivaux, ouvrage collectif : Antony Mc Kenna, Annie Rivara, Jan Herman et alii, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « XVIII^e siècle », 1998.

ROUSSET, Jean, « Une forme littéraire, le roman par lettres », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1995.
- *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, rééd. 1993.

SADOULET, Pierre, « L'ellipse narrative : entre le raccourci et l'énigme », dans *Ellipse et effacement. Du Schème de phrase aux règles discursives*, sous la direction de Jean-Christophe Pitavy et Michèle Bigot, Saint-Étienne, Publications de Saint-Étienne, 2008, p. 129-138.

SGARD, Jean, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2000.

TRENTINI, Bruno, *Une Esthétique de l'ellipse*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2007.

- « L'ellipse de la méta-discursivité » : une absence irréductible » dans *Figures de l'absence*, études réunies par Anke Grutschus, Peter Krilles et Ludwig Fesermeier, Berlin, 2010, p. 73-85.

VERSINI, Laurent, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

b) Autres écrits théoriques

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

- *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

- *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

- *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

LANGSHAW AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (traduction par Gilles Lane de *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Ed. Urmson, Oxford, 1962).

PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, éd. de Minuit, 1986.

PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 178-196.

SABRY, Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

2) Histoire littéraire

a) Généralités

α. L'écrivain et la production romanesque

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996.

BERTAUT, Jules, *La Vie littéraire au XVIII^e siècle*, Paris, Tallandier, 1954.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2003, (9^e éd. réimp.).

DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard Le Seuil, coll. « Hautes études », 1983.

DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

Dictionnaire européen des Lumières, Michel Delon (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1997.

DIDIER, Béatrice, *Le Roman français au XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998.
- *Le Siècle des Lumières*, Paris, MA éditions, 1987.

L'Europe et le livre : Réseaux et pratiques du négoce de librairie, XVI^e-XIX^e siècles, sous la direction de Frédéric Barbier, Sabine Juratic et Dominique Varry, Paris, Klincksieck, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. I: La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

GOLDZINK, Jean, *Histoire de la littérature française, XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1988.

GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, (p. 43-47).

GRENTE, Cardinal Georges, *Dictionnaire des lettres françaises, Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « Pochothèque », 1995.

Histoire de l'édition française, Le Livre triomphant 1660-1830, sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier en collaboration avec Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1984, t. II.

Histoire de la France littéraire, Classicismes XVII^e - XVIII^e siècle, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, publié sous la direction de Michel Prigent, Paris, PUF, coll. Quadrige « Dicos Poche », 2006, tome 2.

KRAUSS, Werner, « L'étude des écrivains obscurs du siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1963, vol. XXVI, p. 1019-1024.

LAFON, Henri, *Les Décors et les Choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, *Studies on Voltaire*, 297, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.
- *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1997.

LILTI, Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], dans *Œuvres complètes*, Paris, Verdrière, 1818-1819. Édition moderne présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

MINAZZOLI, Gilbert, *Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français*, préface de Pascal Pia, Paris, Mercure de France, 1971.

MONTANDON, Alain, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1999.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986.

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Skira, 1987.

VERSINI, Laurent, « Le roman en 1778 », *Dix-huitième siècle*, 11, 1979, p. 43-61.

WEILL, Nicolas, dans *L'Esprit des Lumières est-il perdu ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 206.

B. Sur les femmes

DIDIER, Béatrice, dans *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

FAUCHERY, Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Charpentier, 1903.

HOFFMAN, Paul, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine reprints, (1^{ère} édition, 1977), 1995, (p. 539-558).

MARTIN, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, (p. I-72).

RICHARDOT, Anne, sous la direction de, *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

SIMMONS, Sarah, « Héroïne ou figurante ? La femme dans le roman du XVIII^e siècle en France », *SVEC*, 193, 1980, (p. 1918-1924).

b) Clandestinité, presse, espion et colportage

ALBERT, Pierre, sous la direction de, *Lexique de la presse écrite*, Paris, Dalloz, 1989.

ANDRIES, Lise, « Le colportage des livres au XVIII^e siècle, entre orthodoxie et clandestinité », dans *Tendances actuelles dans la recherche sur les clandestins à l'Âge classique*, sous la direction de Geneviève Artigas-Menant et Antony McKenna, *La Lettre clandestine*, 5, 1996, p. 193-200.

BANU, Georges, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », 2006.

BAYLE, Paul, et HERBLAY, Jacques, « Journalisme clandestin au XVIII^e siècle », *Nouvelle revue*, novembre-décembre 1905, p. 213-235, 395-413.

BELIN, Jean-Paul, *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, Paris, Belin Frères, 1913.

« Le colportage des livres au XVIII^e siècle, entre orthodoxie et clandestinité », dans *Tendances actuelles dans la recherche sur les clandestins à l'Âge classique*, sous la direction de Geneviève Artigas-Menant et Antony McKenna, *La Lettre clandestine*, 5, 1996.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1991.

Dictionnaire des journalistes : 1680-1789, sous la direction de Jean Sgard, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, 2 vol. (1^{ère} édition PUG, 1976).

Dictionnaire des journaux : 1680-1789, sous la direction de Jean Sgard, Paris, Universitas, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, 2 vol.

Dictionnaire universel de la Franc-maçonnerie, sous la direction de Daniel Ligou, Paris, Éditions de Navarre – Éditions du Prisme, 1974.

MALANDAIN, Gilles, « Les mouches de la Police et le vol des mots. Les gazetins de la Police secrète et la surveillance de l'expression publique à Paris au deuxième quart XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 42-43, juillet-septembre 1995, p. 376-404.

MOREAU, Jean, *Les Francs-Maçons*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2001.

MOUREAU, François, *La Plume et le plomb*, Paris, PUPS, 2006.

PORSET, Charles, *Les Premiers pas de la franc-maçonnerie en France au XVIII^e siècle « Le Secret »*, Paris, Éditions Maçonniques de France, 2000.

STROEV, Alexandre, *Les Aventuriers des Lumières*, Paris, PUF, 1997.

WEIL, Françoise, *L'Interdiction du roman et la librairie (1725-1750)*, Paris, Aux amateurs de livres (Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne), 1986.

Annexes

Fonds de la Bibliothèque de Dijon

Note 2 p. 25 : *Lamekis, ou les voyages extraordinaires d'un égyptien dans la terre intérieure, avec la découverte de l'île des Sylphides*, par le Chevalier de Mouhy, Paris, 1735 et La Haye : chez Neaulme, 1738, 8 parties en 2 vol., 12°.

La Mouche, ou les Aventures de M. Bigand, traduites de l'italien, par le Chevalier de Mouhy, Paris : chez de Poilly, La Haye : J. Neaulme, 1737, 1738 et 1742, 4 vol., 12°. (Note générale : 8 parties, dont les deux premières datées de Paris, chez de Poilly, 1738, les deux suivantes, ibid. 1737 ; et les 4 dernières, La Haye, J. Neaulme, 1742).

La Paysanne parvenue, ou les Mémoires de Madame la Marquise de L. V., par le Chevalier de Mouhy, (Amsterdam : Franç. L'Honoré) Paris : Prault fils) Avignon Lahaye : Gosse et Neaume), 1735-1737, 12 parties en 3 vol., 12°.

Pour Chevrier, *Œuvres complètes de M. de Chevrier*, à Londres [i. e. Bruxelles] : chez l'éternel Jean Nourse, l'an de la vérité [1774]. - 2 vol. (413, [1 bl.] p. ; [4], 489, [1 bl.] p.) ; 12°. Note générale : Manque le 3e volume. La mention "Oeuvres complètes" figure seulement aux faux titres de chaque volume. Les 2 vol. sont paginés de suite, mais chaque oeuvre a une page de titre particulière avec adresses imaginaires différentes. Livre (CB32100004987707) : BM Dijon - Étude, fonds Patrimoine, Cote : FA I-749(1) Livre (CB32100004987756) : BM Dijon - Etude, fonds Patrimoine, Cote : FA I-749(2).

Fonds lorrain de la bibliothèque municipale de Nancy

Note 3 p. 25 : Chevrier, F.-A., *L'Acadiade ou Prouesses anglaises en Acadie, Canada, etc. : poème comi-héroïque en quatre chants*, Cassel : aux dépens de l'auteur, 1758. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, Cote 3570 (b).

Chevrier, F.-A., *Almanach des gens d'esprit... calendrier pour l'année 1762...*, Londres, J. Nourse, 1762. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, Cotes 10593b et 4167.

Chevrier, F.-A., *Les amusements des dames de B***. Histoire honnête et presque édifiante. Composée par feu Le Chevalier de CH*****. Et publiée par l'auteur du Colporteur ; Les trois C. conte métaphysique, imité de l'espagnol, et ajusté sous des noms français, pour la commodité de ceux qui n'entendent pas le flamand. Par l'auteur du colporteur, seconde partie des Amusements des Dames d% B*** ; Je m'y attendais bien. Histoire bavarde, par l'auteur*

du Colporteur... etc., Rouen, P. Le Vrai, 1760. B.M. de Nancy, section Fonds ancien, Cotes 10728, 10729a, 8924 (a-b).

Chevrier, F.-A., *Bi-bi, conte, traduit du chinois par un Français. Première & peut-être dernière édition*, [à Mazuli : Chez Khi-Lo-Khula, l'an de Sal-Chodai 623], 1746. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, Cotes 10740b, 1456.

Chevrier, F.-A., *Cargula, parodie de Catilina. Tragédie de M. de Crébillon*, Gênes, J. Gravier, 1749. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, Cote 80134 (15).

Chevrier, F.-A., *Cela est singulier, histoire égyptienne, traduite par un Rabin génois*, Babylone : Impr. Royale, 1752. B.M. de Nancy, section Réserve imprimés, Cotes 10718.

Chevrier, F.-A., *Le codicille et l'esprit, ou commentaires des maximes politiques de Bellisle...*, La Haye, Van Duren, 1762. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, Cotes 1220 (a).

Chevrier, F.-A., *Le colporteur, histoire morale et critique*, Londres, J. Nourse, l'an de la vérité). B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 3594 ; section Réserve imprimés, Cotes 10593 (a) et 10593 (a) bis.

Chevrier, F.-A., *Épître sur la prise de Port-Mahon, adressé aux politiques de l'arbre de Cracovie. Réponse d'un politique de l'arbre de Cracovie, à l'épître de M. de Chevrier, sur la prise de Port-Mahon*, Paris, de l'imprimerie de Didot, 1756. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 98022 (9).

Chevrier, F.-A., *L'Épouse suivante* (comédie), Paris, Duchesne, 1756. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 5204 (a) ; section Réserve imprimés, cote 10749 (c).

Chevrier, F.-A., *Essai historique, sur la manière de juger des hommes. Par M. De Chevrier*, Amsterdam, chez H. Constapel, 1763. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 3634.

Chevrier, F.-A., *Étrennes voluptueuses, dédiées aux grâces. Par Madame L. M. D. S.*, Londres : [s.n.], [s.d.]. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 5339.

Chevrier, F.-A., *Extrait de la séance publique de l'Académie des Belles-Lettres de Corse, tenue sous les auspices du Marquis de Cursay, Maréchal des Camps & Armées du Roy, Commandant en chef les Troupes Françaises en Corse, le premier Novembre 1749 le 1er novembre 1749. Épître sur la prise de Port-Mahon, adressée aux politiques de l'arbre de Cracovie par M. de Chevrier. Épître de Mr de Chevrier à un des ses amis qui lui demandait une peinture de la Ville d'Aix-la-Chapelle,... [etc.]*, [S. l.] : [s.n.], 1749-1758. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 98016 (24).

Chevrier, F.-A., *Les Fêtes parisiennes* (comédie), Paris, Duchesne, 1756. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 5204 (b) ; section Réserve imprimés, cote 10749 (d).

Chevrier, F.-A., *Observations sur le théâtre. Dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris*, Paris, Debure le Jeune, 1755. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 5204 (c).

Chevrier, F.-A., *Le Retour du goût*. Comédie en un acte en vers libres, avec un divertissement, Paris, Duchesne, 1754. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 3595 (b) ; section Réserve imprimés, cote 10749.

Chevrier, F.-A., *La Revue des théâtres*. Comédie en vers en un acte, avec un divertissement, Londres, s. n., 1754. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cotes 3595 (a) et 80008 (8).

Chevrier, F.-A., *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Lorraine, Avec une réfutation de la Bibliothèque lorraine de Dom Calmet, Abbé de Senones. Par M. de Chevrier*, Bruxelles, [s.n.], 1754. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cotes 2628 (1), 2628 (2), 2628 (1) bis, 2628 (2) bis, 2628 (1) ter, 2628 (2) ter.

Chevrier, F.-A., *Voyage de Rogliano*, Livourne, Impr. française, 1751. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 3574.

Chevrier, F.-A., *Recueil de ces dames*, Bruxelles, aux dépens de la Cie, 1745. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 3587.

Chevrier, F.-A., *Minakalis, fragment d'un conte siamois*, Londres, [s.n.], [s.d.]. B.M. de Nancy, section Fonds lorrain, cote 3677a.

Fables intégrales citées au cours de la thèse :

* Jean de La Fontaine, « Comment l'esprit vient aux filles », *Nouveaux Contes* dans *Œuvres complètes*, édition Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, [nouv. éd. 1993], t. I, p. 811-814. *Supra*, p. 202.

« Il est un jeu divertissant sur tous,
Il n'en faut point, jamais on n'y querelle.
Or devinez comment ce jeu s'appelle.
Qu'importe-t-il ? Sans s'arrêter au nom,
Ni badiner là-dessus davantage,
Je vais encor vous en dire un usage,
Il fait venir l'esprit et la raison.
Nous le voyons en mainte bestiole.
Avant que Lise allât en cette école,
Lise n'était qu'un misérable oison.
Coudre et filer, c'était son exercice ;
Non pas le sien, mais celui de ses doigts ;
Car que l'esprit eût part à cet office,
Ne le croyez ; il n'était nuls emplois
Où Lise pût avoir l'âme occupée :
Lise songeait autant que sa poupée.
Cent fois le jour sa mère lui disait :
Va-t'en chercher de l'esprit, malheureuse.
La pauvre fille aussitôt s'en allait
Chez les voisins, affligée et honteuse,
Leur demandant où se vendait l'esprit.
On en riait ; à la fin l'on lui dit :
Allez trouver père Bonaventure,
Car il en a bonne provision.
Incontinent la jeune créature
S'en va le voir, non sans confusion :
Elle craignait que ce ne fût dommage

De détourner ainsi tel personnage.
Me voudrait-il faire de tels présents,
À moi qui n'ai que quatorze ou quinze ans ?
Vaux-je cela ? disait en soi la belle.
Son innocence augmentait ses appas :
Amour n'avait à son croc de pucelle
Dont il crût faire un aussi bon repas.
Mon Révérend, dit-elle au béat homme,
Je viens vous voir ; des personnes m'ont dit
Qu'en ce couvent on vendait de l'esprit :
Votre plaisir serait-il qu'à crédit
J'en pusse avoir ? non pas pour grosse somme ;
À gros achat mon trésor ne suffit ;
Je reviendrai, s'il m'en faut davantage ;
Et cependant prenez ceci pour gage.
À ce discours, je ne sais quel anneau,
Qu'elle tirait de son doigt avec peine,
Ne venant point, le père dit : Tout beau ;
Nous pourvions à ce qui vous amène,
Sans exiger nul salaire de vous :
Il est marchande et marchande, entre nous :
À l'une on vend ce qu'à l'autre l'on donne.
Entrez ici, suivez-moi hardiment ;
Nul ne nous voit, aucun ne nous entend :
Tous sont au chœur ; le portier est personne
Entièrement à ma dévotion.
Et ces murs ont de la discrétion.
Elle le suit ; ils vont à sa cellule.
Mon Révérend la jette sur un lit,
Veut la baiser ; la pauvrete recule
Un peu la tête ; et l'innocente dit :
Quoi c'est ainsi qu'on donne de l'esprit ?
— Et vraiment oui, repart Sa Révérence ;
Puis il lui met la main sur le téton.

Encore ainsi ? — Vraiment oui ; comment donc ?
La belle prend le tout en patience :
Il suit sa pointe, et d'encor en encor
Toujours l'esprit s'insinue et s'avance,
Tant et si bien qu'il arrive à bon port.
Lise riait du succès de la chose.
Bonaventure à six moments de là
Donne d'esprit une seconde dose.
Ce ne fut tout, une autre succéda ;
La charité du beau père était grande.
Eh bien, dit-il, que vous semble du jeu ?
— À nous venir l'esprit tarde bien peu,
Reprit la belle ; et puis elle demande :
Mais s'il s'en va ? — S'il s'en va ? nous verrons ;
D'autres secrets se mettent en usage.
— N'en cherchez point, dit Lise, davantage ;
De celui-ci nous nous contenterons.
— Soit fait, dit-il, nous recommencerons
Au pis aller, tant et tant qu'il suffise.
Le pis aller sembla le mieux à Lise.
Le secret même encor se répéta
Par le pater ; il aimait cette danse.
Lise lui fait une humble révérence,
Et s'en retourne en songeant à cela.
Lise songer ! quoi ? déjà Lise songe !
Elle fait plus, elle cherche un mensonge,
Se doutant bien qu'on lui demanderait,
Sans y manquer, d'où ce retard venait.
Deux jours après, sa compagne Nanette
S'en vient la voir : pendant leur entretien
Lise rêvait : Nanette comprit bien,
Comme elle était clairvoyante et finette,
Que Lise alors ne rêvait pas pour rien.
Elle fait tant, tourne tant son amie,

Que celle-ci lui déclare le tout :
 L'autre n'était à l'ouïr endormie.
 Sans rien cacher, Lise de bout en bout,
 De point en point, lui conte le mystère,
 Dimensions de l'esprit du beau père,
 Et les encore, enfin tout le phébé.
 Mais vous, dit-elle, apprenez-nous de grâce
 Quand et par qui l'esprit vous fut donné.
 Anne reprit : Puisqu'il faut que je fasse
 Un libre aveu, c'est votre frère Alain
 Qui m'a donné de l'esprit un matin.
 — Mon frère Alain ! Alain ! s'écria Lise,
 Alain mon frère ! ah ! je suis bien surprise ;
 Il n'en a point, comme en donnerait-il ?
 — Sotte, dit l'autre, hélas ! tu n'en sais guère :
 Apprends de moi que pour pareille affaire
 Il n'est besoin que l'on soit si subtil.
 Ne me crois-tu ? sache-le de ta mère ;
 Elle est experte au fait dont il s'agit ;
 Si tu ne veux, demande au voisinage ;
 Sur ce point-là l'on t'aura bientôt dit :
 Vivent les sots pour donner de l'esprit !
 Lise s'en tint à ce seul témoignage,
 Et ne crut pas devoir parler de rien.
 Vous voyez donc que je disais fort bien
 Quand je disais que ce jeu-là rend sage. »

* Jean-Pierre Claris de Florian, *Le Grillon, Fables* [1792], dans *Fables de Florian*, Nouvelle édition, Paris, Lecoq Libraire, 1829, Livre II, fable XV, édition de Jean-Noël Pascal, Centre International d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, 2005, p. 165. *Supra*, p. 241-242.

XV. Le Grillon

Un pauvre petit grillon
Caché dans l'herbe fleurie
Regardait un papillon
Voltigeant dans la prairie.
L'insecte ailé brillait des plus vives couleurs ;
L'azur, le pourpre et l'or éclataient sur ses ailes ;
Jeune, beau, petit-maître, il court de fleurs en fleurs,
Prenant et quittant les plus belles.
Ah ! disait le grillon, que son sort et le mien
Sont différents ! Dame nature
Pour lui fit tout, et pour moi rien.
Je n'ai point de talent, encor moins de figure ;
Nul ne prend garde à moi, l'on m'ignore ici-bas :
Autant vaudrait n'exister pas.
Comme il parlait, dans la prairie
Arrive une troupe d'enfants :
Aussitôt les voilà courants
Après ce papillon dont ils ont tous envie.
Chapeaux, mouchoirs, bonnets, servent à l'attraper.
L'insecte vainement cherche à leur échapper,
Il devient bientôt leur conquête.
L'un le saisit par l'aile, un autre par le corps ;
Un troisième survient, et le prend par la tête :
Il ne fallait pas tant d'efforts
Pour déchirer la pauvre bête.
Oh ! oh ! dit le grillon, je ne suis plus fâché ;
Il en coûte trop cher pour briller dans le monde.
Combien je vais aimer ma retraite profonde !
Pour vivre heureux, vivons caché.

Lettres retranchées dans Les Liaisons dangereuses :

Nous trouvons cette lettre dans l'édition de Laurent Versini, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 1391-1392 et dans l'édition de Catriona Seth, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, p. 810.

Lettre CLV

LE VICOMTE DE VALMONT

A MADAME DE VOLANGES

(*Brouillon*)

Cette ébauche figure au recto du feuillet 123 du manuscrit. Madame de Volanges y fait allusion dans la lettre CLIV, p. 417¹.

Paris, 4 décembre 17**

Je sais, Madame, que vous ne m'aimez point ; je n'ignore pas davantage que vous m'avez toujours été contraire auprès de Madame de Tourvel et je ne doute pas non plus que vous ne soyez plus que jamais dans les mêmes sentiments, je conviens même que vous pouvez les croire fondés : cependant c'est à vous que je m'adresse, et je ne crains pas non seulement de vous prier de remettre à Madame de Tourvel la lettre que je joins ici pour elle, mais encore de vous demander d'obtenir d'elle qu'elle la lise, et de l'y disposer, en l'assurant de mon repentir, de mes regrets et surtout de mon amour. Je sens que ma démarche peut vous paraître étrange. Elle m'étonne moi-même, mais le désespoir saisit les moyens et ne calcule pas. Et d'ailleurs un intérêt si grand, si cher et qui nous est commun doit écarter toute autre considération. Madame de Tourvel se meurt, Madame de Tourvel est malheureuse, il faut lui rendre la vie, la santé le bonheur. Voilà l'objet à remplir ; tous les moyens sont bons qui peuvent en assurer ou en hâter le succès. Si vous rejetez ceux que je vous offre, vous resterez responsable de l'événement ; sa mort, vos regrets, mon éternel désespoir, tout sera votre

¹ Madame de Volanges écrit à Madame de Rosemonde : « En voici un [événement], auquel certainement je ne m'attendais pas. C'est une Lettre que j'ai reçue de M. de Valmont, à qui il a plu de me choisir pour sa confidente, et même pour sa médiatrice auprès de Madame de Tourvel, pour qui il avait aussi joint une Lettre à la mienne », *Les Liaisons dangereuses*, édition établie, présentée et annotée par Catriona Seth, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 417.

ouvrage. Je sais que j'ai outragé indignement une femme digne de toute mon adoration ; je sais que mes torts affreux ont seuls causé tous les maux qu'elle ressent ; je ne prétends ni dissimuler mes fautes, ni les excuser ; mais vous, Madame, craignez d'en devenir complice en m'empêchant de les réparer. J'ai enfoncé le poignard dans le cœur de votre amie, mais je peux seul retirer le fer de la blessure ; seul je connais les moyens de la guérir. Qu'importe que je sois coupable si je puis être utile. Sauvez votre amie, sauvez-la, elle a besoin de vos secours et non de votre vengeance.

LA PRESIDENTE DE TOURVEL
AU VICOMTE DE VALMONT
(Brouillon)

Sans date, inachevé et très raturé, ce brouillon de lettre se trouve au dernier feuillet du manuscrit. Voir la notice page 794.

Ô mon ami, quel est donc le trouble que j'éprouve depuis l'instant où vous vous êtes éloigné de moi ! Quelque tranquillité me serait si nécessaire. Comment se fait-il que je sois livrée à une telle agitation qu'elle va jusqu'à la douleur et me cause un véritable effroi ? Le croirez-vous ? Je sens que même pour vous écrire j'ai besoin de rassembler mes forces et rappeler ma raison. Cependant je me dis, je me répète que vous êtes heureux ; mais cette idée si chère à mon cœur, et que vous aviez si bien nommée le doux calmant de l'amour, en est au contraire devenue le ferment et me fait succomber sous une félicité trop forte, tandis que j'essaie de m'arracher à cette délicieuse méditation, je retombe aussitôt dans les cruelles angoisses que je vous ai tant promis d'éviter, et dont, en effet, je dois me garantir si soigneusement, puisqu'elles altèreraient votre bonheur. Mon ami, vous m'avez facilement appris à ne vivre que pour vous ; apprenez-moi maintenant à vivre loin de vous. Non, ce n'est pas là ce que je veux dire, c'est plutôt que loin de vous je voudrai ne pas vivre ou au moins oublier mon existence. Abandonnée à moi-même, je ne sais supporter ni mon bonheur ni ma peine ; je sens le besoin du repos, et tout repos m'est impossible ; j'ai vraiment appelé le sommeil, le sommeil a fui loin de moi ; tour à tour un feu brûlant me dévore, un frisson mortel m'anéantit. Je ne puis ni m'occuper ni rester oisive. Tout mouvement me fatigue et je ne saurais rester en place. Enfin que vous dirai-je ! Je souffrirais moins dans l'accès de la plus violente fièvre et,

sans que je puisse ni l'expliquer ni le concevoir, je sens très bien pourtant que cet état de souffrance ne vient que de mon impuissance à contenir ou diriger une foule de sentiments au charmes desquels cependant je me trouverais heureuse de pouvoir livrer mon âme toute entière. Au moment même où vous êtes sorti, j'étais moins tourmentée ; quelque agitation se joignait bien à mes regrets, mais je l'attribuais à l'impatience que me causait la présence de mes femmes qui entrèrent à l'instant, et dont le service toujours trop long à mon gré me paraissait se prolonger encore mille fois plus que de coutume. Je voulais surtout être seule : je ne doutais pas alors qu'environnée de souvenirs si doux je ne dusse trouver dans la solitude le seul bonheur dont votre absence me laissait susceptible. Comment aurais-je pu prévoir qu'assez forte auprès de vous pour soutenir le choc de tant de sentiments divers si rapidement éprouvés, je ne pourrais seule en supporter la simple réminiscence. J'ai été bientôt et bien cruellement déçue... Ici, mon tendre ami, j'hésite à vous dire tout... Cependant ne suis-je pas à vous, et dois-je vous cacher une seule de mes pensées ? Ah ! Cela me serait bien impossible. Seulement je réclame votre indulgence pour des fautes involontaires et que mon cœur ne partage pas : j'avais suivant mon habitude renvoyé mes femmes avant de me mettre au lit.

Index nominum

A

Abramovici, Jean-Christophe..... 177
Adam, Jean-Michel..... 280
Aguesseau, Henri-Fr. d', le Chancelier 18, 21, 49
Alembert, Jean le Rond, dit D' 35, 38
Alladaye, René..... 40
Andries, Lise 382
Angelet, Christian 16, 88, 219, 227, 307, 309
Apulée 251
Aquin, Thomas d'..... 321
Aristote..... 20, 36, 58, 60, 85, 269
Arnauld, Antoine 236
Arnould, Sophie..... 72
Arrou-Vignod, Jean Philippe 107
Aubert, Jean-Louis, l'abbé 18
Aubignac, François Hédelin, l'abbé d'..... 36, 58

B

Bachaumont, Louis Petit de..... 73, 75, 82, 380
Bachelard, Gaston 86
Bahier-Porte, Christelle 31, 376
Balzac, Honoré de..... 14, 23, 27, 80, 98, 394, 445
Bancaud-Maënen, Florence 387
Banu, Georges 167, 187
Barguillet, Françoise 193
Baroni, Raphaël 280
Barroso, Helena 355, 356
Barthes, Roland 137, 375
Bastide, Jean-François de 22, 25, 26, 31, 72, 74, 75, 76,
78, 98, 103, 114, 119, 120, 123, 127, 128, 135, 136,
141, 142, 144, 153, 175, 177, 181, 197, 205, 212, 217,
232, 242, 243, 244, 245, 260, 262, 274, 282, 283, 294,
297, 299, 310, 312, 316, 331, 332, 337, 348, 358, 375,
381, 390, 418, 423, 426, 435, 438, 447, 448, 450
Bataille, Georges 445
Baudelaire, Charles..... 107, 434
Bayard, Pierre..... 101, 202, 360
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de..... 23, 376
Belin, Jean-Paul 203, 411
Belle-Isle, Louis Charles Armand Fouquet de, chevalier
de 68
Bénichou, Paul..... 15
Berchtold, Jacques..... 43, 130
Bernier, Marc André..... 175
Bérroul..... 295
Bertrandias, Bernadette 436
Beugnot, Bernard 206
Bibiena, Jean Galli de..... 26, 71, 82, 128, 150
Blanc, Olivier 176, 416
Boileau, Nicolas 36, 60, 210, 211, 236
Bokobza-Kahan, Michèle 26, 71, 72, 387
Bombart, Mathilde 206, 207, 210, 213
Bonello, Yves-Henri 38, 86
Bonfils, Catherine 80
Bordelon, Laurent, l'abbé..... 249
Boufflers, marquis Stanislas Jean de 147

Bougeant, Guillaume Hyacinthe, le père 18, 19
Boukadi, Ola..... 194, 223, 227
Bounin, Paule 219
Bourdaloue, Louis 20
Bourguinat, Elisabeth..... 287
Boursault, Edme..... 221, 351
Boutang, Pierre 16, 439
Brouard-Arends, Isabelle 176, 205, 395
Brulotte, Gaëtan 268, 274, 331, 432, 433
Brunel, Pierre 14, 133
Brunet, Mathieu..... 107, 227, 307
Butor, Michel 259

C

Calas, Frédéric..... 203, 218, 219, 235, 236, 350
Capon, Gaston..... 120
Casanova de Seingalt, Giovanni Giacomo 162, 445
Cassirer, Ernst 316
Castiglione, Baldassare+B92 323
Cavaillé, Jean-Pierre..... 321, 322
Caylus, Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard
de Pestels de Levis, comte de 13, 306, 307
Cervantes Saavedra, Miguel de..... 239
Chaber, Pako 351
Challe, Robert 169
Chapelain, André le 128
Charaudeau, Patrick..... 293
Charron, Pierre..... 321
Chartier, Pierre..... 288, 290, 291, 379
Chevrier, François Antoine.. 16, 21, 22, 24, 26, 27, 31, 51,
53, 54, 59, 61, 63, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 83,
87, 91, 99, 100, 101, 106, 113, 114, 122, 124, 126,
127, 132, 138, 146, 150, 164, 165, 166, 172, 174, 185,
203, 211, 225, 230, 231, 236, 238, 243, 254, 262, 279,
280, 289, 290, 294, 299, 303, 312, 316, 331, 340, 348,
349, 358, 367, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381,
382, 383, 386, 388, 389, 393, 397, 402, 411, 418, 435,
444, 447, 450
Chraïbi, Aboubakr 14, 275, 330, 331
Citton, Yves 133, 253, 299, 300
Clancy, Patricia..... 376
Clarif de Florian, Jean-Pierre..... 242
Claudel, Paul 306, 367
Coqueley de Chaussepierre, Charles-Georges 25, 150
Cotgrave, Randle..... 416
Coulet, Henri 45, 63, 64, 89, 322, 351
Craveri, Benedetta 120
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de 18, 22, 23, 26, 67, 75,
89, 95, 101, 123, 128, 130, 144, 148, 177, 178, 181,
195, 212, 229, 239, 254, 275, 287, 288, 297, 298, 309,
339, 369, 416, 418, 434
Cremonini, Cesare 175
Cusset, Catherine 48, 115, 418

D

Dagen, Jean..... 21, 287
Danton, Georges Jacques..... 77

Dard, Émile 78
 Darnton, Robert 21, 68, 172, 375, 379
 Dauzat, Albert..... 176
 Deloffre, Frédéric 89, 154, 178, 221, 368
 Delon, Michel 15, 21, 26, 37, 76, 120, 122, 123, 124, 134,
 137, 138, 169, 175, 178, 180, 194, 219, 239, 268, 276,
 287, 291, 305, 326, 339, 341, 385, 387, 408, 414, 416,
 419, 434
 Démoris, René. 24, 50, 63, 64, 69, 96, 161, 162, 203, 310,
 343, 367
 Denis, Delphine 208, 212, 382, 394
 Desfontaines, Pierre-François Guyot, l'abbé 103
 Destouches, André Cardinal, dit 142
 Dewerpe, Alain 378
 Diderot, Denis.. 25, 35, 38, 39, 80, 82, 117, 123, 156, 172,
 193, 194, 220, 223, 227, 228, 291, 416
 Didier, Béatrice..... 13, 48
 Donneau de Visé, Jean 60
 Dorat, Claude-Joseph18, 23, 27, 75, 80, 416
 Du Plaisir..... 11, 20, 36, 97, 225
 Dubertret, Gilles 351
 Dubos, Jean-Baptiste, l'abbé 418
 Duclos, Charles Pinot-.....26, 120, 287, 378, 416, 449
 Dufour, Philippe 305
 Dujardin, Édouard 245
 Dumarsais, César Chesneau 223
 Durantou, Henri 222, 375
 Duvignaud, Jean 15

E

Eco, Umberto 53, 211, 234
 Ehrard, Jean..... 130
 Éon de Beaumont, Charles-Geneviève-Louis-Auguste-
 André-Timothee chevalier d'..... 291
 Epiménide 360, 361
 Escola, Marc 206, 207, 210, 213
 Esmein, Camille11, 20, 36, 37, 97, 225
 Eubulide de Milet 361

F

Fabre, Jean 56, 63, 157, 261
 Farge, Arlette..... 217
 Favart, Charles-Simon 68
 Fay, Bernard 378
 Féraud, Jean-François, l'abbé 177, 287
 Ferrand, Pascale 133, 436
 Flamel, Nicolas 249
 Flaubert, Gustave 450
 Fleury, André Hercule, cardinal de 18
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de 37, 140
 Foucart, Paul 40
 Foucault, Michel 169
 Fougeret de Monbron, Louis-Charles 26, 71, 82, 144, 186
 Fournet, Claude 208
 Fragonard, Jean-Honoré Nicolas 137, 138, 356
 France, Anatole 80, 81, 323
 Fréron, Élie-Catherine 67, 68, 72, 291
 Fumaroli, Marc 323
 Funck-Brentano, Frantz 66

Furetière, Antoine 19, 38, 42, 43, 101, 195, 207, 213, 214

G

Galland, Antoine 54
 Gautier, Théophile 450
 Genette, Gérard 15, 73, 219, 223, 225, 316
 Gevrey, Françoise.... 15, 26, 35, 45, 46, 82, 128, 141, 161,
 172, 207, 210, 231, 248, 249, 380
 Gilot, Michel.....74, 89, 162, 368
 Godart-Wendling, Béatrice 360
 Goethe, Johann Wolfgang..... 80, 392
 Goldzink, Jean121, 401, 415
 Gomberville, Marin Le Roy de..... 86, 406
 Goulemot, Jean-Marie 66, 162, 277, 378, 379
 Gracian, Balthasar 323
 Gracq, Julien..... 214
 Grente, Georges, cardinal 78
 Guilleragues, Gabriel de Lavergne de59, 220, 326

H

Haquette, Jean-Louis 139, 140
 Hartmann, Pierre . 181, 189, 200, 334, 338, 343, 409, 419
 Herman, Jan 16, 50, 58, 85, 86, 88, 194, 216, 218, 219,
 221, 227, 246, 300, 307
 Hérodote 60
 Hobson, Marian 278
 Horace.....20, 36, 291
 Houdar de La Motte, Antoine 142
 Huet, Pierre-Daniel 11, 20, 36, 37, 97, 225
 Hugo, Victor 98

J

Jacquin, Armand Pierre, l'abbé 18, 49
 Jamblique..... 41
 Jaucourt, Louis, chevalier de..... 35, 38
 Jauss, Hans-Robert..... 193, 218
 Jomand-Baudry, Régine 21, 31, 148, 376
 Jouve, Pierre-Jean 153
 Jouve, Vincent..... 47, 52, 98, 153, 224, 235
 Joyce, James..... 245

K

Kant, Emmanuel..... 20
 Kozul, Mladen216, 218, 300
 Krauss, Werner 22
 Kremer, Nathalie..... 88, 216, 300
 Kuizenga, Donna 221
 Kundera, Milan..... 52, 54, 194, 394, 448

L

La Calprenède, Gautier de Costes, sieur de65, 86, 406

La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de 11, 12, 37, 56, 63, 127, 157, 158, 207, 261, 306

La Fontaine, Jean de 66, 195, 201, 202, 249, 268, 279, 369

La Mettrie, Julien Jean Offray de 340, 394

La Morlière, Charles-Jacques-Louis-Auguste, Rochette de, chevalier de .. 21, 22, 26, 54, 71, 82, 147, 340, 380, 416

La Rochefoucauld, François VI, duc de 12, 65, 183

Labouret, Mireille et Denis 394

Lacan, Jacques 139

Laclos, Pierre-Ambroise, Choderlos de. 13, 17, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 44, 45, 47, 54, 59, 64, 74, 76, 77, 78, 90, 93, 94, 99, 103, 106, 107, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 124, 127, 129, 144, 146, 147, 150, 151, 160, 164, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 189, 194, 198, 199, 200, 202, 203, 205, 208, 211, 215, 219, 220, 224, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 247, 248, 249, 257, 259, 262, 264, 265, 267, 270, 271, 272, 281, 294, 297, 298, 300, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 313, 316, 326, 330, 334, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 358, 359, 360, 364, 369, 374, 375, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 391, 392, 394, 395, 396, 398, 401, 408, 411, 412, 416, 417, 419, 421, 422, 423, 425, 426, 428, 430, 431, 433, 435, 436, 437, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450

Lafon, Henri 67, 85, 103, 120, 125, 139, 147, 150, 169, 364

Landheer, Ronald 360, 361

Langshaw Austin, John 294

Larivaille, Paul 280

Laroch, Philippe 339, 428, 448

Le Bihan, Alain 77

Le Forestier, René 77

Lejeune, Philippe 162

Lemaître de Claville, Charles François Nicolas 323

Lenglet-Dufresnoy, Nicolas 17, 18, 19, 371

Lesage, Alain René 101

Lévy, Arnaud 39, 42, 323

Lipse, Juste 321

Littré, Émile Maximilien Paul 39, 176, 288

Louvet de Couvray, Jean-Baptiste 416

Luna, Marie-Françoise 287

Lynch, Lawrence 376

M

Magnot-Ogilvy, Florence 24, 64, 70, 96, 163, 170, 227, 278, 342, 354, 407

Malraux, André 151, 417

Marillier, Clément Pierre 217

Marin, Louis 14

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de... 14, 15, 16, 22, 25, 48, 63, 65, 67, 89, 103, 154, 159, 162, 163, 194, 197, 209, 220, 222, 224, 227, 229, 287, 368, 371, 375, 380, 386, 416, 444

Marmontel, Jean-François 27, 75

Martin, Henri-Jean 379

Marville, Claude Henry Feydeau de 68

Matthieu, saint 330, 395

Maurey, Gilbert 101, 241

Mauriès, Patrick 79, 81

Mauzi, Robert 417

May, Georges .. 19, 20, 21, 36, 49, 67, 161, 220, 364, 367, 410

Mayer, Charles-Joseph 217

Mazarin, Jules 101

Mc Ginnis, Reginald 291

McCallam, David 17, 93, 151, 181, 313, 443

Mercier, Louis Sébastien 69, 168, 172, 173, 178, 378

Merlin, Hélène 11, 217

Mesnard, Jean 207

Meyer, Arielle 14, 16, 39, 40, 42, 91, 365, 439

Meyer, Michel 269

Michelet, Jules 175

Millet, Baudouin 88, 300

Molinie, Georges 85, 224

Montaigne, Michel Eyquem de 321

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de 18, 28, 178, 315, 392

Montfaucon de Villars, Nicolas-Pierre-Henri, l'abbé .. 253, 369

Moreau, Jean 41, 248

Mouhy, Charles de Fieux, chevalier de .16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 36, 37, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 82, 83, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 102, 110, 112, 113, 121, 123, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 138, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 184, 187, 188, 189, 194, 195, 197, 209, 210, 211, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 239, 243, 245, 246, 249, 250, 252, 253, 254, 258, 261, 262, 265, 266, 267, 270, 271, 273, 274, 278, 279, 284, 288, 294, 295, 296, 301, 302, 306, 307, 309, 310, 312, 316, 321, 325, 333, 336, 340, 342, 346, 347, 348, 352, 357, 364, 367, 370, 371, 372, 375, 376, 378, 380, 381, 382, 383, 390, 392, 397, 407, 410, 413, 414, 421, 422, 424, 427, 429, 430, 435, 443, 444, 446, 447, 450

Moureau, François 63, 68, 78, 134, 175, 203, 380

Moutonnet de Clairfonds, Julien-Jacques 66

Musset, Alfred de 290, 450

N

Niderst, Alain 207

Nora, Pierre 431

O

Ouaknin, Marc-Alain 142

Ovide 135, 136

P

Palissot, Charles, de Montenois 64

Parry, Évariste-Désiré de Forges, chevalier puis vicomte de 134

Pascal, Blaise 23, 162, 208, 315, 368

Pascal, Jean-Noël 242

Paulmy, Antoine-René de Voyer, marquis de.....	75
Pauvert, Jean-Jacques	77
Peeters, Kris. 16, 50, 70, 88, 195, 216, 218, 219, 227, 246, 300, 307	
Perrault, Charles.....	54
Perrin, Jean-François	15, 21, 144, 147, 268, 416
Petitot, André	239, 269, 312, 378, 398
Peyronie, André.....	133
Picard, Michel.....	293
Picard, Raymond	178
Picon,Raphaël.....	32, 137, 139
Pier, John.....	223
Pillorget, Suzanne.....	68
Pinault Sorensen, Madeleine	132, 169
Pinhas-Delpuech, Rosy	175, 416
Pisapia, Roger.....	144
Poisson, Georges	25, 77, 150, 215
Pomeau, René	78, 181
Porée, Charles, le père	18, 19
Poulet-Malassis, Auguste	27
Prévost, Antoine François, l'abbé ..18, 19, 20, 22, 65, 103, 139, 147, 157, 161, 162, 165, 169, 178, 222, 287, 310, 375, 386, 406, 416, 434	
Prince, Gerald.....	234
Pythagore	41

Q

Quérard, Joseph-Marie	23
Quéro, Dominique	65, 128, 133
Quintilien.....	223, 268

R

Ravaisson-Mollien, François	382
Reichler, Claude.....	163, 418
Restout, Jean	356
Riccoboni, Marie-Jeanne	179, 425, 426
Richardot, Anne.....	176, 177, 179, 205, 416
Richardson, Dorothy.....	245
Richardson, Samuel.....	369, 370, 434, 444
Richelet, Pierre	38, 107
Rivara, Annie	30, 63, 64, 66, 67, 89, 222, 237
Rivas, Pierre.....	305
Robert, Raymonde	249, 250
Rosellini, Michèle	97
Rosolato, Guy	312
Rousseau, Jean-Jacques ..28, 36, 106, 162, 205, 238, 277, 334, 340, 368, 369, 370, 376, 401, 402, 444	
Rousset, Jean.....	51, 163, 164, 166, 202, 238, 367
Rustin, Jacques	49, 65, 89, 438

S

Sabatier de Castres, Antoine, l'abbé	71
Sabourin, Lise	15, 172
Sade, Donatien Alphonse François, marquis de37, 48, 56, 63, 103, 118, 139, 147, 157, 169, 247, 261, 268, 272, 329, 387, 416, 418, 434	

Sadoulet, Pierre	52
Sainte-Beuve, Charles Augustin	134
Saint-Pierre, Jacques Henri Bernardin de.....	80
Saint-Réal, César Vichard, abbé de	322
Saussure, Ferdinand de	282
Scarpetta, Guy.....	415
Scarron, Paul	194, 223, 227, 232
Schaeffer, Jean-Marie	62, 223
Scudéry, Madeleine de 11, 20, 36, 37, 86, 97, 207, 225	
Sebbah, Alain	144, 146
Sellier, Philippe	11, 23, 253, 315, 368
Sempère, Emmanuelle	63, 134, 223
Sermain, Jean-Paul.....	187, 188, 245, 246
Seth, Catriona	77, 134, 147, 208, 215, 308, 412, 495
Seylaz, Jean-Luc.....	304, 417, 431
Sgard, Jean 18, 19, 68, 89, 95, 121, 128, 139, 144, 161, 195, 287, 309, 376, 434	
Shakespeare, William.....	106, 187
Sheridan, Géraldine	19
Simmel, Georg.....	61, 196, 276, 295, 399, 400, 401, 431
Smith, Paul J.	360, 361
Sollers, Philippe... 22, 79, 80, 81, 100, 151, 275, 387, 394, 397	
Sorel, Charles, sieur de Souvigny	62
Stendhal, Henri Beyle.....	14, 80, 143, 215, 444, 450
Sterne, Laurence	194
Stroev, Alexandre.....	16, 41, 379
Surgères, Charles François de la Rochefoucauld, marquis de.....	65

T

Talleyrand, Charles Maurice de	80, 284
Tencin, Claudine Alexandrine Guérin, marquise de	25
Terrasson, Jean, l'abbé.....	133, 252
Tilly, Jacques-Pierre-Alexandre, comte de	78, 215
Todorov, Tzvetan	164, 183
Trentini, Bruno	52
Tripet, Arnaud	57, 274, 306, 408, 426
Trousson, Raymond	23, 26, 71, 72, 206, 212, 386

U

Urfé, Honoré d'	140
-----------------------	-----

V

Vailland, Roger	78, 117, 176, 419
Van Bever, Adolphe	72, 74
Vauvenargues, Luc de Clapiers, marquis de.....	426
Vazquez, Lydia.....	120
Versini, Laurent..... 28, 110, 179, 208, 272, 308, 381, 436	
Veysman, Nicolas	224, 425
Viala, Alain	15
Vigouroux, Henri	57
Villedieu, Marie-Catherine Desjardins, dite Mme de. 207, 221	
Vivant Denon, Dominique ... 22, 23, 27, 29, 52, 53, 54, 55, 64, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 105, 106, 119, 121, 128,	

130, 134, 139, 140, 149, 165, 169, 177, 178, 187, 205,
212, 224, 232, 241, 262, 264, 275, 276, 285, 311, 313,
316, 332, 339, 340, 349, 375, 381, 384, 391, 394, 407,
415, 416, 417, 418, 435, 436, 447, 448, 450
Voisenon, Claude-Henri de Fusée, comte de ... 26, 71, 75,
82, 103, 161, 186, 231, 268, 380
Voltaire, François-Marie Arouet 16, 18, 19, 22, 63, 66, 68,
80, 81, 97, 103, 120, 121, 216, 218, 242, 284, 300,
395
Von Stackelberg, Jürgen 385, 386

W

Wald Lasowski, Patrick17, 142, 176, 216, 272, 392

Walpole, Horace 221
Weil, Françoise..... 20, 71
Weisgerber, Jean..... 85
Woolf, Virginia 245

Z

Zécaire, Denis..... 249
Zempléni, Andras 334, 430
Zola, Émile..... 148

Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIII^e siècle (1737-1782)

Résumé

Au XVIII^e siècle le secret est un thème qui traverse le réel et la fiction. Il se retrouve en effet dans la vie des romanciers aventuriers, mais aussi dans leurs œuvres. Entre 1737 et 1782, de la proscription des romans qui entraîne la clandestinité jusqu'au crépuscule du libertinage que peignent *Les Liaisons dangereuses*, le secret ne cesse de se transformer. Essentiellement créateur de péripéties, voire d'imbroglios, chez Mouhy, Chevrier, ou Bastide, il contribue ensuite à l'expression de la subjectivité chez Vivant Denon et Laclos. De l'aventure à l'alcôve, nous assistons à l'intériorisation d'un thème qui se renouvelle en même temps que le plaisir de la lecture. Cette étude souhaite reconstituer le contexte du temps en mettant en relation des romans classés comme *minores* avec d'autres tenus pour des *majores*, et démontrer qu'au-delà des frontières qui séparent les sous-genres, le secret de la littérature réside sans doute dans la façon dont les *minores* peuvent éclairer la lecture des chefs-d'œuvre.

Mots-clefs

Secret, clandestinité, libertinage, roman, dix-huitième siècle.

Between *clandestinité* and *libertinage*, the secret in the eighteenth-century French novel (1737-1782)

Abstract

In the eighteenth century secret is a theme which goes through reality and fiction alike. It is actually found both in adventurous novelists' life and in their works. Between 1737 and 1782, from the prohibition of novels which brings about underground publishing to the twilight of the libertine outlook depicted by *Les Liaisons dangereuses*, secret does not stop transforming itself. Basically at the origin of ups and downs even imbroglios in Mouhy, Chevrier or Bastide, it contributes afterwards to the expression of subjectivity in Vivant Denon and Laclos's works. From adventure to alcove, we observe the interiorization of a theme which is renewed at the same time as the pleasure of reading. This study hopes to render the context of the time putting in relation novels considered as minor and others held to be major ones and to prove that beyond the boundaries that separate the sub-genres, the secret of literature lies very likely in the way minor works can throw light on masterpieces.

Keywords

Secret, *clandestinité*, *libertinage*, novel, eighteenth century.