HAL
open science

De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle

Morgane Guillemet

To cite this version:

Morgane Guillemet. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle. Littératures. Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne, 2009. Français. NNT : . tel-00447426

HAL Id: tel-00447426

https://theses.hal.science/tel-00447426

Submitted on 14 Jan 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2
École Doctorale - Arts, Lettres, Langues

Centre d'Études des Littératures Anciennes et Modernes

De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle

Thèse de Doctorat
Littérature Française

Volume 1

Par Morgane GUILLEMET
Dirigée par Madame Isabelle BROUARD-ARENDS
Présentée et soutenue le 20 novembre 2009

Devant un jury composé de :
M. Christophe MARTIN, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense – Paris X (Rapporteur)
Mme Catriona SETH, Professeur à l'Université Nancy 2 (Rapporteur)
M. Jean-Christophe ABRAMOVICI, Professeur à l'Université de Valenciennes
Mme Valérie ANDRÉ, Maître de recherche au FNRS et Chargée d'enseignement à l'Université libre de Bruxelles
Mme Isabelle BROUARD-ARENDS, Professeur émérite à l'Université Rennes 2 (Directrice de thèse)

Remerciements

Je souhaiterais exprimer ma gratitude envers les personnes qui m'ont aidée et soutenue au long de ces années de recherche.

À ma directrice de thèse, Madame Isabelle Brouard-Arends, tout d'abord, j'adresse mes remerciements les plus respectueux et les plus sincères. Ses lumières, ses conseils, son attention, à chaque fois que j'en ai eu besoin, ainsi que la confiance qu'elle m'a accordée, me laissant l'initiative nécessaire à l'avancée de ma réflexion, m'ont permis de mener à bien cette exploration aussi passionnante qu'exigeante du « gynécée libertin ».

Mes remerciements vont également à toutes les personnes que j'ai croisées, rencontrées dans ce voyage enthousiaste et qui, pour avoir échangé avec moi, ne serait-ce que quelques minutes, des conseils, leur expérience, ou tout simplement pour m'avoir écoutée, ont su faire que sans elles cette thèse n'aurait sans doute pas été ce qu'elle est, parce que je n'ai oublié aucune de ces rencontres, aucun de ces échanges.

Enfin, cette thèse doit beaucoup, même s'ils n'en ont peut-être pas toujours été conscients, à ceux qui m'ont apporté leurs encouragements et leur soutien, aussi bien matériel que moral. Je pense tout particulièrement à ma mère et à ma sœur, mais aussi au reste de ma famille, à tous mes proches et à mes « collègues » et amis doctorants (ou depuis devenus docteurs…).

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE **5**

PREMIERE PARTIE : « FEMINITES ET MASCULINITES : IMAGERIES, MYTHES ET FANTASMES » **20**

CHAPITRE I - À LA DÉCOUVERTE DU CORPS FÉMININ **21**

CHAPITRE II – « GYNÉCÉE », MYTHES ET FANTASMES **83**

CHAPITRE III – CORPS FÉMININ ET LEÇON SENSUALISTE **154**

CHAPITRE IV – CORPS FÉMININ ET PEURS MASCULINES **192**

CHAPITRE V – JEUX DU FÉMININ/MASCULIN : AMBIGUÏTÉS **241**

DEUXIEME PARTIE : « LA MAITRISE AU FEMININ » **287**

CHAPITRE I - LA FEMME FACE À SON PROPRE CORPS **288**

CHAPITRE II - « PARCOURS DE SÉDUCTION : UN VOYAGE FÉMININ POUR LE PLAISIR » **344**

CHAPITRE III - AUTONOMIES ET INDÉPENDANCES AU FÉMININ **393**

CHAPITRE IV - LA FEMME ET LE CORPS MASCULIN : MAITRÎSE ET APPROPRIATION **440**

TROISIEME PARTIE : « LES ENJEUX DE LA MAITRISE » **523**

CHAPITRE I – INTÉRIEUR : SOLITUDE ET LIBERTÉ **524**

CHAPITRE II – EXTÉRIEUR : LA SOCIÉTÉ ET SES CHAÎNES **568**

CHAPITRE III – « SPLENDEURS ET MISÈRES » DES FEMMES **621**

CHAPITRE IV - « SURVEILLÉE ET PUNIE » **670**

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

CONCLUSION GENERALE **756**

BIBLIOGRAPHIE **770**

INDEX DES NOMS D'AUTEURS **828**

TABLE DES MATIERES **832**

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Introduction générale

« Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue ; mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre, le mal était fait d'avance[1] » écrit Jean-Jacques Rousseau dans la deuxième préface de *La Nouvelle Héloïse* en 1761. De même, le « père » de Laure[2], dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure* attribué à Mirabeau et paru en 1785, bannit les romans de l'éducation – pourtant libertine – de la jeune fille. Cependant, le roman libertin donne de la lecture féminine, le plus souvent, une toute autre image, non seulement la femme y lit des romans, mais des romans libertins – ou tout du moins des romans qui prêtent à la « rêverie » dirons-nous – souvent même des « classiques » de la littérature obscène ou pornographique : Félicia, l'héroïne éponyme du roman de Nerciat, lit, en 1775, *Thérèse philosophe*, roman paru en 1748 et dont l'héroïne elle-même se délecte du *Portier des Chartreux* (1741) ou de *Thémidore* (1744). La lecture féminine est ainsi représentée, dans l'univers et la société du roman libertin, comme une lecture largement sensuelle, dans un siècle qui met sans cesse en avant l'imagination exaltée de la femme. Par un phénomène de mise en abyme qui met en relief l'importance de l'intertextualité, Sade, en 1791, se plaît à ouvrir avec provocation sa *Philosophie dans le boudoir* sur un « La mère en prescrira la lecture à sa fille », qui nous renvoie nécessairement à une autre phrase de la préface de *La Nouvelle Héloïse* : « La mère en proscrira la lecture à sa fille ». Les romanciers nourrissent le débat, se font écho, parfois à des décennies d'intervalles – pas moins de trente ans ont passé entre la phrase de Jean-Jacques Rousseau et celle du « divin marquis » – et répondent, chacun à leur façon, à la question posée par Desmahis, l'auteur de l'article « Femme » dans l'*Encyclopédie* : « Qui peut définir les femmes ? »[3]. Car « pour les penseurs de l'époque, la femme est l'objet du discours médical, historiographique, anthropologique,

---

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1761 (préface, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 4).

[2] Il ne s'agit pas, en fait, de son père biologique. Mais par commodité, on conservera cette appellation pour le désigner.

[3] Il convient toutefois de préciser que cette question s'avère finalement purement rhétorique sous la plume de Desmahis puisque lui-même entreprend, parmi tant d'autres, de tenter d'y répondre.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

philosophique et bien entendu littéraire[1] » écrit Lieselotte Streinbrügge. La femme en tant qu'objet du discours littéraire – ou tout du moins d'un certain discours littéraire – voilà précisément ce qui nous intéressera dans cette étude. Car les rapports de la femme au roman posent question, et pas seulement en tant que lectrice : comment le roman, genre en pleine expansion, nous donne-t-il à voir la femme dans un siècle qui a fait de la question féminine l'une de ses préoccupations essentielles ? Le rapport de la femme au roman libertin en particulier nous interroge d'autant plus qu'il s'agit d'une littérature écrite par des hommes pour un lectorat majoritairement masculin, même si la donne tend à se modifier – très – légèrement vers la fin du siècle puisque l'on peut trouver quelques romans libertins nés de plumes féminines à partir de 1789[2]. Comment cette littérature écrite par et pour des hommes représente-t-elle la femme et, plus largement, le féminin ? Cette représentation n'est-elle pas « condamnée », par définition, à errer dans les limbes obscurs du fantasme ? Et, dès lors, faut-il envisager la possibilité d'une spécificité des personnages de femmes écrits par des femmes dans certains romans libertins de la fin du siècle ?

Mais pourquoi le personnel féminin du roman libertin ? Les personnages féminins du roman libertin du XVIIIe siècle possèdent un intérêt tout particulier qui réside notamment dans leur caractère subversif par rapport aux valeurs dominantes de la période envisagée[3] autour de la question du féminin. Certes, un grand nombre d'études a été consacré au roman libertin, et il apparaît ainsi comme un domaine déjà largement exploré, d'autant qu'il a fait l'objet d'un intérêt croissant ces dernières années, et pas seulement de la part de la critique universitaire. Cet intérêt s'est également manifesté notamment au travers de plusieurs adaptations cinématographiques[4] – en particulier des *Liaisons dangereuses*, comme celle de

---

[1] STEINBRÜGGE, Lieselotte, « "Qui peut définir les femmes" ? : l'idée de la "nature féminine" au siècle des Lumières », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 26, 1994, p. 333.

[2] Il existe bien, en effet, quelques romans libertins écrits par des femmes, très rares si nous les considérons au sein d'un corpus libertin foisonnant, tous à la fin de la période, c'est-à-dire à partir de 1789 avec *Les Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais, jusqu'à ceux de Madame de Choiseul-Meuse à l'aube du XIXe siècle.

[3] Période que nous définirons plus loin.

[4] Par exemple, le fait de trouver des adaptations cinématographiques ou télévisuelles des *Liaisons dangereuses* transposant l'action de Laclos à notre époque, montre le caractère réactualisé du roman libertin (voir en particulier le film intitulé *Cruel intentions*). Certains romans reposent sur le même principe : ainsi en est-il du deuxième roman de la jeune auteure, Camille de Peretti, *Nous sommes cruels* (Paris, Stock, 2006), dont les jeunes héros, Julien et Camille, fascinés par la littérature du XVIIIe siècle et en particulier *Les Liaisons dangereuses*, s'identifient au vicomte de Valmont et à la marquise de Merteuil, offrant au lecteur contemporain

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Stephen Frears au cinéma – et théâtrales[1], ainsi que de rééditions de textes jusque là restés dans l'ombre parce que considérés, selon l'expression consacrée, comme des ouvrages du « second rayon ». Pourtant, il reste que l'on a accordé trop peu d'attention et d'intérêt, jusqu'à aujourd'hui, tout du moins sur un corpus large, au « personnel » féminin de ce roman libertin du XVIIIe siècle, même si quelques grandes études donnent des repères solides pour orienter la réflexion sur la femme et le féminin romanesques au XVIIIe siècle comme *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle* de Pierre Fauchery et les travaux de Christophe Martin sur les espaces du féminin dans le roman français du XVIIIe siècle, et faciliter ainsi l'analyse de ce corpus nombreux. Les travaux de Valérie van Crugten-André sur le roman du libertinage (1782-1815), nous ont également été d'une utilité incontestable pour poser nos propres marques sur des textes qui, pour beaucoup, n'avaient guère retenu l'attention auparavant bien que certains, comme *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* de Suzanne Giroust, soient particulièrement étonnants et d'une importance capitale pour approfondir la compréhension et l'histoire de l'évolution du statut de la femme dans la société en même temps que celle de sa représentation dans l'imaginaire littéraire.

En parlant de « personnel », nous reprenons ici la notion de « personnel du roman » telle que la définit Philippe Hamon[2], mais en la limitant aux seuls personnages féminins. En effet, ces femmes auxquelles nous nous intéresserons dans la présente étude ne sont pas uniquement des personnages « principaux » ; il pourra tout aussi bien s'agir de personnages plus « secondaires »[3], élargissant et enrichissant ainsi notre champ de recherche et de réflexion. Il faut toutefois remarquer que dans le titre choisi pour cette étude, ce n'est pas le nom « femme » qui apparaît, mais l'adjectif « féminin » ; ce n'est donc pas seulement au personnage féminin en tant que tel que nous nous intéresserons ici, mais à l'ensemble du

---

une correspondance faite de lettres, de courriels et de textos profondément marquée du sceau de celles de leurs modèles.

[1] Pour ne prendre qu'un exemple, le Théâtre National de Bretagne a ainsi produit, récemment, une adaptation pour la scène théâtrale de *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux* du marquis de Sade par Christine Letailleur (23 janvier – 3 février 2007).

[2] Voir HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180 et, du même auteur, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

[3] Toutefois, pour ce qui est des simples « rôles », il paraîtra beaucoup plus difficile de saisir leur évolution romanesque dans la durée du roman, et leur épaisseur romanesque reste nécessairement, par définition, fortement limitée.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

féminin dans le sens où certaines notions, certains espaces, certaines temporalités ou encore certaines métaphores permettent, dans le roman libertin du XVIIIe siècle, de saisir tout ce qui est relatif à la femme ou tout ce qui relève de la question du féminin. D'autre part, le personnel féminin du romans libertin, souvent beaucoup plus complexe que ne l'est le personnel masculin – mais n'entrons pas ici dans des considérations trop aléatoires – n'est pas seulement « composé », loin s'en faut, de personnages de femmes libertines. Justine, la présidente de Tourvel, Cécile Volanges, Fanchette, etc. sont ainsi, tout au contraire, les « victimes » de libertins voire de libertines. Il y aura donc à dégager les différences, mais aussi les similitudes, qui peuvent exister dans la représentation et l'usage romanesques de ces personnages féminins très différents les uns des autres. Il faut aussi noter que le personnage romanesque féminin est soumis à une double évolution, tant sur le plan psychologique, c'est-à-dire dans la durée du récit – évolution qui se rapproche d'une perspective éducative, au sens de processus évolutif qui peut tout à fait être celui de l'adulte, dans un milieu donné – que sur le plan géographique, et physique, donc dans l'espace romanesque, parfois comme héritage picaresque, et souvent dans le cadre d'une éducation ou d'une initiation. En effet, on ne peut éluder la question éducative lorsque l'on se penche sur un siècle qui en a fait l'une de ses préoccupations principales et a été celui de la parution d'un grand nombre de traités d'éducation dont, en 1762, l'important *Émile ou De l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau ; plusieurs spécialistes ont d'ailleurs vu dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure* un *Émile* libertin au féminin. De plus, le roman libertin du XVIIIe siècle est fortement lié à une volonté pédagogique importante qui entoure sa naissance. C'est ainsi que Peter Nagy souligne, dans *Libertinage et Révolution*, qu' « aussi étrange que cela paraisse, le roman d'éducation est la forme spécifique du roman libertin[1] ».

La femme romanesque et la femme dans la pensée des Lumières ont certes déjà fait l'objet d'études remarquables[2], mais la femme du roman libertin ne retient l'attention que dans une partie limitée de ces ouvrages. La question du féminin, sous de multiples aspects, a manifestement « fasciné » le siècle des Lumières, siècle qui a découvert l'ovulation, si essentielle à la conception ; siècle, aussi, qui a substitué aux superstitions et préjugés hérités

---

[1] NAGY, Peter, *Libertinage et Révolution* [trad. du hongrois], Paris, Gallimard, 1975, p. 91.

[2] Pour ne prendre que deux exemples d'ouvrages-références – par ailleurs présents dans notre bibliographie : *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle, 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque* de Pierre Fauchery (Paris, Armand Colin, 1972), ou encore *La Femme dans la pensée des Lumières* de Paul Hoffmann (Paris, Ophrys, 1977).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de la religion chrétienne et d'Aristote, des arguments scientifiques et médicaux ; siècle qui n'a cessé d'écrire et de réfléchir sur le corps, la nature et l'éducation de la femme ; mais aussi siècle où le corps féminin reste encore largement méconnu, méconnaissance à l'origine de bien des fantasmes masculins autour de ce corps, dont celui souvent exprimé dans les romans libertins de pénétration de l'intimité féminine, par désir et curiosité. Diderot a ainsi fait de la femme, au travers de ses romans et de son *Essai sur les femmes* (1772), en réponse à l'essai de Thomas, une de ses préoccupations essentielles ; quant à Laclos, en répondant à la question proposée par l'Académie de Châlons-sur-Marne, son essai *Des femmes et de leur éducation* (1783), montre, avec *Les Liaisons dangereuses* (1782) et leurs personnages féminins dignes d'intérêt autant par leur diversité que par leur épaisseur en tant que sujets, l'attention qu'il pouvait porter à la question du féminin. Ces préoccupations se reflètent également nécessairement dans la littérature romanesque, souvent utilisée, au XVIIIe siècle, comme médiation dans la diffusion des idées des Lumières et de la période en général. Le XVIIIe siècle semble avoir été en effet celui d'un « féminocentrisme » romanesque, pour reprendre le mot de Pierre Fauchery dans son ouvrage de référence. Il ne s'agit donc pas d'opérer une réduction par le féminin, d'une part parce que la fiction du siècle s'est largement polarisée autour de ce féminocentrisme propre aux Lumières et que, par voie de conséquence, l'univers du féminin est un pôle privilégié d'appréhension de l'imaginaire des Lumières (tout à la fois « collectif » et « social »[1]), et d'autre part parce que le masculin ne sera pas absent, loin s'en faut de cette étude, dans le sens où la définition de l'identité (féminine) se fait aussi par opposition/comparaison avec l'altérité, ce qui, vis-à-vis de la femme est autre, à savoir l'homme. Le roman libertin lui-même, loin d'enfermer les personnages féminins dans les seules « galeries » des « romans-listes », s'est souvent penché sur le mystère féminin, dont Freud dira plus tard que sa résolution est « une tâche irréalisable ». Le nombre d'héroïnes dans les romans libertins, considérable, est inversement proportionnel au nombre d'auteurs féminins de tels romans : il n'est qu'à constater le nombre de romans dont le titre se compose autour d'un prénom féminin (il faut noter que c'est le cas d'un peu moins de la moitié des romans qui composent notre corpus), tendance que l'on ne retrouve pas pour les prénoms masculins, beaucoup plus rares. D'ailleurs, l'état civil d'un personnage féminin peut se définir par un seul prénom, tandis qu'un personnage masculin a le plus souvent un nom propre qui l'identifie socialement. Bien plus, il faut remarquer le nombre important de romans-mémoires

[1] En référence à « l'inconscient collectif » élaboré par Jung et à « l'inconscient social » des sociologues (en particulier Pierre Bourdieu).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dont se compose le corpus romanesque libertin sur l'ensemble du siècle, en ce que le romancier libertin, mais aussi le romancier des Lumières de façon plus générale, choisit bien souvent de faire parler un personnage féminin. Ainsi le roman libertin grivois, pour ne prendre qu'un exemple, a-t-il peuplé la scène érotique de l'Ancien Régime d'héroïnes dont il raconte avec complaisance l'initiation transgressive au corps et à la sexualité. Dès lors, le fait que les romans libertins du XVIIIe siècle ont été, il est important de le souligner, des œuvres écrites majoritairement par des hommes, puisque nous ne connaissons que bien peu de ces romans sortis d'une plume féminine, influe nécessairement sur la représentation de la femme qui nous y donnée à voir.

« Mystère », « gynécomythie » - le terme est tout particulièrement intéressant - « fantasmes »,… autant de termes qui nous amènent à la question du mythe dans l'élaboration de la femme et du féminin dans le roman libertin du XVIIIe siècle. Maintes études sérieuses se sont déjà penchées sur la question des rapports étroits et complexes de la littérature et du mythe : l'objet de cette étude n'est pas d'observer le concept de mythe en tant que tel, mais de comprendre comment et pourquoi la représentation du féminin dans le roman libertin tend à se construire en mythe, voire à construire une mythologie du féminin et de la féminité. La lecture qui a servi de fondement de départ à cette étude est en effet celle d'une représentation profondément ambiguë de la femme dans ces romans, dans le sens où celle-ci semble se libérer de cette *doxa* masculine la contraignant dans une partition physiologique qui préside à toute la société du XVIIIe siècle, tout en étant le fruit d'une mythologie nouvelle, propre au roman libertin en ce qu'elle se fait à la fois l'écho de fantasmagories traditionnelles, voire pluriséculaires, et d'une mythologie propre au siècle des Lumières. Les mythes et les images présents dans les traités médicaux du siècle viennent notamment se joindre, dans le roman libertin, aux comparaisons et aux métaphores inspirées de représentations « mythologiques » et fantasmatiques pluriséculaires. La mise en question du passage « de la représentation au mythe » interroge donc nécessairement la définition et le fonctionnement de l'imaginaire, en particulier de l'imaginaire dans la création littéraire. Dans le sens où si, comme l'explique Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*[1] , l'imaginaire se définit dans le moment où l'on passe de la fonction représentative des objets à la mise en scène des fantasmes d'un sujet ou des croyances d'un groupe, qui peuvent par ailleurs

[1] DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

interagir entre eux, le passage de la représentation au mythe (qu'on liera dans la première partie de notre étude au fantasme et à l'imagerie) se fait à partir du moment où la simple représentation de l'objet se voit réinvestie par la création littéraire dans une invention ou une réinvention de l'objet (et réciproquement objet de réinvention ou d'invention). Et cette (ré)invention a fonction d'exploration face aux interrogations d'une société et/ou d'une culture.

C'est donc autour de cette ambiguïté fondamentale que va se construire notre étude. D'autant que, comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger dans un article sur la « Création artistique et mythique », le mythe lui-même, intrinsèquement, fait la place à une certaine part d'ambiguïté, dans le sens où « le mythe se décline […] au pluriel, s'orientant vers des polarités qui actualisent chacune une partie du message herméneutique qui lui est immanent », laissant ainsi « place, dans la labilité labyrinthique du récit, pour une subjectivité qui se réapproprie la forme et le sens, la syntaxe et la sémantique[1] ». D'autant plus que « lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique », selon Roland Barthes dans *Mythologies*, « car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la "nature" des choses[2] ». Le mythe ne saurait donc avoir l'objectivité des choses, mais plutôt l'ambiguïté subjective de la pensée humaine. Certes, étudier l'ambiguïté, c'est-à-dire entreprendre d'analyser ce qui, par définition et selon l'étymologie même du terme, est incertain, indécis, peut conduire à des impasses, des apories puisqu'on peut penser que l'ambiguïté est vouée à l'irrésolution, en accordant à ce terme toute l'étendue d'incertitude et de contradiction dont il est capable. En effet, *ambigu* est d'abord ce « qui peut être pris ou interprété dans plusieurs sens[3] », et encore, du point de vue des idées, ce qui est « mal déterminé, qui semble participer à des natures contraires et appeler des jugements contradictoires[4] ». Toutefois, l'objectif de cette étude n'est pas tant la résolution de cette ambiguïté que son examen et son approfondissement. Car l'intérêt du féminin dans le roman libertin du XVIIIe siècle tient précisément de cette ambiguïté, dans une écriture et une représentation du féminin doubles, oscillant entre deux notions, deux sentiments qui à la fois se repoussent et se rejoignent, sans doute parce que si nous reprenons la définition que donne

---

[1] WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 81.

[2] BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p 194.

[3] Définition du *Dictionnaire de l'Académie française*.

[4] Définition du *Petit Robert*.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Roger Caillois quant au contenu du mythe, « le mythe est une puissance d'investissement de la sensibilité[1] ».

A partir de ces quelques remarques préliminaires, on notera que le postulat de départ de cette étude est celui de l'existence et de l'intérêt d'une représentation spécifique de la femme et du féminin dans le roman libertin du XVIIIe siècle. Nous n'avons jusqu'ici fait qu'évoquer rapidement et à mots couverts le caractère transgressif de la représentation et de la conception de la femme qu'il donne ; et de fait, le roman libertin apparaît, notamment, comme le contre-pied absolu du monde ébauché à la même époque par la littérature sentimentale, à tel point, par exemple, que pour La Morlière et pour ses héros, la ville devient, à l'opposé de la représentation qu'en donnent les valeurs dominantes du siècle, le refuge de la vertu, tandis que la campagne se fait le lieu de la perdition. De même, mariage et maternité sont largement rejetés par les personnages féminins du genre libertin alors que la société dans son ensemble en fait les valeurs essentielles de la femme. Ainsi la représentation de la femme se posera-t-elle nécessairement en rupture le plus souvent avec celle que le lecteur connaît de la société de ce siècle des Lumières ou qu'il trouve dans d'autres romans contemporains. Quand certains aspects ne sont pas en eux-mêmes fondamentalement différents dans le roman libertin, leurs significations et ce qu'ils peuvent représenter pour les personnages féminins sont définis le plus souvent par la provocation et/ou la transgression – terme que nous préférons à celui de subversion, car il ne s'agit jamais, dans le genre, de renverser, ou même de bouleverser l'ordre et les valeurs établis par et dans la société du XVIIIe siècle. Sur ce point, le couvent, féminin en particulier, est certainement l'un des meilleurs exemples ; en effet, par motivation anticléricale, le couvent apparaît souvent, dans le roman libertin, comme le lieu d'une initiation libertine et/ou de pratiques sexuelles déréglées, et non plus le refuge de la vertu et d'une retraite spirituelle – et ce n'est pas vrai uniquement pour les romans grivois, puisque dans sa célèbre lettre LXXXI, la marquise de Merteuil en fait le lieu même de l'apprentissage amoureux. C'est que le roman libertin se plaît à reprendre préoccupations, thèmes et topoi du siècle pour mieux les détourner de leurs valeurs dominantes.

D'autre part, supposer d'emblée, dans notre intitulé, l'existence dans le roman libertin, d'une ambiguïté proprement féminine, c'est poser le personnel féminin dans une relation d'opposition avec le personnel masculin. Or, pour citer Pierre Fauchery, « le romanesque européen devient par excellence ce qu'il ne cessera pas d'être durant deux siècles : l'odyssée

[1] CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 30.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de la conscience sexuée[1] », et la société du roman libertin est une société qui, peut-être davantage que toute autre, fonde une distinction essentielle des sexes et de leurs rôles. Le roman libertin offre en effet la vision d'une société profondément sexuée, où la coutume est de parler de l'autre sexe indistinctement, collectivement. Cette société établit ainsi très nettement une partition physiologique entre les deux sexes et une différenciation des rôles, en particulier des rôles sexuels. La Morlière, dans *Angola*, exprime ainsi à plusieurs reprises la séparation, imposée par le code social, entre les rôles sexuels : à l'un (l'homme) d'entreprendre, à l'autre (la femme) l'accord passif. Et bien des romans soulignent un code essentiel auquel la femme doit nécessairement se soumettre : l'homme peut donc afficher dans la société ce que la femme doit impérativement dissimuler aux yeux de ce qui pourrait devenir pour elle un tribunal social. La marquise de Merteuil fera ainsi les frais de la publication – au sens premier de rendre public – de ses lettres échangées avec le Vicomte de Valmont, son ancien complice. Il faudra donc tenir compte de ces codes mis en place par la société sexuée du roman libertin tout en évitant toutefois l'écueil d'une réduction de cette opposition féminin/masculin à la dimension physiologique et précisément à l'opposition entre « passivité » et « activité ». D'où aussi l'importance d'élucider le sens de l'ambiguïté, notamment l'ambiguïté dans la définition des sexes et des sexualités, autour de l'identité sexuelle des corps, repoussant les frontières, les rapprochant, voire les confondant, les superposant. Comment alors définir la femme quand elle prend les caractéristiques de l'homme ? et, à l'inverse, quand celui-ci peut adopter jusqu'aux « instincts » perçus comme les plus féminins ?

Il est par ailleurs essentiel d'aborder, dans ces quelques propos en guise d'introduction, la question du choix des textes, puisqu'il aura fallu nous construire un objet d'étude en faisant en sorte de réduire à son minimum la part laissée à la subjectivité. À première vue, le corpus choisi pour élucider ces différents questionnements paraît hétérogène, et il l'est sans doute en un certain sens mais il répond précisément à l'hétérogénéité fondamentale et essentielle – au sens de relative à l'essence – du corpus romanesque libertin du XVIIIe siècle dans son ensemble. La période couverte est en effet très large, de 1730 avec *Le Sylphe* de Crébillon fils[2], à 1809, avec les romans de Félicité de Choiseul-Meuse[3], soit une

[1] *Op. cit.*, p. 11.

[2] Dont les premiers textes ont paru sous la Régence.

[3] On notera que la période étudiée s'achève sur des romans libertins écrits par une femme.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

période allant environ du début du règne de Louis XV en France aux premières années de celui de Napoléon Ier. Les années 1730 sont les années qui vont offrir, avec l'œuvre de Crébillon fils en particulier, le modèle initial de ce qu'on n'appelle pas encore le roman libertin, celui d'un libertinage mondain et raffiné, alors qu'historiquement parlant, à la mort de Louis XIV, en 1715, en quelques semaines, en quelques mois, comme l'écrit Patrick Wald Lasowski, « la Régence [s'était imposée] comme un mythe d'origine, qui [allait fonder] le siècle libertin[1] ». Le point d'aboutissement de ce travail se situe à l'aube du XIXe siècle, parce que ce sont les événements et les œuvres qui font date et font l'Histoire comme l'histoire littéraire. Pourquoi cette date de 1809 ? L'œuvre de Félicité de Choiseul-Meuse a dirigé ce choix. En effet, alors que notre travail prenait son point de départ dans un libertinage mondain et raffiné, il trouve avec cette œuvre l'avènement d'un « libertinage dans l'ordre bourgeois[2] ». Association paradoxale de l'idée de libertinage et de celle de bourgeoisie ? Sans doute, si l'on considère que le libertinage et son esthétique littéraire prennent leurs racines dans l'Ancien Régime et ses valeurs aristocratiques. Mais l'esthétique libertine n'a d'autre choix, si elle veut subsister, que de s'inscrire dans la même dynamique que la société dans laquelle elle s'inscrit et donc de transformer ce modèle initial ; et les romanciers libertins de la seconde moitié du siècle avaient, quant à eux, été nombreux à choisir de représenter des prostituées de toutes origines sociales et géographiques, et des filles venues de la campagne – souvent enceintes – pour chercher fortune dans la capitale. Certes, le roman libertin est en fort déclin à l'aube du XIXe siècle : ce déclin avait d'abord été nettement amorcé par les événements de 1789 sonnant les premières notes de la marche funèbre de l'Ancien Régime, mais l'adoption du code Napoléon en 1804 et le progrès des valeurs bourgeoises marquent la volonté d'une époque d'enfermer la sexualité et ses représentations dans les codes de la normalité. Ces valeurs bourgeoises vont également enfermer les femmes des classes moyennes à l'intérieur de la cellule familiale et annihiler tout espoir pour elles d'obtenir des droits civiques, comme l'explique Lucienne Frappier-Mazur[3]. Dès lors, l'œuvre de Félicité de Choiseul-Meuse, au travers de la représentation de cette société, s'avère des plus intéressantes dans l'optique

---

[1] WALD LASOWSKI, Patrick, *Le Grand dérèglement. Le roman libertin du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33.

[2] VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « Félicité de Choiseul-Meuse : du libertinage dans l'ordre bourgeois », *Études sur le XVIIIe siècle – XXVIII, Portraits de femmes*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 2000, p. 109-115.

[3] FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Convention et subversion dans le roman érotique féminin (1799-1901) », *Romantisme*, Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, n° 59, 1988, p. 107-119.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'une compréhension de l'évolution du genre qui, à cette date, se rapproche déjà d'une disparition totale, marquée quelques années plus tard, en 1814, par la mort du marquis de Sade à l'asile de Charenton. Comme si le genre libertin disparaissait alors avec celui qui l'a poussé jusqu'à ses ultimes limites, définitivement condamné à la marginalisation par une société qui le considère désormais comme « aliéné »…

Nous allons donc parcourir, au travers de cette étude, des moments du siècle très divers, tant sur le plan de l'histoire littéraire que sur celui de l'histoire politico-sociale, car la perspective que nous avons adoptée nous interdit d'autant plus d'envisager le roman indépendamment de ce qui l'entoure que – nous venons de l'évoquer - le genre libertin s'est largement nourri des représentations culturelles de l'Ancien Régime et que dès lors ses relations aux transformations politiques de la fin du siècle en particulier, vont nécessairement poser problème. Comment ne pas se demander, à partir de là, si ce modèle littéraire d'un autre temps, d'un autre régime, en cette fin de siècle et à l'aube d'un autre, parvient à nous offrir une représentation de la femme et du féminin en évolution, en acceptant de se confronter à l'histoire et de s'accommoder des changements profonds de toute une société ? Car la production libertine persiste – nous l'avons dit - au-delà de 1789 et permet, dans la littérature pamphlétaire surtout, des attaques contre tous ceux qui incarnent l'Ancien Régime, en particulier contre celle qui, aux yeux de la fin de siècle révolutionnaire, l'incarne semble-t-il mieux que quiconque, la reine, Marie-Antoinette, coupable d'une double étrangeté, d'une double altérité, à la fois femme[1] et Autrichienne. Pendant la Révolution, donc, et grâce à ces pamphlets, la littérature libertine va élargir son lectorat aux couches populaires : le libertinage y incarne alors le symbole de la décadence de la morale aristocratique que la Révolution s'est proposé d'éradiquer. Après la Terreur, et peut-être d'ailleurs en réaction à celle-ci, paraîtront, à l'opposé de cette « pornographie politique », des ouvrages, tels que ceux de Nerciat, de Rétif de la Bretonne et de Sade, préférant concentrer leur attention sur la recherche et la description du plaisir sexuel comme fin en soi. La période révolutionnaire marque une autre évolution importante de l'esthétique libertine dans le sens où le premier roman libertin né de la plume d'une femme et connu comme tel paraît en 1789, et que la liberté sexuelle et le droit

[1] En effet, les pamphlets pornographiques, dans les années 1770 et au début des années 1780, dénonçaient déjà souvent l'influence supposée excessive des femmes à la cour de France. Au sujet des relations de la pornographie et de la Révolution, nous renvoyons à l'article de Lynn Hunt : « Pornography and the French Revolution », in *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Lynn Avery Hunt ed., New York, Zone Books, 1993, p. 301-340.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

au divorce pour lesquels plaide une romancière comme Suzanne Giroust (dite Madame de Morency) dans *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* – qui paraît pendant le Directoire, en 1799 - se font l'écho de certaines revendications féministes de la Révolution. Mais une autre date est encore à souligner dans l'évolution du roman libertin, et elle se situe au milieu du siècle, comme le souligne Peter Nagy notamment : « pour les romans libertins comme pour tout le développement intellectuel du siècle, la date de 1750 paraît décisive. C'est à partir du milieu du siècle, en effet, que les idées et les œuvres des philosophes se répandent dans la masse des lettrés[1] ». Nous verrons d'ailleurs comment certaines de ces idées entrent dans la vision qu'offre le roman libertin de la femme, mais aussi dans la « mythologie » et la fantasmagorie qu'il construit autour d'elle. On comprend déjà aisément, avec ces quelques éléments, que le libertinage de ces romans ne pourra qu'être multiple. D'autant que parler de roman libertin, c'est déjà se confronter à un épineux problème terminologique, et même si l'objet de notre propos n'est pas ici de résoudre ce problème, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre dans des articles qui ont fait date[2], il paraît essentiel d'aborder ce point et de justifier le choix qui aura pu être fait d'intégrer certains ouvrages sous l'appellation – non « contrôlée » – de « roman libertin »[3], catégorie inventée *a posteriori* par la critique moderne. Il ne s'agit donc pas de retracer ici toute la longue histoire du sémantème à l'origine des mots « libertin » et « libertinage » - d'autres l'ont fait avant nous – mais bien plutôt de trouver un dénominateur commun permettant de rassembler des œuvres apparemment dissemblables et d'unifier ainsi, sous une même question, un corpus nécessairement hétérogène. Valérie van Crugten-André a entrepris de remettre en question la notion de roman libertin, qu'elle définit comme « artificielle et arbitrairement restrictive », et de « proposer une nouvelle définition du genre qui rendrait compte de sa diversité[4] ». Et en effet la notion a ses limites. Mais en s'intéressant ainsi au roman libertin du XVIIIe siècle, peut-on réellement prétendre offrir une

---

[1] *Op. cit.*, p. 55.

[2] Nous renvoyons à quelques-uns de ces articles : GOLDZINCK, Jean, « Questions sur la naissance du récit libertin des Lumières », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philipp, Paris, Desjonquères, 2004, p. 74-85 ; RUSTIN, Jacques, « Définition et explicitation du roman libertin au siècle des Lumières », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Klincksieck, XVI, 1978, p. 27-34 ; SEGUIN, Jean-Pierre, « Le mot *libertin* dans le dictionnaire de l'Académie ou comment une société manipule son lexique », *Le Français moderne*, Paris, éd. d'Artrey, 40, 1981, p. 193-205.

[3] Les romans de la fin de la période sont sans doute ceux qui poseront le plus de problème.

[4] VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *Le roman du libertinage 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 463.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

perspective large sur la production du genre sans que s'y reflète la multiformité fondamentale et essentielle dans la forme comme dans le contenu, d'ailleurs, du libertinage du siècle ; sans en tenir compte[1] ? Michel Delon parle d'« un libertinage qui a toujours refusé d'être défini et qui a tiré son inspiration de tensions, d'ambiguïtés, de contradictions entre nostalgie et utopie, codification de la séduction et libre invention de l'amour, pornographie et bienséances[2] ». Jacques Rustin l'a bien montré, peut-être doit-on « considérer comme libertin tout roman qui offre d'une façon ou d'une autre […] une peinture nécessairement partielle (et partiale) de l'univers du libertinage[3] ». Le choix des textes ne s'est donc pas fondé sur la distinction si habituelle entre roman libertin et roman pornographique. Et dès lors nous suivons ici également la conclusion de ce même article, qui applique très justement la formule qu'Henri Coulet avait consacrée au seul Crébillon[4], pour définir tout romancier libertin : « un romancier qui peint des libertins » ; et ce même si cette définition gagnerait à être nuancée en ce qu'elle pourrait amener à penser qu'un roman contenant une seule scène peignant des libertins serait alors un roman libertin. C'est ainsi une telle définition du genre qui nous fait intégrer sous cette dénomination des romans que certains commentateurs en avaient exclus ou mis à part de façon parfois surprenante d'ailleurs. Ainsi notre choix n'a-t-il pas suivi celui de Peter Nagy, qui, dans son, par ailleurs, important *Libertinage et Révolution*, exclut de façon quelque peu hasardeuse du libertinage romanesque l'ouvrage attribué à Gervaise de La Touche, *Histoire de Dom B*****, Portier des Chartreux*. Henri Coulet, lui, avait séparé, pour la période 1715 à 1761, le roman libertin entre « romans galants » et « romans cyniques » ; mais cette « classification » l'obligeait à mettre à part *Le Portier des Chartreux* – encore lui – et *Thérèse philosophe*, les deux romans pourtant les plus cités par les romanciers libertins qui écriront après la parution de ces deux « classiques » de la littérature obscène du XVIIIe siècle[5]. C'est dire si la tentative de classification du roman libertin est malaisée. En effet, pour prendre le seul exemple de *Thérèse philosophe*, ce roman « mêle les données, transgresse les

[1] D'ailleurs peut-être serait-il préférable de parler de romans libertins au pluriel…

[2] DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, p. 46-47.

[3] *Art. cit.*, p. 32.

[4] Pour Henri Coulet en effet, Crébillon « est moins un romancier libertin, qu'un romancier qui peint des libertins » (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 vol. Paris, Armand Colin, 1967-1968, p. 365).

[5] Le roman libertin se plaît en effet tout particulièrement à faire jouer l'intertextualité en passant en revue lectures et bibliothèques de ses personnages, renvoyant son propre lecteur à des œuvres qui l'ont précédé.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

frontières, refuse les distinctions catégorielles[1] » selon les mots de Jean-Marie Goulemot. Pour la période de 1760 à 1799, Henri Coulet considère encore à part *Les Liaisons dangereuses*, Sade et Rétif de la Bretonne. Pourtant nous avons choisi de rassembler toutes ces œuvres, tous ces auteurs, faisant le choix délibéré de prendre en compte ce qui est essentiel dans le genre et qui fait finalement aussi sa définition, à savoir la diversité et l'ambiguïté – comme le souligne Michel Delon – en faisant cohabiter des romans dits du « second rayon » et les romans de Crébillon fils, de Sade ou encore le chef-d'œuvre de Laclos. Mais une question persistait encore : que faire des romans transgressant les « règles » du genre, la « catégorie » du féminin et les frontières de la littérature française, comme c'est le cas de *La Fille de joie*, roman de Cleland traduit « de manière quintessenciée » de l'anglais par Fougeret de Montbron (1751) ? On sait, pour ce dernier texte, que le XVIIIe siècle ne nourrissait pas les mêmes scrupules que le nôtre en matière de respect dû au texte et l'auteur de *Margot la ravaudeuse* aura largement retravaillé le texte original de l'auteur anglais. Quoi qu'il en soit, ce sont précisément ces écarts qui ont permis de vérifier la validité des critères retenus au départ de cette recherche. Par ailleurs, l'oubli ou le mépris qui avait frappé plus d'un de ces romans ne devait pas faire oublier que nombre d'entre eux sont à la fois et à leur manière de véritables « bijoux indiscrets » et une part étonnante de l'imaginaire des Lumières ; et, au-delà d'une simple cohabitation, il s'agissait de faire des *minores* des points d'ancrage et de réflexion au même titre que les romans plus illustres. Toutes ces raisons nous ont inspiré le souci de nous appuyer sur un corpus large (environ soixante-dix romans et quelques textes non-romanesques convoqués de manière insistante). Car comment prétendre traiter de l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle, en laissant de côté cette ambiguïté qui est aux fondements du genre même ?

Afin de vérifier ces hypothèses de départ et de répondre à ces interrogations, notre démarche se fonde sur la mise en rapport systématique de la représentation du féminin offerte par le roman libertin et du discours tenu sur la femme et la féminité dans l'ensemble du siècle, chez les médecins et les philosophes, dans l'art et la littérature, dans la société ou la religion. De cette confrontation devront se dégager non seulement les spécificités de la représentation

[1] GOULEMOT, Jean-Marie, « Séduction et jeux des corps : récit libertin et roman pornographique », in *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen-Âge aux Lumières*, actes du colloque organisé par le Département de philologie française et italienne de l'Université de Valence (4-7 mars 1998), dir. D. Jiménez et J.-C. Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, p. 223.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de la femme et du féminin dans le roman libertin, mais aussi les enjeux de certaines positions contradictoires qu'il semble prendre par rapport aux valeurs et au discours dominants du siècle dans lequel il s'inscrit tout en évoluant avec lui. Dès lors, il a semblé judicieux, dans un premier temps, de poser l'imagerie qui entoure et qui fonde la représentation de la femme et du féminin dans le roman libertin, dans le sens où ce genre est par essence même celui du fantasme et du mythe, ou plutôt des fantasmes et des mythes, en proposant une mise en rapport des féminités et masculinités telles qu'elles apparaissent dans ces imageries, mythes et fantasmes. À partir de là et de l'hypothèse générale selon laquelle le problème des relations entre les sexes au XVIIIe siècle se pose essentiellement en termes de rapport de force, il nous fallait envisager la question sous l'angle d'une maîtrise au féminin dans laquelle réside une grande partie de l'ambiguïté féminine dans le roman libertin puisqu'elle se fonde largement sur un éloge de la transgression, détournant au profit de cette maîtrise au féminin des espaces de liberté, des figures de l'autonomie, des désirs et des dominations que les valeurs dominantes du siècle lui refusent. Les enjeux réels autour de la question de la représentation du féminin et de la féminité, mais aussi ceux de certaines positions contradictoires que le roman libertin semble prendre par rapport au discours dominant du siècle, sont ceux du pouvoir homme/femme, ceux de la différence sexuelle qui deviennent en même temps ceux qui sont au cœur de la maîtrise dans le roman libertin, c'est ce que nous envisagerons dans le troisième temps de notre réflexion. Il apparaîtra alors que nombre d'éléments qui auront servi à élucider la maîtrise au féminin seront à nouveau à interroger pour une réflexion sur les modalités de l'asservissement de la femme tel qu'il se représente dans le roman libertin. Sans doute une telle approche, qui reprend successivement les mêmes champs d'investigation pour les envisager sous un autre angle, fait-elle peser sur l'ensemble un risque de répétition en même temps que l'investigation de toute « mythologie », nécessairement foisonnante et diffuse, pose la question du piège de la dispersion. Sans qu'on puisse prétendre y avoir totalement échappé, il faut néanmoins souligner que le choix même de travailler sur l'ambiguïté féminine, toujours entre libération et asservissement, entre représentation et mythe, nous imposait de comprendre chaque facteur d'ambiguïté sous les différents sens qu'il proposait sans pour autant, nous l'avons dit, faire le choix d'un des sens mis en jeu par cette ambiguïté au détriment des autres sens possibles, puisque l'objectif de cette étude est de montrer l'intérêt de l'examen et de l'approfondissement de l'ambiguïté en elle-même, contradiction permanente et non résolue.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Première partie :

« Féminités et masculinités : imageries, mythes et fantasmes »

« Sonde qui le pourra les replis tortueux d'un cœur féminin ! »
Gaillard de la Bataille, *Frétillon*[1].

Si le roman libertin reprend à bien des égards des motifs, des mythes et des fantasmes que l'on retrouve soit dans un imaginaire séculaire soit dans des représentations et des discours propres au XVIIIe siècle, il en propose un autre traitement, une nouvelle mise en scène, de nouvelles réponses aux mêmes questions, de nouvelles interprétations. Alors que dans sa *Lettre à d'Alembert*, Rousseau, convaincu de la nécessité de la division nette des rôles sociaux et de la séparation des espaces domestiques, opposant la France d'alors aux peuples de l'Antiquité, regrette cette époque où les gynécées fleurissaient, où « il n'y avait aucune assemblée commune pour les deux sexes » et où « ce soin de ne pas se rassasier les uns des autres faisait qu'on se revoyait avec plus de plaisir[2] », le romancier libertin, lui, n'a de cesse de chercher à pénétrer sans cesse ces gynécées, lieux qui lui sont interdits, lui restent mystérieux et qu'il ne peut tenter d'approcher le plus souvent, par définition, qu'au moyen de représentations fantasmatiques et mythiques, puisque « forcer un secret, c'est d'abord le confirmer comme un secret[3] » comme le fait très justement remarquer Pierre Chartier. Il reste qu'il s'efforce de répondre à sa propre curiosité et à celle de son lecteur, fort proche de celle

[1] GAILLARD, Pierre Alexandre (dit GAILLARD DE LA BATAILLE), *Histoire de la vie et des mœurs de Mademoiselle Cronel dite Frétillon*, 1739-1740 (in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 73).

[2] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 177.

[3] CHARTIER, Pierre, « Asmodée ou l'effraction », *Dix-huitième siècle, Représentations de la vie sexuelle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 212.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

marquée par le Sultan Schah-Braham en apprenant que l'âme d'Amanzéi a occupé le corps d'une femme, au point de pouvoir dire avec lui : « Je voudrais bien […] savoir un peu ce que vous faisiez pendant que vous étiez femme ; cela doit faire un détail fort curieux. J'ai toujours cru que les femmes avaient de singulières idées. Je ne sais si je me fais bien entendre, mais je veux dire qu'on a de la peine à deviner ce qu'elles pensent[1] ». Dès lors cet imaginaire révèle-t-il la masculinité des romanciers, comme les représentations de la physiologie féminine des traités médicaux de l'époque révèlent la masculinité des savants, ou les confronte-t-il à et les questionne-t-il dans, avec leurs lecteurs, ce que René Démoris a appelé le « désir-d'être-femme » ?

CHAPITRE I - À LA DÉCOUVERTE DU CORPS FÉMININ

Dans l'ensemble des représentations que s'en fait le XVIIIe siècle, la femme se voit sans cesse renvoyée à, ou plutôt enfermée dans, sa « constitution », une constitution essentiellement faible et se résumant en grande partie, si ce n'est totalement, à l'utérus : *Tota mulier in utero*. Or le corps, qui aura un rôle central dans la redistribution du pouvoir sous la Révolution[2], va prendre nécessairement une importance exacerbée dans un genre libertin qui place le désir au cœur de sa conception de l'être et des rapports entre les êtres. Le corps féminin y est alors omniprésent et le roman libertin reprend, pour en donner sa propre représentation, l'image de la femme subordonnée à son corps véhiculée par l'ensemble du XVIIIe siècle.

---

[1] *Op. cit.*, p. 78.

[2] Dans *Le Corps de l'histoire*, Antoine de Baecque montre ce rôle central du corps dans cette redistribution, et en particulier dans l'exclusion des femmes du pouvoir et plus largement de la *res publica*. BAECQUE, Antoine de, *Le Corps de l'histoire : métaphores et politique, 1770-1800*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) Nature et corps féminin

On ne peut prétendre élucider la représentation de la femme et de la féminité dans le roman libertin du XVIIIe siècle sans commencer par tenter de comprendre le lien qui existe entre la nature – cette notion aussi complexe qu'omniprésente - et la femme, en particulier le corps féminin. En effet, le roman libertin, qui reprend la plupart des préoccupations du siècle à son compte, ne fait pas d'exception pour la nature, qu'il appose la plupart du temps à la féminité, autre notion toute aussi complexe et passionnante pour le XVIIIe siècle. Si l'on avait entrepris de faire un relevé précis des occurrences du terme « nature » et de ses dérivés dans l'ensemble de notre corpus, il serait aisé de noter l'importance que tient cette notion dans la pensée et les discours libertins comme dans l'ensemble du siècle. Toutefois, la question de la nature pose nécessairement problème en ce qu'elle reste une notion rarement définie avec clarté. Il paraît donc intéressant de commencer par comprendre comment le roman libertin reprend à la fois les représentations de l'ensemble du siècle, qu'elles soient médicales, romanesques, sociales ou encore religieuses, tout en apportant sa propre réponse à l'interrogation posée, par son siècle, sur la nature féminine.

a. Nature féminine

Les textes qui s'intéressent à la femme et à sa nature ne manquent pas aux XVIIe et XVIIIe siècles, qu'il s'agisse de textes historiographiques, anthropologiques, philosophiques, médicaux, c'est-à-dire des traités d'anatomie et de physiologie, de chirurgie ou d'obstétrique, ou encore d'ouvrages de vulgarisation et de préparation au mariage, comme ceux du docteur Nicolas Venette, auteur du *Tableau de l'amour conjugal* en 1687, mais aussi, bien entendu, de textes littéraires, en particulier ceux de Diderot, notamment avec son *Essai sur les femmes* en 1772, et de Sade. Mais ces textes s'intéressent à la femme pour l'enfermer, bien souvent, dans l'infériorité physique qu'on lui suppose, doublée bien souvent d'une infériorité intellectuelle justifiée par la faiblesse physiologique. Comme l'écrit Michel Delon, jusqu'à l'âge classique, « la femme est définie par rapport à l'homme comme manque, comme excédent ou, selon une théorie plus élaborée, comme inversion. Ce dernier modèle est intéressant car il tente de penser en même temps une identité et un principe de transformation qui passe d'un sexe à

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'autre[1] ». Le docteur Pierre Roussel évoque ainsi, dans son *Système physique et moral de la femme*, en 1775, cette conception du corps féminin par rapport au corps masculin – même s'il s'agit pour lui de la rejeter[2] :

> *Il y a des auteurs qui ont cru voir beaucoup de ressemblance entre les parties génitales de la femme et celles de l'homme. Ils disent que si par la pensée, on replie vers l'intérieur les organes qui se présentent extérieurement dans l'homme, et qu'on les place dans le siège qu'occupent les parties plus cachées de la femme, ou qu'on amène du dedans au dehors les organes que la femme emploie à la génération, pour leur donner une position aussi apparente que celles qu'ont les organes du premier, on trouvera entre eux de l'analogie, et une certaine conformité de structure*[3].

La question féminine, sous de multiples aspects, a manifestement « fasciné » le siècle des Lumières, siècle qui a découvert l'ovulation, si essentielle à la conception ; siècle, aussi, qui a substitué aux superstitions et préjugés hérités de la religion chrétienne et d'Aristote, des arguments scientifiques et médicaux ; siècle qui n'a cessé d'écrire et de réfléchir sur le corps, la nature et l'éducation de la femme ; mais aussi siècle où le corps féminin reste encore largement méconnu, méconnaissance à l'origine de bien des fantasmes masculins autour de ce corps féminin, dont celui souvent exprimé dans les romans libertins de pénétration de l'intimité féminine, par désir et curiosité. Et la découverte de l'ovulation, au XVIIIe siècle, tend à accentuer nettement l'idée de différence des sexes. Le modèle des deux sexes supplante ainsi, vers la fin du siècle, la pensée d'un sexe « unique », surtout après cette découverte majeure. Auparavant, le sexe féminin était considéré comme la « réplique », interne et en taille réduite, du sexe masculin, le pénis. Cette idée de plus en plus nette de « différence des sexes » accentue davantage encore la vision du monde où la femme ne peut se définir, ne peut définir son identité, que par rapport à l'Autre par excellence qu'est l'homme, le sexe opposé. En ce sens, le discours du siècle sur la femme, en particulier le discours médical, est bien un discours des Lumières, car il cherche à balayer les croyances et préjugés concernant la femme et son corps, fausses idées héritées de la religion chrétienne et de l'Antiquité, en particulier

---

[1] DELON, Michel, « Le prétexte anatomique », *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 36.

[2] Sa première partie s'intitule ainsi *« Des différences générales qui distinguent les deux sexes »*.

[3] ROUSSEL, Pierre, *Système physique et moral de la femme, ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, et des fonctions propres au sexe*, Paris, Vincent, 1775, p. 134. Nous modernisons l'orthographe.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'Aristote. Pierre Roussel refuse ainsi de corroborer la conception de la femme comme « homme manqué » alors que Barthès écrit, dans l'article « Femme » de *L'Encyclopédie*, que « les anatomistes ne sont pas les seuls qui aient regardé en quelque manière la femme comme un homme manqué » ; il met au contraire en avant une profonde différence des sexes et essaie de dégager, dans le corps de la femme, la spécificité féminine, qui sera censée déterminer tout son être.

Fait significatif d'une substitution du discours religieux par le discours médical, le médecin prend la place du directeur de conscience pour ce qui concerne la vie privée. « Caractéristique, à cet égard, la transformation des déviances sexuelles en maladies. Ce qui jadis était puni comme péché est désormais soigné », souligne Jean-Claude Bologne[1]. Ainsi le médecin « empirique » de *Margot la ravaudeuse*, le bien nommé Vise-à-l'œil, offre-t-il à la jeune femme malade le diagnostique d'un « dégoût de l'esprit, causé par l'abus d'une vie trop délicieuse » et lui fait-il une « prescription », finalement assez proche que celle que pourrait faire un directeur de conscience, mais dans le but de soigner à la fois le corps et l'esprit, davantage que dans celui de systématiser la déviance honteuse :

> *Si vous voulez suivre mon avis, fuyez le commerce bruyant du monde : ne faites usage que d'aliments salubres et substantiels ; couchez-vous de bonne heure, et soyez matinale ; prenez de l'exercice ; ne fréquentez que des personnes dont l'humeur cadre à la vôtre ; ayez toujours quelque occupation pour remplir les vides de la journée. Surtout ne faites aucun remède, et je vous garantis dans six semaines aussi belle et aussi fraîche que vous l'ayez jamais été*[2].

Mais si le siècle s'intéresse à la physiologie féminine et écrit sur la femme, il lui refuse tout accès à un discours et à une pensée dont elle est le cœur et le sujet. Comme le souligne Michel Delon, « les livres de médecine sont longtemps écrits en latin, donc interdits aux femmes, et les traductions françaises s'abritent vertueusement derrière les dénégations morales[3] », continuant à parler de « parties honteuses » pour désigner les organes génitaux ; et si le docteur Bienville, dans la préface de *La Nymphomanie ou traité de la fureur utérine*, en 1771,

---

[1] BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986, p. 405.

[2] FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, *Margot la ravaudeuse*, 1748 (in *Romans libertins du XVIII*e *siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 735). En fait, la première édition qui nous est parvenue date de 1750, mais il est très probable qu'une première édition ait paru en 1748 avant d'être saisie et détruite par la police.

[3] *Art. cit.*, p. 38-39.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

précise qu'il souhaite que son ouvrage soit lu par les « personnes mêmes du sexe », c'est dans un but d'instruction morale uniquement, pour « offrir […] le tableau vif et frappant des maux affreux et incroyables prêts à accabler une jeune fille, au premier pas qu'elle fait pour sortir de la voie de l'honnêteté ». L'accès de la femme à ces ouvrages de médecine, s'il est facilité, ne l'est donc jamais dans le but de lui offrir une éducation scientifique. Bienville donne ainsi les raisons pour lesquelles il a choisi d'écrire son ouvrage en français, plutôt qu'en latin, et justifie sa démarche pour éviter que son livre soit « regardé comme dangereux » :

> *Si cet ouvrage vient à tomber entre les mains de jeunes personnes, soit par l'inattention des pères et mères, soit par la négligence des personnes faites pour veiller à leur éducation, soit enfin par la séduction de quelques âmes libertines, qui ne manquent jamais d'artifice pour se procurer l'entrée des maisons honnêtes, si en un mot par tel accident que ce puisse être, une jeune fille se trouve à même de lire ce livre, qu'en arrivera-t-il ? Rien. Elle sera dans le cas, tout au plus, de gémir sur l'assemblage prodigieux des imperfections auxquelles son sexe est sujet, et sur les causes infiniment multipliées de son dérangement et de son entière destruction*[1].

Et en effet, ces médecins se contentent bien souvent d'entériner et de laïciser le discours clérical qui diffuse l'idée d'une faiblesse de la nature féminine, sans jamais véritablement en remettre en cause le fonds puisque le leur « reproduit tous les interdits, toutes les peurs de la morale chrétienne. En ce sens il participe pleinement d'un discours qui le précède et qu'il sert à fonder autrement[2] » ainsi que l'écrit Jean-Marie Goulemot. Mais cette laïcisation du discours clérical, et la forme scientifique que lui donnent ces ouvrages de médecine légitime davantage encore la représentation de la femme qui s'en dégage. C'est désormais la Nature qui permet de justifier la subordination de la femme à son corps et à l'homme. Car « la notion ambiguë de Nature – cette bête dont on parle toujours sans savoir ce que c'est, comme disait Sade[3] – prend sournoisement la place de la vieille métaphysique pour maintenir la femme

---

[1] *Ibid.*, p. 3.

[2] GOULEMOT, Jean-Marie, « II. Fureurs utérines », *Dix-huitième siècle*, *Représentations de la vie sexuelle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 111.

[3] Il écrit en effet dans les *Cent vingt journées de Sodome*, s'adressant au lecteur : « Imagine-toi, que toute jouissance honnête ou proscrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances dis-je, seront expressément exclues de ce recueil » (SADE, *Œuvres*, t. I, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 69).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans un état de subordination, entériné cette fois par l'un des principaux concepts du siècle[1] ». Et cette nouvelle conception de la femme s'avère finalement « plus insidieuse[2] » dans le sens où elle renverse des préjugés religieux pour les remplacer par un discours d'ordre scientifique. Désormais l'infériorité féminine ne relève plus de la volonté divine, elle se fait infériorité naturelle. Le discours sur la différence se prolonge ainsi dans un discours de l'inégalité et de l'infériorité, ce qui est par ailleurs incompatible avec la recherche constante de l'égalité dont se prévaut la philosophie des Lumières.

Le roman libertin ne représente jamais la jeune fille lisant des ouvrages médicaux, ni même de textes pouvant l'instruire sur sa propre physiologie ou sur son corps. L'héroïne d'Andréa de Nerciat, Lolotte, se voit ainsi mise en possession, par ses maîtres, de « quantité de livres qui [l']avaient considérablement avancée dans la connaissances du sexe masculin, et de la douce utilité dont il est au [sexe féminin] ». Et ce qui l'intéresse avant tout, bien plus que les traités médicaux, ce sont « ces excellents ouvrages techniques qui *se colportent sous le manteau*[3] ». Par ailleurs, les personnages de médecins se font bien rares dans les romans libertins du XVIIIe siècle, et lorsqu'ils apparaissent, comme souvent dans la littérature du siècle, c'est pour être raillés[4], à l'image de ceux qui se relaient, en 1750, au chevet de Margot, l'héroïne de Fougeret de Monbron :

> *Je tombai dans une langueur et une mélancolie qui furent l'écueil du savoir des plus célèbres disciples d'Esculape. Chacun d'eux également ignorant du mal réel dont j'étais attaquée m'en prêtait un de son imagination, et me le prouvait par des syllogismes si concluants que, me croyant tous les maux ensemble, je prenais des remèdes de toute main, et faisais de mon corps une boutique d'apothicaire*[5].

Les médecins sont donc représentés par le discours romanesque comme des êtres incapables d'une réelle compréhension du corps féminin, de son fonctionnement et de sa physiologie. La

---

[1] JATON, Anne-Marie, « La femme des Lumières, la Nature et la différence », in *Figures féminines et roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 75.

[2] *Ibid.*

[3] NERCIAT, André-Robert de, *Mon noviciat ou les joies de Lolotte*, s. l., 1792 (Paris, Zulma, 2001, p. 30). En italiques dans le texte.

[4] Ce qui était déjà le cas dans la littérature du siècle précédent : que l'on songe, par exemple, aux représentations satiriques du personnage du médecin chez Molière.

[5] *Op. cit.*, p. 734.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

conception de la femme que donne la médecine dissocie son corps de son esprit, alors que le roman libertin rassemble l'âme et le corps, disjoints par une vision chrétienne relayée, donc, par le discours médical. Lorsque le corps, et l'esprit avec lui, parviennent à la saturation de la satisfaction du désir, comme cela se passe pour Margot, le danger pour la santé, de l'esprit surtout, de la jeune fille apparaît important :

> *Votre mal, auquel ils n'ont rien connu, n'est point une affection du corps, mais un dégoût de l'esprit, causé par l'abus d'une vie trop délicieuse. Les plaisirs sont à l'âme ce que la bonne chère est à l'estomac*[1].

Ainsi, l'interférence entre le corps et l'esprit de la jeune héroïne est constante : si son tempérament est entravé, son corps en souffre ; si son esprit est malade, il se manifeste à travers le corps ; si le corps est malade, il « contamine » l'esprit, etc. De là, on comprend l'importance de la place occupée par la représentation du corps dans la définition identitaire de la jeune fille.

D'autre part, un personnage comme celui de la Bois-Laurier, dans *Thérèse philosophe*, refuse, lui, de recourir à la médecine pour régler son problème physiologique, celui de son hymen impénétrable, dont elle dit pourtant qu'il pourrait être aisément résolu à l'aide d'une opération chirurgicale, pourtant déjà relativement courante semble-t-il. En effet, elle explique qu' « on n'a jamais pu [la] déterminer à subir l'opération qui pouvait [la] rendre habile aux plaisirs, quoique pour vaincre [sa] répugnance on [lui] citât à chaque instant l'exemple d'une infinité de filles qui, dans le même cas, s'étaient soumises à cette épreuve[2] ». La nature offre donc au personnage féminin ce qui semble tout d'abord une imperfection mais qui apparaît finalement à la femme comme le « principal mobile » de sa carrière de courtisane, d'où son refus d'avoir recours à la médecine pour corriger ce défaut. La nature préside ainsi au corps de la femme en le dotant d'un hymen impénétrable, et ce corps singulier quoique naturel décide de l'identité et de l'image sociale de la femme.

Dans ces textes, comme pour le XVIIIe siècle dans son ensemble, la nature, principe aussi complexe qu'omniprésent, préside à la construction de toute une représentation de la femme et de son corps. L'abbé T***, dans *Thérèse philosophe*, déplore alors cette référence constante à la nature, sans que jamais on ne sache véritablement ce que sous-tend cette idée de

---

[1] *Ibid.*, p. 735.

[2] ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d', *Thérèse philosophe*, La Haye, 1748 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 631).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« nature », et il entreprend de nous donner la « définition de ce qu'on doit entendre par le mot de nature » :

> *Sur dame Nature ? reprit l'abbé. Ma foi vous en saurez bientôt autant que moi. C'est un être imaginaire, c'est un mot vide de sens*[1].

Et pourtant la nature est souvent évoquée, dans le roman libertin en particulier, comme un être à part entière, avec une majuscule même parfois, doué d'une volonté propre et d'intentions, de projets, en particulier pour le corps féminin. Ainsi, dans le roman de John Cleland, *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*, le terme est véritablement omniprésent au fil des pages, parfois même cité à trois ou quatre reprises sur une seule page, sous sa forme première ou ses déclinaisons (« nature », « naturally », etc.). Et dans un roman tel que celui de Mirabeau, *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, la nature est dotée de projets concernant le corps féminin, qu'elle est censée diriger et amener au but qu'elle a défini au préalable pour lui : les verbes ou noms exprimant la volonté y sont ainsi souvent apposés au mot « nature ». Le principe naturel prend alors une telle importance qu'on ne relève pas moins de soixante six occurrences des termes « nature », « naturel » ou « naturellement » dans l'ouvrage de Mirabeau, roman pourtant relativement court.

Dans ces textes, c'est toujours la nature qui décide de la femme et surtout de son corps, ce qui conduit bien souvent à subordonner la femme à son corps. Nous ne reviendrons pas ici sur la conception générale de la femme au XVIIIe siècle, de nombreux travaux de qualité ont déjà été produits sur ce sujet et ce n'est pas ici notre propos. Mais il s'agit de comprendre en quoi et comment le roman libertin du XVIIIe siècle reprend certains discours médicaux pour les détourner à ses fins propres, et comment le discours romanesque qui en naît apparaît comme un discours imprégné très largement de fantasme et d'imaginaire masculins. L'imagerie traditionnelle du roman libertin, qui fait notamment du bidet un meuble indispensable à la femme, la renvoie donc sans cesse à son corps et en particulier à cette partie qui cristallise tous les fantasmes masculins et concentre toutes les attentions, à savoir ce que le roman libertin aime à appeler le « minon » et la ramène une nouvelle fois à l'intérieur de son corps, c'est-à-dire à l'utérus, dont le sexe apparent se montre comme la porte d'entrée, véritable porte du Gynécée.

L'image la plus récurrente que l'on affuble aux « personnes du sexe » est certainement celle de la faiblesse : la femme est considérée avant tout comme un être faible par nature,

[1] *Ibid.*, p. 612.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ainsi que l'exprime, parmi tant d'autres exemples, Bienville dans sa préface à son traité sur la nymphomanie :

> *[…] elle sentira la fragilité de sa nature, elle respectera et chérira même des principes qui la garantiront certainement du naufrage prochain auquel le sexe est exposé par sa faiblesse*[1].

Les personnages masculins du roman libertin qui voient dans les femmes des êtres « susceptibles de faiblesses ou d'égarement[2] » ne manquent pas, à l'image du chevalier de Gérac qui, dans *Les Malheurs de l'inconstance* de Dorat, en 1772, parle du sexe féminin comme de « ce sexe qu['ils oppriment] » et « mérite [leurs] égards à proportion même de sa faiblesse » et comme d' « un sexe faible, avide de bonheur et si bien fait pour le sentir[3] ». Mais plusieurs personnages féminins eux-mêmes reconnaissent cette faiblesse inhérente à la nature féminine et cherchent à s'en dégager autant qui leur est possible. Dans un roman anonyme de 1799, on nous dit d'Eléonore, devenue Eléonor, qu'il est « faible comme une femme[4] » ; et Madame Durancy, dans *Amélie de Saint-Far* de Félicité de Choiseul-Meuse, en 1808, explique qu'une « femme ordinaire » est une femme « aimant à l'excès, soumise jusqu'à la faiblesse, confiante jusqu'à la sottise[5] ». Mais dans le discours des personnages féminins qui fustigent cette faiblesse, la rejeter c'est aussi cesser, d'un certain point de vue, d'appartenir au sexe féminin. C'est ce qu'indique Emma, un des personnages féminins, lorsqu'elle se raconte lors de la sixième soirée de *Entre chien et loup* de Félicité de Choiseul-Meuse :

---

[1] BIENVILLE, J. D. T., *La Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1771, p. 3.

[2] CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, *Elvire ou la Femme innocente et perdue*, Paris, Barba, 1809, I, p. 35.

[3] DORAT, Claude-Joseph, *Les Malheurs de l'inconstance, ou Lettres de la marquise de Syrcé et du comte de Mirbelle*, Amsterdam et Paris, Delalain, 1772 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 932-933).

[4] ANONYME, *Éléonore ou l'Heureuse personne*, À Paris, chez les marchands de nouveautés, an VIII, p. 70.

[5] CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, *Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur*, Paris et Hambourg, chez les marchands de nouveautés, s.d. [1808], I, p. 87.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[...] je ne vis plus qu'avec un souverain mépris, les faiblesses d'un sexe auquel je voulais appartenir le moins possible*[1].

Cela rappelle à bien des égards le profond mépris de la marquise de Merteuil à l'encontre des autres représentantes d'un sexe dont elle veut elle aussi se distinguer. Cependant, elle sait aussi qu' « une éducation un peu forte éclaire les femmes sur le danger de leurs faiblesses[2] ». La faiblesse est certes inhérente à la nature féminine mais elle est tout de même considérée et présentée ici comme corrigible par l'éducation, et donc par la culture s'il faut choisir une notion opposée à celle de nature. Laclos, dans ses « essais sur les femmes », en 1783, va plus loin : l'esclavage de la femme n'est en rien naturel, ce sont la société et le manque d'éducation qui lui ont ravi les avantages accordés par la nature.

Mais surtout, dans les différents discours produits sur elle durant ce siècle, y compris dans celui d'un philosophe des Lumières comme Diderot, la femme se retrouve la plupart du temps ramenée, presque exclusivement, à son utérus, qui est donné comme influant sur tout son être et à tout âge :

> *La femme porte au-dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. [...] C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires. La femme hystérique dans la jeunesse se fait dévote dans l'âge avancé*[3].

En effet, comme l'écrit Michel Delon, « la théorie de l'organe supplémentaire trouve rapidement à s'exprimer sous la forme de l'adage *Tota mulier in utero*, et emprisonne la femme dans sa physiologie[4] » ; car pour le XVIIIe siècle, que ce soit dans le discours médical ou dans le discours romanesque, « toute la femme est dans l'utérus », pour traduire littéralement le vieil adage attribué au médecin grec Hippocrate. Ainsi, Pierre Roussel, dans le *Système physique et moral de la femme* déjà évoqué, va élaborer la théorie du finalisme maternel, c'est-à-dire que la femme est ramenée toute entière à son sexe et que la nature lui a assigné la fonction de mère, mais aussi celui d'épouse, ce que Bienville n'avait déjà pas manqué d'évoquer dans son introduction à *La Nymphomanie* en 1771 :

---

[1] *Op. cit.*, p. 112.

[2] *Ibid.*, p. 113.

[3] DIDEROT, Denis, *Sur les femmes*, 1772 (Paris, René Hislum, 1933, p. 194).

[4] *Art. cit.*, p. 38.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Partager la peine et le plaisir de l'homme, dont elle est la tendre et fidèle compagne, lui donner pour successeurs et pour héritiers des enfants qu'elle conçoit et porte neuf mois dans son sein, pour les nourrir encore de son lait, après leur naissance : telles sont les nobles attributions de la femme, et les importantes fonctions qu'elle est destinée à remplir sur la terre*[1].

Le XVIIIe siècle définit donc la femme par son corps, mais surtout par son sexe, comme un tout. Alors que les Lumières font de la nature le principe même qui va permettre la libération de l'homme, elles vont invoquer ce même principe pour diviser l'être humain en deux parties inégales, l'homme et la femme, en se fondant sur une conception de la nature féminine de plus en plus tournée vers sa fonction biologique, la réduisant ainsi à ses rôles de mère et d'épouse mais l'installant aussi de plus en plus dans une représentation fondée sur la différence et l'inégalité.

En effet, la faiblesse essentielle, ainsi que la mollesse et la passivité, de la femme et de son corps est expliquée et légitimée, dans les discours romanesques comme dans les discours médicaux, par la subordination naturelle de la femme à son corps, que relaient bien souvent les voix féminines factices dans le roman libertin du siècle, soit qu'elles déplorent leur soumission inévitable à la douleur lors du dépucelage, ce « tribut [que la nature] attend de toutes les femmes[2] », soit qu'elles évoquent elles aussi ces menstrues « handicapantes », particulièrement rares dans le discours romanesque, comme nous le verrons ultérieurement, mais qui servent souvent à appuyer cette image de faiblesse de la nature et du corps féminins. Félicia se plaint ainsi de ce « bizarre tribut auquel la nature a voulu soumettre [son] sexe infortuné[3] », et l'image qui est donnée de la femme « indisposée[4] » le plus souvent en fait une femme malade, car « n'a-t-on pas les yeux ternes, cernés ? le teint fouetté ? la peau moins fraîche ? les lèvres violaces ? la transpiration et l'haleine n'ont-elles pas quelquefois un soupçon d'odeur fétide[5] ? » interroge le narrateur du *Diable au corps* supposé d'ailleurs être l'œuvre, si l'on en croit le titre donné à son roman par Nerciat, d'un certain « docteur

---

[1] *Op. cit.*, p. V.

[2] *Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur*, *op. cit.*, II, p. 101.

[3] ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, *Félicia ou Mes fredaines*, Londres, 1775 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 1101).

[4] Le mot, qui suggère déjà en lui-même la maladie, est utilisé par Nerciat en majuscules (« INDISPOSÉE »). ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, *Le Diable au corps*, 1803 (Paris, 10/18, 1997, p. 305).

[5] *Ibid.*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Cazzone, membre extraordinaire de la joyeuse faculté Phallo-coïro-pygo-glottonomique ». Le même auteur use un peu plus loin de l'adjectif « invalide » et explique dans une note que « le cas en question » occasionne une « certaine bigarrure de couleur jaune, violette et bleue[1] » dans les yeux, car les menstrues sont décrites comme produisant des effets visibles sur le visage de la femme, à tel point que le tréfoncier s'étonne de ne pas s'en être aperçu par lui-même.

La mollesse apparaît comme l'une des caractéristiques essentielles de la femme et de la féminité, tant au niveau physiologique qu'au niveau intellectuel. Pierre Roussel souligne ainsi « ce degré de mollesse qui est particulier [aux femmes], et qui, depuis Hippocrate, a été généralement reconnu par tous les médecins[2] » et le lie à la faiblesse de la femme puisque « son existence consistera plus en sensations, qu'en idées et en mouvements corporels[3] ». Or le roman libertin ne manque pas, lui non plus, de revenir sans cesse sur cette mollesse féminine, qui apparaît de façon récurrente soit dans la description des corps féminins, soit dans ces peintures de femmes s'abandonnant mollement à la conquête masculine, soit encore dans celle du lieu féminin par excellence, qu'il contienne le corps féminin ou qu'il le recrée, dans les coussins, les sophas, les lits, le gazon, etc. A l'opposé, pour le discours médical, chez l'homme, « tout retrace […] l'image de la force, et porte l'empreinte du sexe qui doit asservir et protéger l'autre[4] ».

C'est que la femme est en effet souvent pensée, au XVIIIe siècle, et selon un schéma hérité largement de l'Antiquité, comme en témoigne la référence récurrente à Hippocrate, en termes de maladie, à l'image de ce qu'écrit Bienville dans l'introduction de son traité sur la nymphomanie :

> *Fallait-il donc que de si brillantes prérogatives la plus belle et la plus intéressante moitié de l'espèce humaine, fût asservie à tant de misères ! fallait-il qu'elle ne fût, pour parler de langage d'Hippocrate, qu'un foyer d'infirmités et de douleurs[5] !*

Anne-Marie Jaton le souligne, tradition, religion et médecine « se sont unies au cours des siècles pour assigner à la femme une place de malade éternelle, et pour lier

[1] *Ibid.*, p. 316.

[2] *Op. cit.*, p. 26.

[3] *Ibid.*, p. 28.

[4] *Ibid.*, p. 5.

[5] *Op. cit.*, p. VI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

indissolublement, *dans le mythe*, douleur et féminité[1] ». Le roman libertin abonde d'ailleurs, comme nous le verrons ultérieurement, en représentations de la femme en être malade, mais il s'agit toujours de maladies liées à la physiologie qui lui est propre, à la sexualité et au désir féminins : de l'hystérie à la nymphomanie, de la fureur utérine à la petite vérole, toutes les maladies dont souffrent les personnages féminins de ces romans lui viennent finalement toujours, d'une façon ou d'une autre, de son utérus. La maladie et le malaise apparaissent alors, dans les discours médicaux, littéraires et philosophiques, comme l'apanage de la féminité, parce que le destin de la femme se joue entre la puberté et la ménopause, lorsqu'elle peut assurer la fonction biologique que lui a assignée la nature : « c'est par le malaise que la nature les a disposées à devenir mères ; c'est par une maladie longue et dangereuses qu'elle leur ôte le pouvoir de l'être[2] » écrit ainsi Diderot. Dès lors, les quelques romans qui tendent à proposer une inversion des données force masculine / faiblesse féminine – à l'image de la marquise du *Diable au corps* de Nerciat, qui n'accorde qu'une seule qualité à son époux, « c'est d'*être faible* »[3] - devront faire l'objet d'une attention toute particulière, dans le sens où ils semblent prendre le contre-pied exact de l'imagerie traditionnelle véhiculée tout au long du siècle. Mais si la nature est ainsi omniprésente dans la représentation que se fait le XVIIIe siècle de la femme et que relaie le roman libertin, il faut élucider ce qu'est la « femme naturelle », à quelle représentation de la féminité elle renvoie, alors que toute « éducation » - non pas dans le sens d'enseignement ou d'instruction, mais dans celui de modulation de l'être – implique nécessairement une transformation, une modification de l'état naturel, même chez cet être à ce point subordonné à la nature tel que sont représentés la femme et le corps féminin.

b. La « femme naturelle »

L'idée de « femme naturelle » prend d'autant plus de sens dans un contexte idéologique qui fait de la femme l'être par excellence voué à la nature et à sa nature. Mais la « femme naturelle » sera plus précisément celle qui n'aura eu à subir aucune variation dans son être par l'éducation ou l'expérience, qui sera donc entièrement dominée, dans son corps

[1] *Art. cit.*, p. 84. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 196.

[3] *Op. cit.*, p. 145. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

comme dans son esprit, par la nature et par des mouvements naturels. Cette représentation de la « femme naturelle » n'est pas rare dans le roman libertin, dans le sens où elle va même apparaître comme un véritable fantasme dans un genre qui place le désir au centre de sa conception de l'être : comment la femme, sans éducation et sans expérience aucune, manifeste-t-elle son désir ? Comment la candeur et l'innocence de cet être naturel fait-il montre de volupté et de sensualité sans même savoir encore de quoi il s'agit ? Les enjeux qui découlent de ces questions sont très forts dans le sens où ils interrogent une posture contradictoire pour une époque qui accorde la plus grande importance à l'éducation.

En 1762, avec *Émile ou De l'éducation*, Jean-Jacques Rousseau imagine et expose, sous forme de fiction théorisée, une éducation non plus culturelle, mais naturelle en ce qu'elle doit permettre de former un homme vrai, de ne pas déformer sa nature, fondée non plus donc sur les règles en vigueur dans la société, mais sur une meilleure connaissance de la véritable nature de l'homme. Le maître vient alors aider à former le jugement de l'enfant et le préserver des exemples néfastes, mais ce qui prévaut c'est l'expression des instincts et des sentiments naturels qui doivent être les premiers guides du comportement de l'enfant. Mais *Émile ou De l'éducation* ne s'intéresse à l'éducation de la femme, avec celle qu'il nomme Sophie, que dans le livre cinquième – le dernier livre – qu'il consacre à l'âge adulte, au mariage, à la famille et à l'éducation des femmes. Dans ce que nous décrit Rousseau, la femme étant « faite spécialement pour plaire à l'homme[1] », il s'ensuit nécessairement que son éducation naturelle devra consister à posséder l'art de plaire à l'homme, celui de lui être agréable :

> *Ainsi toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce : voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance*[2].

Huerne de La Mothe, dans l'*Histoire nouvelle de Margot des Pelotons*, parue en 1775, offre un pastiche à la fois de l'éducation naturelle prônée par Rousseau et de sa représentation de la femme naturelle sous la plume fictive de son héroïne et narratrice. En effet, celle-ci

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, La Haye, J. Neaulme, 1762 (Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 466).

[2] *Ibid.*, p. 475.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

commence le récit de son histoire par en appeler à Jean-Jacques Rousseau et placer son existence sous son mentorat :

> *A moi ! mon cher J… J… R… je vous prends pour mon Mentor ; vos leçons n'ont rien d'incommode*[1].

L' « éducation naturelle[2] », qu'elle désigne explicitement comme telle et qu'elle nous raconte, est alors une éducation qui doit aider la jeune fille à devenir une « femme naturelle », c'est-à-dire, telle que la fille de Margot des Pelotons nous la décrit, une femme « qui n'emprunte le secours de personne, qui [n'est] ni philosophe, ni bel esprit, mais femme aussi naturelle que le pinceau du Mentor d'*Émile*[3] » :

> *Je vais me peindre avec ses traits :* Nature, nature, mère tendre et prévoyante, c'est à toi que j'adresse mes vœux ; j'ai encensé tes Autels depuis que j'ai connu le sentiment du ton physique *; […]*[4].

Cette éducation entièrement vouée à suivre les desseins que la Nature a conçus vont ainsi faire de Junon une femme « nullement maniérée, encore moins intrigante, aimant passionnément, et assez constante pour une femme de [son] état ; de la décence sans pruderie, n'aimant du plaisir que la volupté ; franche, naïve, et trop souvent sincère[5] », car, dit-elle :

> *Il ne veut point, ce philosophe, ainsi que ma mère, faire de moi ni une citoyenne, ni une Marchande, ni une femme attachée à des devoirs civils, ni une mère sensible à ses enfants, ni attachée à son état ; mais une fille, une* femme naturelle*, tel est l'ordre de la nature, et il n'y en a point d'autre*[6].

Comme Sophie, Junon serait donc une « femme naturelle » en ce qu'elle s'attache au plaisir de l'homme, à lui être utile et agréable, qu'elle reste innocente et naïve, loin de tout

---

[1] HUERNE DE LA MOTHE, François-Charles, *Histoire nouvelle de Margot des Pelotons*, Genève, 1775, p. 6. Nous modernisons l'orthographe. Malgré la seule présence des initiales, il est évidemment aisé d'y lire le nom de l'auteur d'*Émile ou De l'éducation.*

[2] *Ibid.*, p. 13.

[3] *Ibid.*, p. 14. On notera une nouvelle référence claire à Jean-Jacques Rousseau au travers de celle à son traité d'éducation.

[4] *Ibid.* Le passage souligné est en italiques dans le texte.

[5] *Ibid.*, p. 15.

[6] *Ibid.*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

raisonnement philosophique ou d'affectation. Mais elle n'est pas femme naturelle au sens où l'entendait Rousseau ; son éducation n'est pas « relative aux hommes » comme le philosophe de Genève le pensait ; et pour l'héroïne et narratrice de Huerne de La Mothe, la femme naturelle ne l'est finalement sans doute jamais autant qu'au lit, aux côtés de « l'homme naturel » :

> *Mes leçons roulaient toujours sur la pure nature, et le temps du lit était le temps de mes comparaisons : l'homme naturel y était à découvert*[1].

Les principes éducatifs exposés dans l'*Émile* ou la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau – jusqu'à proposer quelques citations mal assemblées - deviennent alors des alibis – puisque nous ne sommes pas loin de l'exaltation parodique - à une vie de plaisirs menée par de « voluptueux projets » et qui constituent la femme en tant qu'être existant à part entière (« je me suis convaincue de mon existence »). Pour le romancier libertin, les rapports naturels entre l'homme et la femme sont donc ceux du plaisir, mais un plaisir charnel et voluptueux, comme si la nudité des corps favorisait le règne de la nature sur l'être : « être à découvert » ne peut-il être entendu dans un double sens ici ? D'autant que l'éducation naturelle ne s'occupe pas seulement d'esprit, puisqu'elle doit permettre de transmettre à la jeune fille « le bonheur de *[son] bien-être*, les principes de *[son] être moral*, et le fonctionnement de *[son] être physique*[2] ». Aussi l'expression « in naturabilus[3] » que l'on retrouve parfois pour évoquer la nudité n'est-elle pas fortuite : l'état de nudité est l'état naturel.

Pour Laclos - et c'est ce qu'il exprime en 1783 dans sa réponse à la question proposée par l'académie de Châlons-sur-Marne, « Quels seraient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes ? » - la femme, à l'état de société serait un être aliéné dont les qualités naturelles auraient été réprimées par les hommes afin de la réduire à l'infériorité et à la subordination. Dès lors, la marquise de Merteuil, incarnation la plus significative sans doute de la liberté au féminin dans le roman du XVIIIe siècle, apparaîtrait désormais comme la femme revenue à sa véritable « nature », ou pour mieux dire, la « femme naturelle ». Dans cette (re)conquête de la liberté naturelle de la femme, la marquise de Merteuil se définit ainsi

---

[1] *Ibid.*, p. 20.

[2] *Ibid.*, p. 13-14.

[3] Voir notamment : *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds*, sur l'imprimé de Londres, 1794, À Larnaka, chez G. della Rosa, s.d., p. 74.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

elle-même comme celle qui est « née pour venger [son] sexe et maîtriser [le sexe masculin] [1] » et donc pour inverser cet état de dépendance que Rousseau présente pourtant, dans le livre cinquième d'*Émile ou De l'éducation*, comme « étant un état naturel aux femmes[2] ». Comme l'explique Paul Hoffmann dans *La Femme dans la pensée des Lumières*, « Laclos a interprété le rousseauisme comme un naturalisme qui se donnerait pour but de recréer pour la femme, au sein même de la société, les conditions d'une liberté primitive[3] ». Il reste que la société établit un rapport de dominé à dominant à l'image de celui que définit Rousseau, et que la reconquête de la liberté reste difficile pour la femme. Elle ne peut, dans la société, que rester « intérieure », car « la liberté de la femme est incompatible avec une société qui justifie son asservissement juridique et moral[4] ». Si Laclos exalte chez la femme, dans l'état naturel, la liberté[5], il n'en convient pas moins que « toute convention faite entre deux sujets inégaux en force ne produit qu'un tyran et un esclave ; il suit de là que dans l'union sociale des deux sexes, les femmes généralement plus faibles ont dû être généralement opprimées[6] ». C'est donc une nouvelle fois cette faiblesse de la femme, cette inégalité de force entre les deux sexes, qui reste naturelle et qui est à l'origine, dans l'état social, de la perte de liberté qu'elle a eu à subir. C'est donc seulement dans et par une certaine éducation que la femme pourra reconquérir, paradoxalement, son état naturel, mais dans une éducation et une intelligence dissidentes par rapport à celles jusqu'alors accordées à la femme par la société. La femme ne (re)deviendra naturelle que par une construction élaborée de son être et de son identité, mais une construction qui ne pourra se faire que dans un repliement sur soi, auquel la condamne sa volonté d'accéder à l'état naturel. Car la marquise de Merteuil apprend par les livres à être celle que la société veut qu'elle soit à l'extérieur, la femme sociale donc, afin de pouvoir

---

[1] LACLOS, Pierre-Ambroise-François, Choderlos de, *Liaisons dangereuses*, Amsterdam [Paris], 1782 (Paris, Gallimard, 1970 et 1972, p. 221, lettre LXXXI).

[2] *Op. cit.*, p. 482.

[3] *Op. cit*., p. 539.

[4] BROUARD-ARENDS, Isabelle, « Du libertinage au féminisme : Madame de Merteuil ou la difficile conquête de la liberté », in *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Ellipses, 1998, p. 25-31.

[5] Il écrit notamment : « La femme naturelle est, ainsi que l'homme, un être libre et puissant ; libre, en ce qu'il a l'entier exercice de ses facultés ; puissant, en ce que ses facultés égalent ses besoins », in LACLOS, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, Réponse à la question proposée par l'Académie de Châlons-sur-Marne, *Quels seraient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes, 1783, Des Femmes et de leur éducation*, I, 1783 ; II, « Des femmes et de leur éducation rédigé à la suite du premier » ; III, « Troisième essai » (in *Œuvres complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 393).

[6] *Ibid*., p. 419.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

mieux être, à l'intérieur, la femme naturelle - en particulier dans les relations avec les hommes, qui ne sont considérées comme naturelles, par la marquise, que lorsqu'elles se fondent sur le plaisir. « On s'ennuie de tout, mon Ange, *c'est une Loi de la Nature* ; ce n'est pas ma faute[1] » : ainsi commence la lettre qu'elle dicte à Valmont à l'attention de la Présidente de Tourvel. Si ces mots seront signés d'un homme, ils sont ceux d'une femme et ils expriment l'état naturel de l'inconstance et de la liberté sexuelle. En effet, pour Laclos, la liberté sexuelle englobe toutes les différentes formes de liberté, « elle est précisément le caractère fondamental de l'état de nature[2] » pour reprendre les termes de Paul Hoffmann. La liberté sexuelle apparaît également comme un état de nature – opposé à l'état social qui refuse cette liberté sexuelle à la femme - dans le discours que tient le père de Laure à la jeune fille :

> *Elles tiennent de leur existence et de leur constitution le droit de choisir, et même de changer si elles se sont trompées. Eh ! qui ne se trompe pas ? Enfin, c'est ce droit né avec elles qui les rend plus inconstantes que les hommes, qui tiennent des lois générales d'être plus infidèles.*
>
> *S'il est en elles, par la constitution de leur sexe, un degré de volupté plus grand, un plaisir plus vif ou plus durable que le nôtre, qui les dédommage en quelque sorte des accidents et des peines auxquels elles sont soumises, quelle injustice de leur en faire un crime[3] !*

Mais, plus généralement, le roman libertin voit et représente toute femme sans éducation et sans expérience comme une femme naturelle, à l'image de la jeune fille candide et ignorante qui sort du couvent et dont la jeune Cécile Volanges, dans *Les Liaisons dangereuses*, est un exemple particulièrement éloquent.

Le tempérament, par opposition à l'éducation, apparaît comme l'une de ces manifestations caractéristiques de la nature chez la femme – ou plutôt chez la jeune fille – puisque celle qui accèdera plus tard à une existence de femme de libertinage, est conçue comme déjà prédisposée, par la nature, à développer cette sensualité voluptueuse. Le tempérament, en effet, omniprésent dans le roman libertin du XVIIIe siècle parce qu'il entre pour beaucoup dans la définition du personnage féminin du genre, est assimilé bien souvent

---

[1] *Op. cit.*, p. 404, lettre CLI. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 540.

[3] MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti de, *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, Arles, 1785 (Paris, Librio, 1998, p. 110).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

aux « cris de la nature », car les personnages de libertins, à l'instar de l'abbé T*** à Thérèse, ne cessent de l'affirmer, les « besoins de tempérament [sont] aussi naturels que ceux de la faim et de la soif »[1]. Le tempérament, dans le roman libertin, ne couvre donc en rien la même réalité que celle désignée dans la définition de l'*Encyclopédie*, qui définit le tempérament comme « cette habitude ou disposition du corps, qui résulte de la proportion des quatre qualités primitives et élémentaires dont il est composé ». Il s'agit, dans l'ensemble de notre corpus, de désigner, par le terme « tempérament », un appétit sexuel irrépressible. Tous les personnages féminins libertins en appellent ainsi à ce tempérament qui entre bien plus, selon la représentation qui nous en est donnée, dans la définition de leur identité et dans leur construction que toutes les éducations qui auraient pu leur être offertes :

> *Je crois que la nature m'en a plus appris que les meilleurs maîtres*[2].

Cette remarque pourrait finalement être celle de nombre de représentantes du sexe dans le roman libertin du XVIIIe siècle. Mathilde Cortey note toutefois qu'à aucun moment, le tempérament n'apparaît comme un attribut spécifiquement et généralement féminin ; il reste toujours une spécificité du personnage de libertine, de celui de courtisane et n'est jamais désigné comme une composante essentielle de « l'éternel féminin » :

> *Il est cependant étonnant que ces romans subversifs en général, ne franchissent pas le pas qui consisterait à faire du « tempérament » un attribut féminin général. Ils s'efforcent de retrancher la catégorie des courtisanes des autres femmes, afin de mieux la mythifier peut-être ou bien d'opérer une subversion plus subtile, par le renversement de la hiérarchie sociale*[3].

Pourtant, certains romans tendent à généraliser à l'ensemble des femmes leur discours sur le tempérament. Ainsi, dans *Rideau levé ou l'Éducation* de Laure, le père de la jeune fille définit-il le tempérament comme le fruit de la constitution physiologique propre à la femme et qui influe sur tout son être, et généralise donc son discours à toutes les femmes :

> *Leur tempérament dépend-il d'elles ? De qui l'ont-elles reçu ? Leur imagination, plus aisément frappée et plus vivement affectée en raison de la*

---

[1] *Op. cit.*, p. 603.

[2] *Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur*, *op. cit.*, p. 104, I.

[3] CORTEY, Mathilde, *L'Invention de la courtisane au XVIIIe siècle, dans les romans-mémoires des « filles du monde » de Madame Méheust à Sade (1732-1797)*, Paris, éditions Arguments, 2001, p. 119.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *délicatesse et de la sensibilité de leurs organes, leur curiosité excessive et ce tempérament animé leur présentent des images qui les émeuvent violemment, et qui les obligent de succomber d'autant plus aisément que le moment présent est, en général, ce qui les remue avec le plus d'énergie*[1].

Dès lors, le tempérament, présenté comme la cause de l'inconstance et de la liberté sexuelle de la femme, n'apparaît plus comme le seul apanage de la courtisane, mais fait de toute femme, au moins potentiellement, un être sensuel et voluptueux. Car « s'il est bien difficile à un homme de triompher de ses désirs, il l'est bien davantage à ce sexe que tout sollicite à suivre la nature et les plaisirs[2] ». Mais seule la femme libre aura su développer ses facultés pour parvenir à l'état naturel : la femme naturelle est donc fondamentalement un être libre.

Tout récit d'initiation libertine au féminin commence alors sur la description de ce tempérament dont la nature a doté la jeune fille : Thérèse, Margot et Félicia et autres courtisanes commencent à manifester dès un très jeune âge un goût pour la sensualité et une curiosité à franchir les interdits de la religion et de la morale commune. C'est en effet une des particularités du roman libertin du XVIIIe siècle que de représenter un véritable penchant féminin naturel qui doit assurer bonheur et plaisir à celle qui parvient, grâce à l'éducation libertine, à assumer ce tempérament, c'est-à-dire une prédisposition au plaisir et à l'activité sexuelle. Et ce tempérament se révèle déterminant pour la suite de la carrière libertine de la jeune héroïne. Félicia reçoit ainsi des hommes les premiers hommages du désir à l'âge de treize ou quatorze ans. Comme Félicia, le tempérament voluptueux se fait ressentir chez Margot dès l'âge de treize ou quatorze ans, et elle souligne elle-même le caractère extrêmement précoce de ses penchants au libertinage :

> *Le joli tempérament pour une fille de quatorze ans*[3] *!*

Mais le marquis d'Argens va encore plus loin avec *Thérèse philosophe*, puisque les premiers signes de ce tempérament se font sentir chez Thérèse, non plus à quatorze ans, mais dès l'âge de sept ans. A cet âge, Thérèse, dans son sommeil, portait déjà « la main sur la partie qui […] distingue [les femmes] des hommes où, par un frottement bénin, [elle se procurait] des plaisirs

---

[1] *Op. cit.*, p. 110.

[2] NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *Lucette ou les Progrès du libertinage*, Londres, Nourse, 1765 (in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, 2, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 4, Paris, Fayard, 1986, p. 291).

[3] *Op. cit.*, p. 680.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

peu connus d'une fille de sept ans, et très communs parmi celles de quinze[1] ». Puis, loin de régresser, son tempérament ne fait que s'imposer de plus et plus et Thérèse ressent dès l'âge de neuf ou dix ans « une inquiétude, des désirs dont [elle ne connaît] pas le but », alors qu'elle s'adonne à des jeux, avec d'autres filles et garçons du même âge, au cours desquels « la *guigui*[2] » des garçons devient un jouet pour les petites filles. C'est ainsi par ces plaisirs de l'enfance que Thérèse va acquérir ses premières connaissances sur la « différence des sexes ». Le tempérament apparaît donc comme un penchant naturel en ce que, durant ces premières années, il se caractérise essentiellement par la « naïveté » et l' « innocence[3] », ainsi que par l'inquiétude née de l'ignorance, mettant ainsi en avant le fait que le tempérament voluptueux est avant tout inné ; et dès lors toute éducation répressive à l'égard de ce tempérament s'avèrera alors tout aussi inefficace que dangereuse ainsi que nous le verrons.

C'est pourquoi ce « libertinage innocent[4] », selon l'expression de Thérèse, cette attitude non encore élaborée de l'enfance, de ses premiers émois et des premières explorations, devra nécessairement être éduqué. Cela, Thérèse l'a parfaitement compris :

> *Que l'exemple et les préceptes sont les grands maîtres pour former le cœur et l'esprit ! S'il est vrai qu'ils ne nous donnent rien et que chacun ait en soi les germes de tout ce dont il est capable, il est certain du moins qu'ils servent à développer ces germes et à nous faire apercevoir les idées, les sentiments dont nous sommes susceptibles et qui, sans l'exemple, sans les leçons, resteraient enfouis dans leurs entraves et dans leurs enveloppes*[5].

La philosophie libertine nécessite donc que la néophyte, candidate à l'initiation, soit née avec un tempérament voluptueux ou, pour citer Margot, avec un « tempérament de Messaline[6] », mais elle apparaît surtout comme une philosophie qui doit s'acquérir au prix d'un parcours initiatique relativement long et non sans difficulté ni douleur. Thérèse nous le dit : « le vice et la vertu dépendent du tempérament et de l'éducation[7] ». Une telle entreprise pourrait souffrir

---

[1] *Op. cit.*, p. 577.

[2] *Ibid.*, p. 578. En italiques dans le texte.

[3] *Ibid.*, p. 577.

[4] *Ibid.*, p. 578.

[5] *Op. cit.*, p. 605.

[6] *Op. cit.*, p. 730. La référence à Messaline, la troisième épouse de l'empereur romain Claude, célèbre pour son appétit sexuel remarquable, est un lieu commun de la littérature libertine.

[7] *Op. cit.*, p. 630.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'une aporie, car comment la justifier alors même que l'invariable qu'est le tempérament ne souffre pas, par définition, de variation ?

Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure propose une réponse aux problèmes que posent nécessairement les rapports entre nature et éducation, d'autant que Peter Nagy, dans *Libertinage et Révolution*, a vu dans le roman de Mirabeau « un *Émile* libertin[1] », même s'il faudrait préciser « un *Émile* libertin… et féminin ». L'éducation apportée à Laure distingue tout d'abord les idées de nature et d'éducation en spécifiant ce qui tient de l'inné et ce qui est acquis. Ainsi Laure souligne-t-elle que la fausseté qui est généralement tenue pour naturelle chez les femmes tient en fait de l'éducation, car si la femme devient fausse par la faute de l'éducation qu'elle a reçue, la femme fausse ne peut dès lors plus être conçue comme une femme naturelle :

> *On prétend que nous sommes* naturellement *fausses ; je crois que cette fausseté est d'*acquisition*, et selon l'*éducation *reçue*[2].

Nature et éducation ne sont donc nullement superposables et le discours libertin, quand il se charge d'éducation, lie les deux, dans une éducation naturelle qui ne doit jamais ignorer les apports de la nature, mais qui ne confond jamais inné et acquis. En effet, le discours libertin montre également comment doit se faire l'accord entre nature et éducation et comment l'instituteur, le mentor, doit permettre à la jeune fille de construire son être en tenant compte des projets de la nature à son égard. L'accord entre la nature et l'éducation apparaît donc comme un idéal :

> *Il est vrai que je tenais de la nature et de l'éducation que je recevais de mon papa un air plus réservé*[3].

La liaison des deux termes par la conjonction de coordination « et » rend ici visible et lisible la relation idéale, dans l'être féminin, entre nature et éducation. L'éducation libertine se justifie alors comme la plus naturelle en ce qu'elle doit permettre à la femme d'atteindre progressivement toute l'étendue de ses capacités innées, les facultés qu'elle a reçues de la nature. Car le roman libertin entend démontrer que l'on n'ignore pas impunément la nature et les desseins qu'elle a conçus pour l'être féminin. Rose représente ainsi un exemple éloquent

---

[1] *Op. cit.*, p. 73.

[2] *Op. cit.*, p. 56. C'est nous qui soulignons.

[3] *Ibid.*, p. 54.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de ce qui attend la femme qui tourne le dos à la nature et à « ses lois invincibles[1] ». En effet, il est tout à fait significatif que le mot « nature » n'apparaisse pas une seule fois dans « l'Histoire de Rose » alors qu'il est par ailleurs omniprésent dans l'ensemble du roman. Une absence de considération à l'égard de la nature dans l'éducation donnée à la femme peut – quoiqu'il s'agisse de davantage qu'une simple possibilité ou éventualité - en effet avoir des conséquences irréparables sur tout son être, tant sur son être moral que sur son être physique.

Le pronom « on », qu'utilise Laure en évoquant la fausseté féminine - ce « on prétend que » - renvoie à une idée généralement reçue dans la société et dans la pensée commune autour de l'être féminin. Il est le « on » des préjugés que les Lumières ont entrepris de combattre. Le roman libertin entend donc renverser certains préjugés sur la femme naturelle et la nature féminine – ou du moins le présente-t-il ainsi ; il se plaît également à pasticher les discours médicaux et philosophiques, à l'image de ce que fait Huerne de La Mothe avec l'éducation naturelle développée par Rousseau. Mais il continue à jouer le jeu de la femme naturelle, l'entourant même de tout un faisceau de mythes et de fantasmes : la femme naturelle n'est plus alors sujet d'un discours scientifico-idéologique, elle devient objet de fascination masculine. Ainsi en est-il d'Alcibiade qui, dans *Les Lettres athéniennes* de Crébillon fils, en 1771, cherche à rencontrer une jeune femme dont on peut lui garantir l'innocence, et qui écrit à Axiochus à ce sujet :

> *Dégoûté plus que je ne pourrais vous l'exprimer, de l'apprêt dont les femmes en général surchargent, ou masquent la nature, et voulant jouir d'un spectacle qui pût m'être nouveau, j'avais chargé un certain* Sophronyme*, [...] de me trouver une jeune personne qui réunît à tous les agréments que je désire toujours, cette sorte de simplicité que je n'avais encore rencontrée nulle part, et de qui l'âge et l'éducation pussent me garantir l'innocence*[2].

Certes, si l'on observe le personnage et son fonctionnement tout au long du roman, Alcibiade est un expérimentateur, c'est-à-dire que ses rencontres et aventures se fondent sur un désir de vérifier ses observations et présupposés autour du sexe féminin ; certes sa vanité le pousse également à prouver sa propre clairvoyance : ne fait-il pas remarquer, dans la même lettre, que « devant des gens éclairés [en l'occurrence lui-même !] on ne joue l'innocence avec

[1] *Ibid.*, p. 57.

[2] CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Lettres athéniennes*, Londres, Pierre Elsmy, 1771 (in *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2002, tome IV, p. 685). Le nom est en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

succès que quand il est vrai qu'on en a[1] » ? Ce sont là les grands points de l'explication donnée par Colette Cazenobe dans son article sur « Le libertin et la femme naturelle » [2]. Mais pourquoi, plus particulièrement, cette fascination à l'égard de l'innocence féminine ou plutôt pour la femme naturelle ? Car il ne s'agit pas d'une aventure qui se déroulerait, comme d'ordinaire pour un personnage de libertin tel qu'Alcibiade, dans un cadre mondain ; elle n'a ni public ni témoin. La réponse est sans doute dans la lettre d'Alcibiade lui-même : « pour qu'elle ne dépendît absolument que de moi » dit-il à Axiochus. Un peu plus loin dans sa lettre il va même au-delà :

> *Je crus, tant pour mon bonheur que pour le sien, devoir ne lui offrir le maître que sous l'apparence de l'amant ; et joindre à la douceur de la voir ne dépendre que de moi, le plaisir de lui faire penser qu'elle ne dépendait que d'elle-même*[3].

Et ceci se vérifiera aussi dans les expériences extrêmes menées dans quelques romans libertins que nous verrons ultérieurement : l'homme est fasciné par la femme qu'il peut posséder d'autant mieux et d'autant plus entièrement qu'elle n'a aucune éducation ni aucune expérience en-dehors de celle que lui-même lui a fait connaître, faisant de lui un nouveau Pygmalion. Sophronyme lui « procure » alors une toute jeune fille, très belle, « de la naissance la plus obscure, orpheline depuis six semaines, restée sans biens », sans conseil ni protections parentaux dans le sens où elle a été recueillie par une tante, elle-même indigente, et semble-t-il particulièrement satisfaite de conclure ce marché qui l'en délivrera. Cette jeune fille se nomme Lysidice et avec elle, selon Colette Cazenobe, « Crébillon dessine avec malice le comportement d'une "femme naturelle", d'un trait appuyé jusqu'à la caricature[4] ». Chaque geste, chaque réaction de la jeune fille fait alors l'objet d'analyses comportementales de la part d'Alcibiade, dans la continuité des caractéristiques du personnage telles que nous les avons précédemment décrites, et finalement la lettre est parsemée d'indices qui invitent le lecteur à tirer déjà lui-même les premières conclusions de cette aventure : elle ne peut mener qu'à la déception. Et c'est cette déception qui conclut cette lettre CXXVII des *Lettres athéniennes* car, d'une part, la conversation et le peu d'esprit de Lysidice causent un « ennui

---

[1] *Op. cit.*, p. 686.

[2] Cazenobe, Colette, « Le libertin et la femme naturelle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, A. Colin, janvier-février 1987, n° 1.

[3] *Op. cit.*, p. 687.

[4] *Art. cit.*, p. 36.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

cruel » à Alcibiade et, d'autre part, une fois la jeune fille instruite – tout du moins sur le plan sexuel – elle « croyait ne rien [lui] devoir » et le délaisse pour Aglaophon, que « sa stupidité ne pouvait que […] rendre aimable aux yeux de Lysidice qui a elle-même l'esprit d'une aridité qu'on aurait peine à concevoir[1] ». La fascination qui attire irrésistiblement le libertin vers la « femme naturelle » est-elle alors nécessairement et irrémédiablement déceptive ? Si l'on entend par « femme naturelle » un être sans expérience ni connaissance, on peut déduire logiquement que tout contact un tant soit peu social dessillera nécessairement les yeux de cet être féminin jusqu'alors entièrement voué à la nature, et n'est-ce pas précisément le cas de Lysidice ? D'autre part, le libertin aime particulièrement la difficulté de la séduction, même feinte, à l'image de ces femmes qui jouent la résistance : Valmont rejette d'abord la proposition que lui fait la marquise de Merteuil de séduire la jeune et naïve Cécile, préférant s'attaquer aux obstacles que lui oppose la vertueuse Présidente de Tourvel. Or Lysidice, de par son caractère « naturel », sans expérience ni connaissance donc, s'abandonne sans résister au séducteur Alcibiade et provoque en lui cet « ennui cruel » dont il parle dans sa lettre.

Ces échecs et déceptions rencontrés par ces libertins à la recherche de la « femme naturelle » vont inspirer d'autres types de personnages libertins qui pousseront, cette fois, afin d'éviter de souffrir la même désillusion que l'Alcibiade de Crébillon fils, la fascination et le désir jusqu'à leurs ultimes limites au travers d'expériences extrêmes. Il s'agira désormais non plus de rechercher la « femme naturelle » dans un environnement déjà social, mais de la construire, d'en faire une « fille de la Nature », pour reprendre le sous-titre donné par Dulaurens à son roman en 1765[2].

c. « La fille de le Nature » : expériences dans *Imirce ou la Fille de la Nature* et *Mémoires de deux amis*

Avant toute chose, parler de « construire la fille de la Nature » ne peut qu'interpeller. Peut-il y avoir construction d'un être naturel ? S'il est le seul fruit de la Nature et s'il ne doit son être et son essence qu'à la seule nature, comment un autre être peut-il intervenir pour le construire ? Cette formulation peut donc sembler impropre *a priori*. Mais cette construction

[1] *Op. cit.*, p. 691.

[2] DULAURENS, Henri-Joseph, abbé *Imirce ou la Fille de la Nature*, 1765 (éd. Anne Rivara, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1993).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ne peut-elle résulter simplement d'une mise à l'écart par rapport à tout ce qui n'est pas naturel, c'est-à-dire à la société et à tout ce qui peut la représenter ? La construction en « fille de la Nature » d'une petite fille, née dans un univers social et conditionnée comme un être social dans ses premiers pas, va alors consister à la soustraire à la société afin de l'élever dans un microcosme « naturel », en lui faisant croire qu'il n'existe rien hors de ce microcosme.

Dans les dernières années de l'Ancien Régime, en 1785, Mirabeau, avec son *Rideau levé*, centre son récit, comme l'indique le sous-titre, *L'éducation de Laure*, sur l'éducation d'une jeune fille, une éducation libertine, mais surtout une éducation en huis-clos. Le huis-clos y est d'ailleurs double, dans le sens où cette éducation libertine se fait du père à la fille[1] et dans un espace la plupart du temps confiné à la maison du père. C'est que le père de Laure, pour reprendre sa métaphore, cultive la rose de la jeune Laure pour pouvoir la cueillir le moment venu : « tu me laisseras cueillir cette fleur que je cultive[2] » lui dit-il dans les premiers temps de son éducation. Pourtant, le père de Laure ne pousse pas la culture de cette rose jusqu'à ses ultimes limites comme l'ont déjà fait, plus tôt dans le siècle, deux auteurs. En 1754, de La Solle introduit en effet dans ses *Mémoires de deux amis* un épisode qui apparaît comme ce que d'aucuns ont appelé une « expérimentation libertine ». Cet épisode ne représente qu'une partie, quasi autonome du point de vue de l'intrigue du reste du roman, mais une partie essentielle, si ce n'est la partie qui a retenu et retient toujours jusqu'à aujourd'hui toute l'attention des lecteurs et critiques de l'ouvrage. En effet, l'histoire de Tiamy dans les *Mémoires de deux amis* donne à voir au lecteur une expérience dont Dulaurens, quelques années plus tard, en 1765, offrira un autre exemple littéraire avec *Imirce ou la Fille de la Nature*. Le choix du terme d' « expérimentation », que plusieurs critiques ont choisi pour parler de l'épisode de Tiamy dans les *Mémoires de deux amis* comme d'*Imirce ou la Fille de la Nature*[3] contient une connotation scientifique et/ou technique. Mais alors, si nous sommes dans le domaine de l'expérimentation scientifique, que faire de la dimension fantasmatique propre au genre libertin et qui est au cœur de cette étude ? C'est que cette expérimentation est, précisément, une « expérimentation libertine », or le genre libertin se

---

[1] Bien que, comme nous l'avons déjà rapidement indiqué en note dans l'introduction, il ne s'agisse pas de son père biologique. Sade ne manquera d'ailleurs pas de souligner le manque d'audace de la part de celui qu'il méprise haut et fort.

[2] *Op. cit.*, p. 34.

[3] Voir notamment l'article de Marie-Françoise Bosquet, « Féminité et expérimentation imaginaire dans *Imirce ou la Fille de la Nature* de l'abbé Du Laurens », *Expressions*, publication de l'IUFM de La Réunion, n° 8, 1996, p. 49-62.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

plaît à détourner les codes et motifs à ses propres fins. Certes l'expérimentation, dans ces deux cas, en est bien une dans le sens où elle relève de l'emploi méthodique de l'expérience ainsi que la définit tout dictionnaire : les acteurs de ces deux expérimentations imaginaires mettent en effet en place, dans une sorte de laboratoire (des appartements secrets pour l'un, un espace souterrain pour l'autre), un certain nombre de moyens et de dispositifs afin d'en essayer et vérifier les effets sur le corps comme sur l'esprit des objets de cette expérimentation. D'ailleurs l'écriture elle-même de l'auteur se fait expérimentation, en ce que Dulaurens comme de La Solle recréent, par leur écriture, et pour leur personnage féminin, des conditions originelles. Mais il faut également souligner que ces expérimentations imaginaires et extrêmes telles que nous les présentent ces deux auteurs sont largement révélatrices de ce fantasme quasiment indissociable du libertinage romanesque du XVIIIe siècle, celui de la « fille de la Nature » ou de la femme naturelle. S'il serait réducteur de ne parler que de fantasme, il ne faut toutefois pas écarter toute dimension fantasmatique dans ces expérimentations en ce que les expérimentateurs agissent également dans le but de jouir – au sens le plus charnel du terme – du fruit de leurs expériences, ainsi que l'indique clairement le narrateur[1] des mémoires de Rinville dans les *Mémoires de deux amis* puisqu'il précise au lecteur que quand Tiamy « eut atteint l'âge de quinze mois, il crut remarquer qu'elle serait extrêmement jolie, et forma le dessein de l'enlever pour ses plaisirs[2] ».

En fait, ces deux romans s'inscrivent dans une longue « tradition » d'expériences[3] menées sous forme littéraire[4], jusqu'au XVIIIe siècle, qui reprend les débats sur l'origine de l'homme en se passionnant pour les enfants de la nature. En effet cette quête de l'origine est

---

[1] Il s'agit du neveu de Monsieur de Borille, l'expérimentateur.

[2] LA SOLLE, Henri-François de, *Mémoires de deux amis ou les Aventures de messieurs Barnival et Rinville*, Londres, 1754, III, p. 137. Nous modernisons l'orthographe.

[3] Pour une description relativement détaillée de cette tradition, nous renvoyons à l'ouvrage de Marie-Françoise Bosquet et son chapitre sur *Imirce ou la Fille de la Nature* : *Images du féminin dans les utopies françaises classiques*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2007, 01.

[4] Car se sont les fictions littéraires qui nous intéressent ici – dans le sens où elles sont révélatrices de l'imaginaire que nous nous attachons à comprendre dans ce travail - et non d'autres formes d'ouvrages qui ont également été relativement nombreux au XVIIIe siècle, à savoir les témoignages concernant des « enfants sauvages » signalés et retrouvés dans certaines campagnes reculées, même si ces témoignages ne sont pas toujours des plus fiables, certains étant « manifestement fantaisistes » ainsi que le souligne Jean-Michel Racault dans l'article cité ci-après. Les philosophes ont d'ailleurs eux-mêmes préféré les fictions et les expérimentations imaginaires, libres de toute contingence factuelle et donc plus aptes, à leurs yeux, à recréer l'homme naturel originaire.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

liée aux préoccupations des Lumières : « pour penser l'état présent des choses, qu'il s'agisse du langage, de l'inégalité, de la société civile ou des connaissances humaines, il conviendra de restituer *ab initio* l'enchaînement causal qui l'a produit[1] ». Mais ces expériences littéraires menées par le siècle des Lumières, en particulier par les années 1760, sont toutes envisagées, comme le souligne Marie-Françoise Bosquet dans *Images du féminin dans les utopies françaises classiques*, d'un point de vue masculin, comme dans *L'Elève de la nature* de Guillard de Beaurieu en 1763, dans *L'Homme sauvage* de Mercier en 1767, ou encore dans *La Dispute* de Marivaux, un peu plus tôt, en 1744. Or le roman de l'abbé Dulaurens choisit de présenter une telle expérimentation à travers une femme : non seulement Imirce est l'objet principal de l'expérience menée par le philosophe Ariste, mais le roman porte son nom et c'est par ses yeux que le lecteur appréhende son histoire. Il s'agit là, de la part de l'auteur, d'une position originale, ainsi que le note Marie-Françoise Bosquet :

> *Dulaurens loin de sous-estimer la nature féminine, comme nous le voyons dans tant d'œuvres, s'interroge sur la notion de nature humaine à travers un personnage féminin*[2].

Recréer les conditions imaginaires de la naissance de l'humanité, c'est en revenir au mythe biblique d'Adam et Ève et du paradis originel. « Le maître de la cave » introduit dans cette cave, nouvel Éden, une femme, nouvelle Ève, qui est première, et lui adjoint un homme, nouvel Adam. Dulaurens inverse donc les rapports bibliques entre homme et femme. Alors que le mythe biblique faisait naître Ève d'une côte d'Adam, qui lui préexistait donc, Dulaurens, auteur-expérimentateur, et son personnage-expérimentateur, Ariste, « maître de la cave », accordent la prééminence à Imirce, cette nouvelle Ève. Dulaurens reprend ainsi les mythes religieux afin de les « recréer », c'est-à-dire de les détourner pour mieux fonder sa propre philosophie : nul péché originel dans la cave ; à l'opposé, le plaisir y est réhabilité et l'enfantement peut alors se faire dans une absence quasi totale de douleur, comme avant le péché originel du récit biblique. L'enfantement n'est donc pas rejeté comme dans la plupart des romans libertins du XVIIIe siècle[3], mais la maternité n'est pas non plus désignée comme une détermination physiologique essentielle et première de la femme : avec Imirce, la

[1] RACAULT, Jean-Michel, « Le motif de "l'enfant de la nature" dans la littérature du XVIIIe siècle, ou la recréation expérimentale de l'origine », in *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 101.

[2] *Op. cit.*, p. 160.

[3] La question du déni de l'enfantement fera l'objet d'un point d'étude ultérieurement.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

maternité devient une étape – et seulement une étape, et donc un état transitoire bien que nécessaire - dans l'initiation vers la formation de la femme. Dès lors, si nous avons dit que Dulaurens avait fait le choix du personnage féminin pour poser la question de la nature humaine, il ne faut pas en conclure pour autant que l'auteur nous propose, avec Imirce, un être sexuellement neutre capable de représenter globalement l'humanité. Imirce est bien un être sexué et, pour citer Marie-Françoise Bosquet, « il s'agit donc bien d'une expérimentation de la nature féminine qui émerge progressivement à travers son personnage avec des caractéristiques physiques, certes, mais aussi d'esprit et de cœur[1] ». D'ailleurs, contrairement à l'appellation d' « élève » choisie par Guillard de Beaurieu dans le titre de son ouvrage qui conserve un caractère générale et finalement asexué, Dulaurens a préféré, lui, parler de « fille de la nature » qui ne fait alors plus d'Imirce une « incarnation possible de l'humanité naissante[2] », mais plutôt une incarnation possible de la féminité naissante, pour reprendre les mots de Jean-Michel Racault afin de les détourner, à l'image de ce que ne cesse de faire le roman libertin du XVIIIe. Choisir de mettre en scène une variante féminine du motif de l'enfant de la nature c'est ainsi permettre de confronter, à la sortie d'Imirce de la cave à l'âge de vingt-deux ans, un être déjà sexué et aux facultés intellectuelles certaines, mais des facultés intellectuelles subordonnées aux sensations – selon les fondements mêmes des théories sensualistes de l'époque – et un être formé hors de toute problématique sociale, à une société et à une idéologie patriarcales. Dès lors, « la plupart de ses raisonnements, toujours très incisifs, ont pour but de cautionner le libertinage des femmes[3] » et ce « dans l'affranchissement de toute autorité morale[4] ». Imirce se rapproche ainsi d'autres personnages féminins émancipés de romans libertins, tels que Laure ou Thérèse, qui ne veut obéir, selon les leçons qu'elle a reçues de l'abbé T***, qu'aux lois de la nature, à savoir satisfaire des besoins fondamentaux, sans toutefois troubler l'ordre social. Pourtant, Imirce échappe-t-elle véritablement, par ce retour apparent aux origines de l'humanité, à l'idéologie patriarcale qu'elle décrit comme absurde ? En fait, à la mort d'Ariste, le rôle d'amant et de maître de la cave reviendra à Émilor, sorti de la cave édénique à son tour et devenu philosophe. Auprès de lui, et après Ariste, elle goûte, bien loin des plaisirs innocents et ignorants de la cave, aux

---

[1] *Op. cit.*, p. 160.

[2] RACAULT, Jean-Michel, *art. cit.*

[3] SAUVAGE, Emmanuelle, « De l'état de nature à la sagesse libertine : le parcours insolite d'Imirce, "fille de la nature" », in RICHARDOT, Anne (dir.), *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, dir. Anne Richardot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 110.

[4] *Ibid.*, p. 115.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

plaisirs conjugaux et familiaux, alors même qu'elle n'avait de cesse de rejeter l'attachement amoureux au profit de l'inconstance naturelle. Il faut souligner que l'arrivée d'Émilor dans la société, à ses côtés, va éclipser l'éclat de cette « fille de la nature » en ce qu'elle tombe alors sous une nouvelle autorité masculine – après celle d'Ariste - celle de son amant-mari qui non seulement met fin aux réflexions d'une Imirce qui faisait toujours mouche mais la font se confondre dans les rangs des épouses fidèles au sein d'une société patriarcale qu'elle n'avait pourtant de cesse de décrier. Nous avions déjà les prémisses de cet effacement de la femme naturelle au profit de l'homme naturel dans la cave puisque les réflexions les plus abouties étaient présentées comme le fait d'Émilor et non celui d'Imirce, à l'image de celles nées de la découverte de la mort par le couple dont l'évocation conduit à lui faire dire, de son « mari », qu'il est « plus éclairé[1] » qu'elle.

Par ailleurs, d'emblée il apparaît que ni Imirce ni Tiamy ne sont formées dans un environnement à proprement parler naturel ni ne sont véritablement les « élèves de la nature ». En effet elles ne grandissent ni l'une ni l'autre au cœur de la nature, mais dans un milieu entièrement construit de la main de l'homme, ou pour mieux dire de la main d'un seul homme, dans le but de les mettre et les garder à l'écart de toute société, ainsi que le montre la préparation minutieuse des appartements que Monsieur de Borille destine à recevoir Tiamy dans le roman de La Solle. L'auteur nous décrit ainsi sur plusieurs pages l'architecture particulièrement complexe du lieu et les divers aménagements préparés par Monsieur de Borille dans la maison qu'il a acquise à seulement quelques pas de celle des parents de Tiamy et où il va enfermer la petite fille âgée d'environ dix-huit mois au moment de l'enlèvement. L'expérimentateur construit ainsi une véritable forteresse destinée à claustrer le corps féminin. Et ce besoin de claustration chez l'expérimentateur est lié à un fort fantasme d'exclusivité :

> *[…] il fit beaucoup de réflexions sur le grand ouvrage qu'il entreprenait, en se chargeant d'élever seul cette petite fille ; mais les apparences de beauté qu'il remarquait en elle le charmaient et le confirmaient dans sa résolution. Il se promit de profiter de toutes les occasions d'embellir cette retraite. Il voulait y passer toute sa vie entre les bras d'une beauté qu'il aurait le plaisir de former à son gré, et d'élever pour lui seul : sur la fidélité de laquelle il pourrait compter, sans être*

[1] *Op. cit.*, p. 73.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *aussi fou que les autres hommes, qui ne pouvaient jamais, selon lui, être sûrs du cœur d'une femme*[1].

En fait, ces quelques lignes nous le montrent déjà, le cas de l'épisode de Tiamy dans le roman de La Solle relève bien plus que chez Dulaurens d'une « bizarrerie[2] » qui provoque un malaise sur lequel insiste Christophe Martin dans l'une des rares études consacrées à ce texte[3]. Il faut d'abord souligner que l'épisode de Tiamy s'inscrit dans une double tradition. En effet, nous sommes ici à la fois dans la tradition des fictions de l'origine et dans celle « d'une longue série de belles captives maintenues dans une éternelle enfance par un amant geôlier et jaloux[4]. » Dès lors la femme naturelle chez La Solle s'apparente à ce que Christophe Martin appelle la « femme-enfant ». Imirce est, quant à elle, introduite par Ariste dans cette cave aménagée par lui-même afin de l'y observer, avec Émilor, et de construire pas à pas sa formation naturelle au travers de ce qu'il y introduit par le panier. C'est encore lui qui choisit le moment où elle doit sortir de cette cave afin de l'exposer aux diverses manifestations de la vie sociale et pour qu'elle se forme à des jugements conformes à ce qu'il attend d'elle. Emmanuelle Sauvage écrit ainsi qu' « elle est avant tout un instrument de propagande, un jouet didactique au service des idées d'un philosophe, plutôt que philosophe elle-même[5] ». Toute la formation « naturelle » d'Imirce est donc conditionnée par l'expérimentateur qui deviendra son amant, et dès lors faire de la femme naturelle « l'amante de la nature[6] » cela aboutit systématiquement, dans ces fictions de l'expérimentation, à en faire l'amante de l'expérimentateur, pour le plaisir de ce dernier. Il crée, il façonne à son gré et pour son propre plaisir une créature pour laquelle il prend la double figure de créateur et d'amant, et en ceci il

---

[1] *Ibid.*, tome III, p. 147. Nous modernisons l'orthographe.

[2] Le terme est utilisé par le narrateur du récit lui-même, le marquis de Rinville, neveu du chevalier de Borille. *Op. cit.*, préface, p. IX.

[3] MARTIN, Christophe, « Belle captive en enfance : dérives d'un topos littéraire dans les *Mémoires de deux amis* de Henri-François de La Solle (1754) », in *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Démoris René et Lafon Henri (dir.), Paris, Desjonquères, 1998, p. 365-379 : « Cette tradition est si bien établie qu'a priori, on ne voit guère pourquoi la bizarrerie du chevalier de Borille serait aussi choquante que La Solle semble le craindre ou le désirer dans sa préface. Mais ce serait méconnaître le malaise très particulier que suscite la lecture de ce texte », p. 366. La seule autre étude consacrée à ce texte est l'article de Jacques Rustin : « Une "expérimentation" libertine dans le roman du XVIIIe siècle : l'épisode de Tiamy dans les *Mémoires de deux amis* (de La Solle, 1754) », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Klincksieck, IX (2), 1971.

[4] MARTIN, Christophe, *art. cit.*, p. 366.

[5] *Ibid.*, p. 119.

[6] *Op. cit.*, p. 77. C'est le sens donné au nom même d'Imirce.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

se rapproche au plus près de la figure mythique de Pygmalion, et ce d'autant plus que ce mythe a une importance fondamentale dans l'imaginaire des Lumières[1]. Le spectre de Pygmalion hante l'épisode de Tiamy dès les premières lignes du récit qu'en fait Monsieur de Rinville puisqu'il nous dit que « [Borille] voulait […] passer toute sa vie entre les bras d'une beauté qu'il aurait le plaisir de former à son gré, et d'élever pour lui seul[2] ». Ce qui sous-tend la récupération de ce mythe par le roman libertin du siècle c'est finalement la toute-puissante du créateur sur sa créature et une toute-puissance qui s'exprime essentiellement au travers d'un pouvoir sexuel doublé, car il est la condition du premier, d'un pouvoir intellectuel. Pour y parvenir, son ravisseur prépare à Tiamy une vie privée de lumières. Lumières au sens propre comme dans son acception métaphorique, car non seulement Tiamy vit dans des appartements dont les fenêtres sont calfeutrées et ne laissent filtrer aucun des rayons du soleil, mais le chevalier lui dispense une éducation essentiellement négative dans le sens où cette éducation se résume à la maintenir dans une totale ignorance, partant du principe que toute connaissance l'exposerait à « mille choses qu'il voulait lui laisser ignorer ; elle saurait qu'il y avait d'autres hommes au monde, et il ne voulait pas qu'elle le sût, persuadé qu'elle mettrait tout en usage pour parvenir à les connaître[3] ». Dès lors la figure de l'expérimentateur prend une dimension divine. N'avons-nous pas parlé précédemment de la cave d'Imirce comme d'un nouvel Éden ? Le « maître de la cave », ainsi qu'Imirce voit et nomme Ariste, apparaît donc aux yeux de cette nouvelle Ève comme une figure divine : pour elle, comme pour Émilor, la clarté du jour est son œuvre, tout comme la cave et tout ce qui y entre avec le panier. De même, pour le chevalier de Borille, « il fallait [que Tiamy] crut qu'elle existait seule avec son maître, et que son appartement était tout l'Univers, qu'il n'y avait point d'autre lumière que celle de sa lampe, que son maître seul savait rendre perpétuelle en y mettant de l'huile[4] ». Christophe Martin, et nous le rejoignons en ce point, y voit une « identification au Dieu créateur de le Genèse » et ce d'autant plus que « la chambre hermétiquement close dans laquelle Tiamy et [Borille] vivent dans une originelle nudité est, de toute évidence, conçue comme une recréation du jardin d'Éden[5] ». L'espace a en fait une double importance symbolique en ce que le lieu dans lequel sont introduites Imirce et Tiamy – par l'expérimentateur - prend

[1] Voir à ce sujet du mythe de Pygmalion au XVIIIe siècle : DINTER, Annegret, *Der Pygmalion-Stoff in der europaïschen Literatur*, Heidelberg, 1979.

[2] *Op. cit.*, t. III, p. 146.

[3] *Ibid.*, t. IV, p. 3-4.

[4] *Ibid.*, p. 4.

[5] *Art. cit.*, p. 376.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

également, outre la dimension édénique que nous venons de décrire, une dimension matricielle dans le sens où elles y naissent à leur nouvelle vie, leur vie de femme naturelle, et l'on peut même dire leur vie de femme tout simplement. Ainsi Ariste enferme-t-il Tiamy dans une cave, dans un espace souterrain, et ce choix n'a sans doute pas été fait par hasard par Dulaurens en ce que l'espace souterrain est chargé d'une signification féminine et maternelle depuis la nuit des temps. Et cet espace souterrain choisi par Ariste détient une force mythique d'autant plus fécondante et maternelle qu'Imirce y devient elle-même femme et mère[1] grâce au plaisir des sens, et elle est alors suffisamment « formée » au sens éducatif comme au sens physique du terme pour mimer symboliquement l'enfantement, à l'âge de vingt-deux ans, lorsque Ariste la fait sortir de la matrice-cave. Pour ces « filles de la Nature » ce moment est donc une seconde naissance, une naissance au monde extérieur, à la société et à tous les codes qui la sous-tendent. Elle part alors à la découverte de ce monde social accompagnée de l'amant qui endosse en même temps le rôle de substitut d'une figure paternelle qui engendre et éduque. On ne saurait dès lors éluder un autre fantasme qui est au cœur du mythe de Pygmalion et de ses recréations du XVIIIe siècle : le fantasme incestueux. L'inceste entre le créateur et sa créature. Sade avait reproché à Mirabeau son manque d'audace en ce que ce dernier n'a pas su aller au bout de ce fantasme incestueux dans *L'Éducation de Laure* puisqu'il a choisi de nier le lien biologique entre le père et la fille. Le même Sade, dans *Eugénie de Franval*, nouvelle qui en de nombreux points n'est pas sans rappeler l'épisode de Tiamy dans le roman de La Solle[2], explicite cette dimension incestueuse non seulement en ce que le Pygmalion est en même temps père biologique, ce qui n'est le cas ni chez Dulaurens ni chez La Solle puisque ni Ariste ni Borille n'ont de lien de parenté avec leur Galatée, mais dans la qualification même que fait Franval de l'inceste qui le lie à sa fille comme « folie de Pygmalion[3] ».

Le fantasme de la « fille de la Nature » tel qu'il apparaît dans ces fictions de l'origine semble avoir une telle emprise sur l'être et le désir masculin que d'autres personnages masculins que les expérimentateurs eux-mêmes peuvent également en ressentir les attraits. C'est ainsi qu'à la fin de l'épisode de Tiamy, M. de Rinville, qui n'est pourtant pas

---

[1] Toutes deux, Imirce comme Tiamy, deviennent mère dans l'espace de claustration.

[2] Même si, Christophe Martin le souligne dans l'article déjà cité, l'éducation dispensée par Franval à sa fille Eugénie n'est pas négative mais libertine. Si négation il y a, c'est celle d'une éducation traditionnelle, que rejettent tous les libertins.

[3] SADE, Donatien-Alphonse-François, marquis de, *Eugénie de Franval*, 1788-1800 (in Sade, *Les Crimes de l'amour*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 315).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'expérimentateur même, se plaît à décrire dans ses Mémoires certains des plaisirs qui sous-tendent le fantasme de la « fille de la Nature » dans les fictions libertines du XVIIIe siècle :

> *Elle devait être fort neuve dans le monde à tous égards, mais c'était un charme pour moi de lui faire faire sans cesse de nouvelles découvertes. Que de choses j'avais à lui apprendre*[1] *!*

Rinville connaît ainsi les mêmes charmes dont Ariste se délecte après avoir sorti Imirce de la matrice-cave. Il faut noter que si M. de Rinville, qui, à la mort de son oncle, découvre et libère Tiamy, ne cesse de blâmer ce qu'il appelle le « bizarre libertinage[2] » ou encore la « bizarre passion[3] » de son oncle, le fantasme qui a animé son oncle ne lui est manifestement pas étranger. N'utilise-t-il pas les mêmes mots que tous les autres expérimentateurs libertins lorsqu'il écrit : « Je devais prendre en elle une femme dont le cœur était tout neuf, et formé pour moi. Une femme qui me devait son existence, et dont la reconnaissance était sans bornes[4] » ? D'ailleurs, dans un premier temps, il ne semble pas pressé de rendre sa liberté à Tiamy, puisque sous couvert des besoins de l'instruction, il commence par adopter le comportement voyeuriste que nombre de fictions libertines de l'origine mettent en scène. Ainsi perce-t-il plusieurs trous dans la cloison qui sépare sa chambre de l'appartement de Tiamy, afin de l'observer à son aise. Ce qui interpelle d'autant plus c'est que cette chambre était auparavant celle de son oncle, et qu'ainsi Rinville se place dans une appropriation du fantasme de cet oncle qui se matérialise dans une appropriation des lieux et de l'objet du fantasme. Certes Rinville prend conscience de l'étrange similarité de sa propre « faiblesse[5] », ainsi qu'il la nomme, avec celle de son oncle, mais le fantasme de la femme naturelle reste fort ainsi que le montrent les quelques lignes citées précédemment. Chez Rinville, ce fantasme est mis en scène dans une opposition avec la raison, qui le combat sans toutefois jamais réellement le vaincre, même si le roman fait le choix de ne pas résoudre la question en laissant le choix final à Tiamy, celui de préférer le couvent au mariage avec Rinville. C'est que le fantasme de la femme naturelle, ainsi poussé à l'extrême dans ces expérimentations, se nourrit en fait de plusieurs fantasmes, du voyeurisme à l'inceste, et fait ainsi résonner dans ces personnages masculins, qu'ils soient expérimentateurs ou non, des désirs que, pour

[1] *Op. cit.*, t. IV, p. 136.

[2] *Ibid.*, p. 124.

[3] *Ibid.*, p. 143.

[4] *Ibid.*, p. 142.

[5] *Ibid.*, p. 113.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

certains d'entre eux, comme pour Rinville, ils ne soupçonnaient pas. Dans cette cristallisation des fantasmes masculins autour du corps féminin, celui de la « fille de la Nature » puise donc sa force.

2) Le corps féminin et ses métamorphoses

Le corps féminin est intimement lié, dans le roman libertin du XVIIIe siècle, à un certain chronotope, à tel point que l'on va pouvoir parler de « corps-chronotope » et de « chronotope corporel ». Le personnage féminin de ce corpus évolue dans un « temps-espace[1] » qui lui est propre ; qui lui est propre en particulier par rapport à celui du personnage masculin. En effet, le corps féminin n'est pas « figé » dans le roman libertin, d'une part parce qu'il évolue dans le temps mais aussi dans l'espace, les deux dimensions étant indissociables dans la notion de « chronotope » ; d'autre part parce qu'il est souvent le « lieu » mais aussi l'incarnation, au sens propre du terme, d'une rupture et d'une transformation de l'être féminin. Les métamorphoses du corps féminin peuvent ainsi prendre différentes formes, mais c'est toujours porté par une certaine conception du temps, qu'il se laisse conduire par ce que le père de Laure dans le roman de Mirabeau appelle le « cours naturel des choses », que la métamorphose se fasse dans la violence et la rupture, ou que le corps féminin soit tout simplement changeant et / ou ambigu.

a. Le corps féminin et le « cours naturel des choses »

On l'a évoqué avec les rapports du corps féminin avec la nature, il est évident que dans le roman libertin, la nature décide du corps féminin : « le plus sage est celui sait se prêter au cours naturel des choses[2] » dit ainsi à sa fille le père de Laure dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, mais cette maxime, si elle n'est pas formulée, telle que nous la rapportons ici, comme exclusivement destinée au sexe féminin, s'applique parfaitement à la conception du corps féminin exprimée dans le roman libertin – et plus largement par le XVIIIe

[1] Nous utilisons ici l'expression « temps-espace » afin de faire la distinction avec une autre notion, empruntée, elle, à Albert Einstein, celle d' « espace-temps ».

[2] *Op. cit.*, p. 41.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

siècle. Mirabeau, avec *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, explique ainsi que la jeune fille doit soumettre l'évolution de son être à celle de son corps et donc de la nature – dans une conception de l'être féminin et de son corps entièrement soumis à la nature telle que l'entend le siècle. La douleur inaugurale, sur laquelle nous reviendrons en terme de rupture et de violence, est ainsi conçue comme une introduction naturelle au plaisir pour le corps féminin, comme une étape nécessaire à l'évolution du corps et donc de l'être féminin dans son ensemble. Lorsqu'elle a été « élevée sans préjugés », la jeune fille, à l'image de Laure, se laisse ainsi guider par « la voix de la nature ». C'est donc encore elle qui décide du temps de l'initiation de la jeune fille, c'est-à-dire du temps où elle doit passer du statut de jeune fille à celui de femme. Car c'est bien ce qui est en jeu dans cette notion du corps féminin : la jeune fille, une fois que la nature l'a décidé, peut être initiée au plaisir et ainsi voir son corps passer de celui de jeune fille à celui de femme, par le dépucelage. La métamorphose du corps féminin est alors double : le corps se transforme à vue d'œil – sous le regard masculin en particulier, qui se plaît à en montrer les changements – en ce qu'il prend une autre forme, et une fois cette première transformation accomplie, le corps féminin peut passer par une transformation beaucoup plus intime et peut-être moins visible mais qui reste intimement liée à la première, puisque c'est cette ultime transformation qui accomplira et achèvera le travail de la nature sur le corps féminin et en fera véritablement celui d'une femme. En effet, comme l'exprime le père de Laure, la jeune fille ne saurait être dépucelée avant que la nature en ait décidé ainsi, c'est-à-dire avant les premières menstrues[1] :

> *[…] tes tétons naissants sont presque formés, tes membres s'arrondissent, ta motte se rebondit, elle est d'un incarnat admirable, et j'ai cru découvrir dans tes yeux que la nature veut qu'on te mette bientôt au rang des femmes. L'année dernière, au printemps, tu vis les préludes d'une éruption qui va s'établir tout à fait*[2].

Le père de Laure peut ainsi constater cette transformation progressive du corps féminin, transformation qui suit le « cours naturel des choses ». La description qu'il fait du corps de Laure exprime clairement la progressivité de cette transformation – ce qui contraste avec la rupture et la violence de la seconde transformation. Il n'est qu'à observer le choix des termes

[1] Rite naturel de passage semble-t-il essentiel entre la jeune fille et la femme, et qui, paradoxalement, n'apparaît que bien rarement dans les romans libertins, à quelques exceptions près.

[2] *Ibid.*, p. 42.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans cette description : « naissants », « s'arrondissent », « se rebondit », « préludes ». Le présent des verbes décrit de façon évidente une action en cours, en train de se faire. Les « préludes » qui annoncent la future éruption montrent bien, quant à eux, qu'avec cette première étape de la transformation du corps féminin, il s'agit d'un processus et non d'une métamorphose soudaine et violente. On retrouve le même vocabulaire proche du champ lexical de la progression et du changement dans la description que fait d'elle-même Psaphion, la narratrice et personnage principal du roman éponyme de Meusnier de Querlon en 1748 :

> *Ses soins généreux ou intéressés furent payés par des* progrès *étonnants. Ma beauté* se développa *de bonne heure, et bientôt mon esprit promit encore plus.* Je devenais de jour en jour *plus chère à Cynare : mes attraits* naissants*, loin de l'alarmer, lui paraissaient, dans le déclin des siens, une ressource utile, et elle n'épargna rien pour mon éducation*[1].

Ici, certes, les « progrès » sont plus rapides et la transformation du corps féminin n'est pas aussi détaillée qu'elle ne l'est dans le roman de Mirabeau, mais elle s'inscrit tout de même dans le temps qui passe, dans le temps comme durée, ainsi que l'indique très nettement le choix de termes, dans la description du corps et de l'être féminin en son entier, marquant la progressivité et le développement. Le sang des menstrues, lui, premier sang versé par le corps féminin annonçant celui qui sera versé plus tard par le dépucelage initiatique, marque une rupture plus violente – violence que le sang seul suffit à exprimer – venant marquer la volonté de la nature de faire passer la jeune fille au rang des femmes, selon la conception volontaire et consciente de la nature que se fait le siècle des Lumières : il s'agit là d'un « événement[2] », au sens de fait marquant, et non plus d'une progression ou d'un processus. Mais cette rupture s'avère relativement complexe puisqu'elle n'apparaît pas comme indépendante de cette évolution extérieure du corps féminin, elle en est l'achèvement. Elle est l' « éruption » qui avait été annoncée par les préludes physiologiques décrits par le roman de Mirabeau et celui de Meusnier de Querlon.

Une nouvelle conception du temps émerge alors et est exprimée par ces romans influencés par la pensée sensualiste du philosophe anglais John Locke qui, dans son *Essai sur l'entendement humain*, en 1690, montrait que la succession des pensées nous donnent la

---

[1] MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *Psaphion ou la Courtisane de Smyrne*, Londres, Tomson, 1748 (Nantes, Le Passeur/Cecofop, 2001, p. 20-21). C'est nous qui soulignons.

[2] *Le Rideau levé*, *op. cit*., p. 43.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

notion du temps, un temps inscrit dans notre organisme qui change et qui vieillit, ainsi que dans notre conscience, dès qu'elle est en état de comparer deux de ses perceptions. Dès lors, sous cette influence sensualiste, le roman libertin du XVIIIe siècle montre le règne sans partage du temps sur l'être et sur son corps, un temps libéré de la subordination inévitable qui le liait jusqu'alors à l'espace. On retrouvera ainsi constamment les marques de ce temps qui passe sur le corps féminin. Le temps – au sens de temps qui passe[1] - apparaît en effet dans le roman libertin du siècle des Lumières comme lié très largement au corps féminin et comme le facteur principal des métamorphoses de ce corps féminin :

> J'avançais en âge *et j'atteignis la fin de ma seizième année lorsque ma situation prit une face nouvelle : les formes* commençaient *à se décider ; mes tétons avaient acquis du volume, j'en admirais l'arrondissement* journalier*, j'en faisais voir* tous les jours les progrès *à Lucette et à mon papa, je les leur faisais baiser, je mettais leurs mains dessus et je leur faisais faire attention qu'ils les remplissaient déjà ; […]*[2].

Le choix des mots dans la bouche de Laure est ici, une nouvelle fois, capital puisqu'il met en avant de façon non négligeable l'évolution du corps et le temps inscrit dans ce corps féminin qui change, en particulier en certains endroits, les plus spécifiquement féminins, les plus propres à montrer ce passage de l'âge de jeune fille à celui de femme. Contrairement, donc, à la rupture et à la violence de la douleur et du sang inauguraux que nous allons envisager plus loin, cette transformation s'inscrivant dans le « cours naturel des choses » et dans cette nouvelle conception du temps qui émerge est « journalière » et la métamorphose se fait progressivement, « tous les jours ».

Pourtant, il est finalement assez rare que ces romans nous donnent à voir cette inscription du temps dans le jeune corps féminin, car l'existence de l'être féminin semble commencer au moment précisément de l'initiation au plaisir. En effet, les années qui précèdent cette initiation, sont le plus souvent conçues et décrites comme des « années pires que le néant[3] », ce qui revient sous cette expression ou sous une autre dans la quasi totalité

---

[1] Car le changement s'inscrit dans une durée, dans un temps conçu comme durée, contrairement au « moment », notion temporelle très présente également dans le roman libertin du siècle, dont Crébillon fils a donné une définition dans *Le Hasard du coin du feu*, et qui est nécessairement furtif.

[2] *Op. cit.*, p. 41-42. C'est nous qui soulignons les termes ayant trait à l'expression de ce temps qui passe et de la progression de la transformation du corps féminin sous la double influence du temps et de la nature.

[3] *Félicia ou Mes fredaines*, *op. cit.*, p. 1070.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

des romans-mémoires écrits au féminin. Les exemples ne manquent pas, qu'on les retrouve dans *Félicia ou Mes fredaines* d'Andréa de Nerciat, *Margot la ravaudeuse* de Fougeret de Monbron, ou encore *Fanny Hill, la fille de joie*, roman anglais de John Cleland de 1748, traduit en français quelques années plus tard (plus précisément en 1751), dans une version quintessenciée, par Fougeret de Monbron. Il est aussi d'autres cas où la transformation du corps de la jeune fille est niée ou camouflée, dans le sens où l'évolution du corps vers celui d'une femme est entravée, que ce soit pour une raison intrinsèque au corps féminin lui-même ou par une cause qui lui est extérieure – l'éducation par exemple[1]. Ainsi la Bois-Laurier souligne-t-elle, dans *Thérèse philosophe*, l'extrême ambiguïté qui caractérise son être et son corps ; un corps qui n'a pas évolué véritablement puisqu'en absence de déchirement de l'hymen, il est resté celui d'une « fille », sans l'être tout à fait non plus, et c'est là toute l'ambiguïté exprimée par le corps de la Bois-Laurier. Ce corps a certes subi les transformations naturelles par lesquelles passe tout corps féminin, mais il n'a pu connaître, de par sa constitution même, l'ultime métamorphose qui « fait passer une fille de son état à celui de femme[2] ». Mais, le plus souvent, le corps féminin porte en lui ses dispositions futures, tout comme chez la Julie de Félicité de Choiseul-Meuse, qui, à quatorze ans, commence à éveiller les désirs et à se faire courtiser par les hommes, laisse transparaître, « de jour en jour », à travers son corps, ce qu'elle « [doit] être un jour » :

> *Telle j'étais à quatorze ans ; mais je touchais au moment où toutes les passions que je renfermais dans mon sein devaient éclore. Mon penchant à l'amour se trahissait de mille manières ; mes yeux étaient animés, souvent même remplis d'ivresse. Tout annonçait en moi ce que je devais être un jour*[3].

Chez Julie, comme chez Laure dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, ce sont les yeux qui expriment, au-delà des transformations plus visibles du corps dans son ensemble, ce que

---

[1] Nous développerons ce point avec la question de l'androgynie et de l'hermaphrodisme plus loin dans cette étude, mais il est important de l'aborder dès maintenant afin de bien comprendre la représentation du corps féminin dans le roman libertin et la façon dont il est conçu et dont il apparaît. La question de l'androgynie, quant à elle, sera traitée de façon plus large et plus détaillée par la suite, en particulier dans ce qu'elle représente en termes de mythe et de fantasme, mais également pour ce qui est de la compréhension, non plus seulement de la représentation du corps, mais de l'être féminin.

[2] *Op. cit.*, p. 631.

[3] CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, Hambourg et Paris, chez les marchands de nouveauté, 1809 (éd. Alexandrian, in *L'Érotisme au XIXe siècle*, Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1993, p. 134).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ce corps féminin, encore novice, est amené à être par les soins de la nature : les yeux de Julie sont « animés », ceux de Laure expriment les désirs de la nature de la placer bientôt « au rang des femmes ». Comme si tout le corps féminin, jusqu'aux yeux, transpirait la métamorphose et l'épanouissement de la féminité chez la jeune fille, avant que cette métamorphose ne soit achevée et n'atteigne son paroxysme dans la découverte du plaisir sexuel[1]. De même, dans un roman tel qu'*Imirce ou la fille de la Nature*, l'évolution du corps féminin se fait d'autant plus naturellement qu'il se retrouve confiné à l'écart de toute société et de ce fait même de tout préjugé qui pourrait être nuisible au corps féminin et entraver le « cours naturel des choses », car c'est là précisément l'intention de l'expérimentateur. En effet, nous voyons le corps d'Imirce, dans cette cave, évoluer et se transformer peu à peu jusqu'à aboutir logiquement à l'accouplement naturel d'Imirce et Émilor :

> *Nous ne cessions de nous toucher, de nous examiner ; nos cœurs purs comme le jour et nos mains innocentes ne trouvaient point déshonnêtes ces caresses naturelles. Semblables aux enfants des peuples policés, dont les préjugés n'ont pas encore altéré la tranquille candeur, on les voit entre eux jouer à* la mère*, se donner le fouet, parcourir avec émotion les lieux les plus secrets de leurs corps. Cet instinct, chez les enfants, est sans doute celui de la nature : c'était le nôtre. […] Une nuit, il s'approcha plus de moi, nous nous accouplâmes sans le savoir*[2].

Dans ce roman qui revendique le droit de n'écouter que la « voix de la nature », le corps féminin suit parfaitement le « cours naturel des choses » et la volonté de la nature de faire évoluer peu à peu le corps féminin vers la sensualité. Le romancier nous décrit cette évolution avec une fluidité qui souligne l'absence d'obstacles dans les transformations du corps féminin : le récit apparaît comme linéaire et l'évolution comme logique. En effet, tout se fait « insensiblement », « sans le savoir », comme porté par la volonté de la nature et sans que les protagonistes se retrouvent confrontés aux questionnements et aux inquiétudes rencontrés par les autres personnages appelés à être initiés dans les romans libertins. Car pour nombre de ces romans, « la loi naturelle est d'instruction divine[3] » selon ce que dit l'abbé T*** à Thérèse

---

[1] Nous ne parlons pas ici du dépucelage ni de pénétration du corps féminin par le sexe masculin, en ce que le titre du roman de Félicité de Choiseul-Meuse est suffisamment explicite sur ce point (*Julie ou J'ai sauvé ma rose*) : le corps féminin peut s'épanouir aussi, dans le roman libertin, dans le plaisir sexuel indépendamment du phallus.

[2] *Op. cit.*, p. 71-72. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[3] *Op. cit.*, p. 603.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans le roman de Boyer d'Argens. L'évolution du corps féminin doit donc être naturelle mais de façon à ne jamais troubler l'ordre social.

Il est à noter toutefois que le plus souvent – en dehors de quelques exceptions comme *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, de *Félicia ou Mes fredaines*, de *Julie ou J'ai sauvé ma rose* de Félicité de Choiseul-Meuse, et quelques autres encore – le corps féminin n'est guère décrit dans les romans libertins, si ce n'est pour donner quelques indications bien évasives, à l'image de la description que fait d'elle-même Félicia au début de son récit. Certes, la description est relativement longue et passe en revue de nombreuses parties du corps féminin, mais l'accent est avant tout mis sur les notions de « maintien », de « charme », ou encore de « grâce ». Elle dit ainsi que son teint et sa fraîcheur « ne se décrivent pas », et on sait de ses cheveux qu'ils sont « uniques pour la longueur, la couleur et la quantité[1] », sans que cette couleur « unique » ne nous soit indiquée. Les quelques descriptions plus précises que l'on peut trouver dans les romans libertins du siècle donnent bien souvent du corps féminin une vision relativement fragmentée, morcelée, dans laquelle ne nous sont données à voir, bien souvent, que les parties du corps féminin participant à la jouissance masculine. Le titre du roman de Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, indique assez clairement la concentration de l'attention et du regard masculins sur cette partie du corps féminin que le roman libertin aime à appeler, à l'image de Diderot, les *bijoux*. Ainsi, dans *La Messaline française*, le narrateur passe-t-il d'une vision globale du corps de son amante à une vision plus restreinte, concentrée sur le sexe féminin, qui opère comme un blason ; mais il s'agit toujours de voir, de regarder et de « décrire » les parties du corps féminin les plus voluptueuses :

> *Pourrai-je jamais t'exprimer la blancheur, le satiné de sa peau, cette gorge divine sur laquelle sont posés deux jolis boutons de rose, l'élégance, la souplesse de sa taille, le contour, la fermeté de deux fesses dont la partie supérieure forme la chute de reins la plus admirable, la rondeur de deux cuisses que jamais l'art ne pourra imiter ? Pourrai-je te peindre ce ventre lisse et poli sur lequel j'imprimai un million de baisers ?... Pourrai-je, surtout, te donner une idée de ce réduit admirable, le plus bel ouvrage de la nature, centre de tous nos plaisirs, lieu délicieux où l'amour a fixé son séjour ? Vit-on jamais une motte mieux relevée et garnie d'une plus jolie mousse ?*[2]...

---

[1] *Op. cit.*, p. 1069.

[2] ANONYME, *La Messaline française*, à Tribalis, de l'Imprimerie de Priape, 1789 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1212).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le regard masculin se dirige ainsi du haut vers le bas, commençant par la « gorge », laissant de côté le visage, et terminant par le « réduit des plaisirs », centre et but de toutes les attentions, de tous les désirs et de tous les fantasmes masculins. Car il ne s'agit pas tant de décrire le corps féminin – le choix de la formulation interrogative est révélateur – que de montrer le désir qui anime le regard masculin. C'est dire si les transformations du corps féminin, en dehors de la rupture violente que constitue le dépucelage et que l'on va à présent, ne sont finalement que peu mises en avant par les romanciers libertins, et si elles peuvent être évoquées, elles ne sont guère détaillées, comme dans *Psaphion ou la Courtisane de Smyrne* où il n'est question que du développement de la beauté et des « attraits naissants ».

b. De la Jeune Fille à la Femme : rupture et violences

Nous avons déjà évoqué la rupture et la violence qui, dans la transformation du corps féminin, semblent s'opposer au changement progressif et à l'évolution, mais dont on s'aperçoit pourtant qu'ils sont indissociables. En effet, rupture et violence, souvent symbolisées et « incarnées » par le sang virginal et la douleur inaugurale, apparaissent finalement comme une certaine conclusion[1] d'une transformation plus progressive qui les précédait. Mais ce sont cette rupture et cette violence qui sont les seules à pouvoir faire passer le personnage féminin de la Jeune Fille à la Femme[2], deux entités sinon opposées, du moins en rupture nette. Car il est évident que ce qui permet de faire passer la jeune fille à l'état de femme est bien le dépucelage. C'est pour cette raison que le corps de la Bois-Laurier, et au-delà, toute son identité, resteront définitivement ambigus, faute d'une possibilité physiologique de passer par cette étape pourtant présentée comme nécessaire pour faire « passer une fille de son état à celui de femme[3] ».

---

[1] La précaution de langage que nous utilisons ici s'explique par le fait que la défloration n'est pas la conclusion véritable de l'initiation ; le personnage féminin continue à construire son identité par la suite au travers de diverses expériences, mais il est indéniable que la défloration soit le fait le plus marquant de cette construction identitaire féminine, intimement liée au corps, et qu'elle en constitue en quelque sorte le sommet et le point de rupture.

[2] Nous utilisons ici la majuscule car il s'agit de désigner des entités et non plus simplement des noms communs.

[3] *Op. cit.*, p. 631.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais comment se manifeste cette rupture dans le corps féminin ? Nous avons parlé de douleur inaugurale et de sang virginal ; et en effet il s'agit là des deux manifestations essentielles de cette rupture, le plus souvent, mais systématiquement, violente. La plupart du temps en effet – nous pouvons même dire dans la quasi totalité des romans de notre corpus – le dépucelage s'accompagne d'une violente douleur ressentie par le corps féminin et qui correspond à ce que l'on appelle parfois, dans ces romans, « les épines de la rose ». En effet, nos romans, loin de faire grâce à la jeune néophyte de la douleur inaugurale, n'hésitent pas à mettre en avant et à décrire longuement, comme le fait Nerciat dans *Félicia*, « la sanglante cérémonie de [sa] consécration[1] ». C'est que la douleur, en particulier lorsqu'elle est exprimée par une lucidité et une conscience féminines du corps, possède une grande valeur initiatique. Elle est ce moment où la jeune héroïne prend sans doute la pleine conscience de son corps et de son sexe, précisément « grâce » à la douleur ; car il faut passer par la douleur inaugurale pour parvenir à la maturité de son corps et pouvoir éprouver ainsi la jouissance. La douleur inaugurale apparaît donc dans la littérature grivoise comme un fantasme éducatif d'un certain apprentissage féminin, qui se ferait par l'expérience de la souffrance, mais une souffrance sexuelle, où l'homme tient une place primordiale, puisqu'il est celui qui, par son sexe, marque la femme de manière indélébile, dans son corps et dans sa chair[2] ; marque qui se manifeste par la déchirure de l'hymen, la douleur et le sang. Ce fantasme de l'apprentissage féminin par la souffrance revient, poussé à l'extrême, chez Sade, bien que cet apprentissage par la souffrance prenne une toute autre dimension pour Justine que pour Félicia, par exemple. Félicia exprime en effet longuement cette douleur :

> *Ah ! si tous ces gens savaient ce que l'on souffre… (tant pis du moins pour le couple entre qui les choses se passent autrement) si l'on savait, dis-je… on ne se permettrait pas, assurément, toutes ces mauvaises plaisanteries, tous ces compliments ridicules ! Certes, le jour de la mort d'un pucelage, on ne peut encore faire à celle qui l'a perdu que des compliments de condoléance*[3].

Et il n'est ainsi question dans ces pages que de « blessure », de « douleurs », de « souffrances », de « bizarre tribut auquel la nature a voulu soumettre [son] sexe infortuné », d' « affreux tourment », voire de « supplice ». S'il est un élément symbolique de cette douleur

[1] *Op. cit.*, p. 1101.

[2] Nous reviendrons plus loin sur ce fantasme masculin de la marque laissée sur le corps féminin.

[3] *Op. cit.*, p. 1100.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

inaugurale et de la marque laissée par l'amant sur le corps de la jeune Félicia et de ses « consœurs », c'est sans nul doute le sang, un sang qui semble fasciner tant il est omniprésent dans le roman libertin. « Un sang vermeil coule de ma blessure » devient ainsi l'expression privilégiée choisie par Félicia, et bien d'autres narratrices sous ses différentes variations, pour évoquer l'épreuve initiatique subie et la douleur qui lui est inextricablement liée. Si, dans *La Reine de Golconde* de Boufflers, conte à succès paru en 1761, il n'est pas question du sang virginal, c'est à la suite d'une chute, après avoir glissé sur « la voie lactée » tombée de son pot au lait – liquide blanchâtre dont la signification ne fait aucun doute – qu'Aline, la petite bergère de quatorze ans, tombe instantanément dans l'amour, sortant par là même du hors temps de l'enfance (dans la situation initiale, le temps n'existe pas encore) pour entrer dans le temps du plaisir, ce que sa douleur vient d'ailleurs une nouvelle fois symbolisée :

> *Son pied glissa sur la voie lactée, elle tomba à la renverse ; je volai à son secours, mais inutilement. Une puissance plus forte que moi m'empêcha de la relever et m'entraîna dans sa chute… J'avais quinze ans et Aline quatorze. C'était à cet âge et dans ce lieu que l'amour nous attendait pour nous donner ses premières leçons. Mon bonheur fut d'abord troublé par les pleurs d'Aline, mais bientôt sa douleur fit place à la volupté, elle lui fit aussi verser des larmes ! Et quelles larmes ! ce fut alors que je connus vraiment le plaisir, et le plaisir plus grand d'en donner à ce qu'on aime*[1].

Ces scènes de dépucelage qui peignent la douleur de la néophyte sont hautement symboliques et exprimées de façon métaphorique comme l'atteste la présence notamment, comme ici dans *Félicia*, d'un lexique de la guerre, sur lequel nous reviendrons ultérieurement dans ce travail :

> *Un sang vermeil coule de ma blessure ; semblable à ces infortunés qu'on vient d'estropier dans un combat, j'ai beau supplier mon vainqueur de m'achever…, trois fois il veut obéir… trois fois je brave le plus affreux tourment… autant de fois il faut renoncer à la consommation du sacrifice*[2].

La présence, ici, du lexique religieux chrétien faisant référence aux Saintes Écritures, avec les termes « martyre », « tourment », « sacrifice », « combat », « torrent de feu », « supplice », ainsi que le chiffre trois à la connotation fortement symbolique puisqu'il renvoie à la Sainte

---

[1] BOUFFLERS, Stanislas de, *La Reine de Golconde*, s.l., 1761 (in *Romanciers libertins du XVIII*e *siècle*, t. II, *op. cit*., p. 209).

[2] *Op. cit*., p. 1100.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Trinité, présente des épreuves douloureuses comme nécessaires afin d'accéder au plaisir dans sa plus entière plénitude, ainsi qu'à la connaissance. Et en effet, malgré une douleur inaugurale apparemment extrêmement pénible à supporter pour Félicia, il semble toutefois que la volupté commence à apparaître et le plaisir à se faire sentir vers la fin de cette « sanglante cérémonie » :

> *Déjà tout ce que j'avais souffert était oublié ; je jouissais réellement, sentant que je possédais celui qui m'était si cher, et qu'après avoir payé le bizarre tribut auquel la nature a voulu soumettre notre sexe infortuné, j'allais moissonné à mon aise dans le vaste champ des voluptés*[1]*...*

Car, si elle se plaint parfois de la souffrance qu'elle a alors ressentie, la narratrice comprend rétrospectivement que cette douleur était néanmoins nécessaire à son initiation et qu'elle était décisive quant à la découverte du plaisir sexuel et du corps voluptueux. Elle sait que cette souffrance sera bientôt suivie des plus grands plaisirs, puisque cette défloration douloureuse permet d'entrouvrir le « réduit des voluptés[2] » et de s'engager sur « la route des plaisirs ». Margot, l'héroïne de Fougeret de Monbron, accepte ainsi de soumettre son corps à différentes souffrances infligées par ses clients le temps de son initiation en maison close, dans le but de parvenir par là au plaisir. Cette souffrance commence dès la scène de son dépucelage qui, si elle n'exprime pas avec autant d'insistance la douleur que pour Félicia, est d'une réelle brutalité, jouée dans un décor quelque peu sordide : la paroi gémit et vibre sous les secousses des jeunes amants, l'acte charnel est d'abord présenté comme un « travail pénible[3] », et Margot dit avoir souffert « mort et passion ». De plus, elle aura à souffrir, comme d'autres héroïnes, la perte de son « second dépucelage », qui s'avère tout aussi douloureuse que celle de son premier :

> *Les contorsions que j'avais faites dans cette anti-naturelle opération, jointes à quelques cris qui m'avaient échappés malgré moi, firent comprendre à Monsieur le président que je n'avais nullement partagé ses plaisirs. Aussi, pour me récompenser et me faire oublier mes souffrances, il me glissa deux louis dans la main*[4].

---

[1] *Ibid.*

[2] *Op. cit.*, p. 680.

[3] *Ibid.*, p. 681.

[4] *Ibid.*, p. 689.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

C'est que la rude profession de « fille du monde » conduit Margot à devoir endurer dans son corps et dans sa chair, comme dans son esprit, toutes sortes de caprices et d'humiliations imposés par ses clients masculins ; chaque nouveau client est en effet pour elle l'occasion de connaître de nouvelles souffrances, même s'il ne s'agit plus à proprement parler d'un dépucelage, mais plus généralement d'un « noviciat », car nous sommes toujours alors dans l'initiation :

> *Comme un vil intérêt est le mobile et la fin de notre prostitution, aussi les mépris les plus accablants, les avanies, les outrages en sont presque toujours le juste salaire. Il faut avoir été catin pour concevoir toutes les horreurs du métier. Je ne saurais, sans frémir, me rappeler la dureté du noviciat que j'ai fait : et cependant combien en est-il qui ont plus pâti que moi*[1] *!*

Toutefois, Margot, résignée face à la douleur, comme l'ensemble des personnages féminins du roman libertin, sait que « les premiers essais en tout genre sont un peu rudes ».

Parfois, toutefois, cette douleur peut être bien moins pesante pour la jeune fille – elle peut même, même si cela est finalement assez rare, être totalement absente de l'évocation du dépucelage. Ainsi, chez Thérèse la philosophe, si la douleur inaugurale existe bien, elle se trouve recouverte par le plaisir et la sensation de profonde volupté qui président tant à la perte de son pucelage qu'au premier acte sexuel partagé avec un homme, deux moments dissociés ici. En effet, la déchirure de son hymen ayant été son propre fait, lors d'une scène de masturbation solitaire, elle peut vivre pleinement son plaisir par la suite lorsqu'elle découvre l'acte sexuel partagé avec son premier amant, sans que la conscience de son sexe et de son corps ne soit entachée d'une douleur trop présente qui occulterait la volupté :

> *Mon attention, fixée sur l'idée du plaisir, ne me laissa pas apercevoir le sentiment de la douleur*[2].

Si la douleur est également présente dans *Thérèse philosophe*, donc, elle se trouve largement atténuée par rapport à ce qu'elle était pour Félicia dans le roman d'Andréa de Nerciat. Lors du récit de la perte de sa virginité, Thérèse, devenue narratrice de son histoire, n'évoque ainsi la douleur que de façon extrêmement laconique, là où Félicia ou encore Fanny y consacrent plusieurs pages de leurs « mémoires » :

---

[1] *Ibid.*, p. 692.

[2] *Op. cit.*, p. 656.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Une légère douleur que je ressentis ne m'arrêta pas, je poussai de toute ma force et je parvins au comble de la volupté*[1].

L'initiation doit donc contenir une douleur – plus ou moins prononcée - pour la jeune fille qui souhaite pénétrer dans la société libertine et connaître par la suite tous les secrets de la volupté. Car la douleur, tout comme le sang, participe d'un processus clef de cette initiation libertine, celui de la « mort » de l'initiée à la vertu et à la chasteté, mais aussi à son ancienne identité, celle de fille. Le sang apparaît, lui, comme la manifestation physiologique la plus évidente de la douleur féminine : il est à la fois ce qui la matérialise et ce qui l'accompagne. Le sang virginal est en effet, nous l'avons vu, omniprésent dans le roman libertin, qui se plaît à le représenter et à décrire la blessure infligée, et par conséquent la marque laissée, par le sexe masculin au corps féminin[2] ; et c'est sans doute en cela qu'il fascine à ce point le roman libertin. A l'opposé, on ne peut éviter de faire la comparaison avec l'écoulement d'un autre sang féminin, le sang menstruel, qui est lui, à l'exception de quelques exemples isolés, presque totalement absent de nos romans, alors qu'il apparaît pourtant dans les textes théoriques, médicaux ou philosophiques du XVIIIe siècle. Ainsi, *l'Encyclopédie* consacre un article aux « menstrues » ; et Pierre Roussel leur consacre lui aussi un chapitre dans la deuxième partie de son *Système physique et moral de la femme*, chapitre qu'il intitule « Du flux périodique et menstruel auquel le sexe est assujetti » :

> *Dans la constitution actuelle de l'espèce humaine, la femme est sujette à un écoulement de sang qui revient exactement tous les mois [...]*[3].

Et plus loin dans ce chapitre, il réfute l'idée héritée d' « Aristote, Graaf, Verheyen, et une infinité d'autres auteurs », selon laquelle « le sang menstruel des femmes était vénéneux[4] », mais il voit tout de même dans les menstrues l'écoulement « des humeurs surabondantes, et par-là même nuisibles[5] ». On en retrouve certes quelques occurrences dans notre corpus, mais le plus souvent très rapides et/ou évasives, dans quelques romans de la fin du siècle comme dans deux romans de Nerciat, *Le Diable au corps* et *Lolotte*, *La Philosophie dans le boudoir* et surtout *l'Histoire de Juliette* de Sade, ou encore *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure* de

---

[1] *Ibid.*, p. 616.

[2] Au sujet de la femme marquée, voir la troisième partie de cette étude (chapitre III).

[3] *Op. cit.*, p. 178.

[4] *Ibid.*, p. 184-185.

[5] *Ibid.*, p. 200.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mirabeau. Il apparaît assez nettement que là où le sang virginal revêt une dimension des plus fantasmatiques dans l'imaginaire masculin du XVIIIe siècle, le sang menstruel, quant à lui, renvoie le corps féminin dans les sphères les plus noires des peurs masculines liées à la représentation du corps féminin, ainsi que nous le verrons par la suite.

Il est une autre manifestation physiologique proprement féminine et liée de façon essentielle à la rupture faisant passer le corps féminin de l'état de jeune fille à celui de femme qui se voit occultée de façon systématique dans le roman libertin, même si d'une certaine façon, la douleur, si présente, elle, en est une conséquence. En effet, l'expression explicite et pour elle-même de la déchirure de l'hymen est elle aussi bien rare en comparaison de celle de la douleur inaugurale et du sang virginal. Elle apparaît tout de même, notamment dans *Lolotte*, lors de la scène de défloration de la jeune héroïne :

> *Je sentais je ne sais quoi comme se déchirer intérieurement*[1].

Cette déchirure renvoie manifestement à celle de l'hymen, mais l'évocation est évasive car elle reste celle de la jeune fille qui n'a pas acquis la totale connaissance de son corps, de ses endroits les plus secrets et les plus intimes, et qui parle encore de « je ne sais quoi ». Ce ne sont donc pas les mots de la narratrice, au sens où ce n'est pas la représentation rétrospective et analytique qui est rapportée, mais la sensation de la jeune fille qui vit son dépucelage au présent. Il n'en reste pas moins que la déchirure de l'hymen, qu'elle soit exprimée directement ou non, apparaît comme le seul passage possible de la jeune fille vers l'état de femme, d'où l'extrême ambiguïté déjà évoquée du corps de la Bois-Laurier de par cet hymen impénétrable. La rupture dans la construction identitaire du personnage féminin du roman libertin se manifeste donc par cette autre rupture, physiologique, qu'est la déchirure de l'hymen.

Il est par ailleurs tout aussi révélateur que symbolique que le dépucelage soit vécu par le personnage féminin comme une « mort », une mort toute symbolique puisqu'elle tend à montrer la mort de la jeune fille dans le corps féminin, mort qui laisse la place à une naissance, celle de la femme. Le champ lexical de la mort est en effet très présent dans nombre de tableaux érotiques, et le plus souvent, ce vocabulaire de la mort concerne au premier chef les personnages féminins. La douleur inaugurale, à laquelle se rattachaient les notions de sang virginal et de sacrifice, apparaissait déjà comme annonciatrice de la mort d'une certaine partie ontologique de la néophyte. Par elle, la jeune fille se défait de tous les

[1] *Op. cit.*, p. 68.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

préjugés qui pouvaient encore l'habiter ; grâce à elle, elle est enfin prête à affronter la suite de son initiation. Et en effet, la maîtrise sociale que l'héroïne peut acquérir au terme de son parcours initiatique, ne peut se faire sans entraîner, en contrepartie, une perte individuelle. Entre l'enfance et le monde adulte, l'initiation libertine ne laisse aucune place pour la transition, le franchissement doit être immédiat : d'abord enfant, l'héroïne, même s'il lui reste encore beaucoup à apprendre et si son parcours initiatique comporte encore nombre d'étapes, est instituée et proclamée femme dès lors que la perte de sa virginité a signalé l'entrée de son corps dans le monde de la femme libertine et de sa sexualité subversive. Il semble ainsi que, dans le roman libertin, l'enfant ne devienne femme que par un phénomène purement physiologique. Ainsi, dans la *Suite d' « Apprius »*, la première nuit de la princesse avec son époux n'est-elle évoquée dans la narration que par le biais, précisément, du changement d'identité subi par la princesse Monilne et symbolisé par un changement de nom des plus significatifs, dans un texte qui se plaît à jouer sur les anagrammes et donc l'allusion, sur laquelle repose en grande partie l'écriture libertine dans le conte de Godard de Beauchamps dont le Prince de Ligne nous offre ici une suite :

> *Il n'y eut personne dans le monde qui ne se ressentît du plaisir du mariage d'Apprius avec Monilne. On ne publia point de détail de la première nuit de leurs noces ; ce que l'on sait seulement, c'est que la princesse changea de nom le lendemain, en retranchant quelques lettres du sien, qui même était défiguré, puisque ce devait être Conilne ou Ninocel ; elle s'appela Cleon*[1].

C'est donc par la désignation du sexe féminin que l'écriture libertine choisit ici de montrer la rupture de la nuit de noce pour la jeune fille qui devient femme, au mettre titre que son sexe passe de « minon », même s'il aurait dû s'appeler d'abord « conin » selon les commentaires du narrateur, à « con ». D'ailleurs, dans *Le Moyen de parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera*, en 1610, Béroalde de Verville distinguait, selon les âges de la vie, « connin », « connant », « con », « connasse », ou « connil »[2].

---

[1] LIGNE, Prince de, *Suite d' « Apprius »*, 1788 (in *Romanciers libertins du XVIII*e *siècle*, t. I, *op. cit*., p. 37). Jean-Pierre Dubost nous indique dans une note sur le texte que le nom de Monilne serait l'anagramme de « le minon » (plutôt que de « le monin », comme l'indiquaient les clefs des différentes éditions). Par ailleurs, derrière les noms de Conilne et Ninocel, on déchiffre lisiblement « le conin », et derrière celui de Cleon, « le con ».

[2] BÉROALDE DE VERVILLE, François, *Le Moyen de parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera*, s.l., 1610 (Paris, G. Charpentier, 1880).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Par le sang, quelque chose passe de l'autre côté. C'est précisément pour cette raison que les initiateurs doivent diriger le parcours initiatique de la néophyte avec beaucoup de prudence. Félicia en donne certainement la meilleure expression lorsqu'elle évoque l'initiation qu'elle a offerte au jeune Monrose, et s'inquiète de son éventuelle précocité :

> *Je me reprochais néanmoins d'avoir initié si tôt un enfant à qui les lumières qu'il venait d'acquérir pouvaient devenir fatales*[1].

Certes, ce n'est pas l'initiation de l'héroïne qui est ainsi peinte, mais on est en droit de penser que si Félicia se montre à ce point consciente des dangers liés à une initiation effectuée trop précocement et sans assez d'attention à l'égard du néophyte, c'est aussi parce qu'elle a dû elle-même ressentir cette perte de son être propre lors de son initiation personnelle. Et si l'initiation libertine permet de cesser d'appréhender un désir qui ne connaissait pas son objet et qui ne se reconnaissait pas lui-même, de ne plus le voir comme le décrivait Margot la ravaudeuse, c'est-à-dire comme une violente et inquiétant passion, c'est bien un horizon inconnu qui se déploie en même temps que se répudie l'être ancien, celui de la néophyte, de la non-initiée, de la jeune fille.

Le but de l'initiation est en effet de permettre à la jeune néophyte de transcender son état, d'accéder à un statut ontologique radicalement différent de celui qui était auparavant le sien. Mais avant que puisse se réaliser la restructuration par la suite de l'initiation libertine, l'être de la jeune héroïne devra passer par une déstructuration qui aboutira à la mort symbolique de toute une part ontologique d'elle-même. Cette déstructuration ne se fera pas sans rites ni cérémonies, selon un détournement du vocabulaire du sacré topique dans le roman libertin. Par le sacrifice de sa virginité sur l'autel de Vénus, la jeune fille se défait définitivement de tout ce qui semblait encore la rattacher au monde de la vertu. Félicia parle ainsi de la « mort d'un pucelage », qui se fait avec violence et dans la douleur, et à laquelle on ne doit que des « compliments de condoléance ». Ces condoléances doivent certes être adressées en tout premier lieu pour la douleur inaugurale, mais on peut également sans conteste les comprendre au sens de sympathie exprimée à celui ou celle qui vient de perdre un être cher. En l'occurrence, ici, cet être n'est autre que celui de Félicia elle-même, qui a laissé couler avec son sang toute une partie de son être propre.

L'assoupissement des personnages féminins, qui suit la défloration, peut ainsi mimer la mort symbolique de l'être ancien, comme s'il quittait le corps de l'initiée au moment même

[1] *Op. cit.*, p. 1189.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

où celle-ci perd conscience en s'abandonnant au sommeil. Il est en effet frappant que cette référence au sommeil soit quasi systématique après les scènes de défloration. Thérèse et Félicia par exemple s'offrent aux bras de Morphée immédiatement après cet instant crucial ; Margot la ravaudeuse, quant à elle, si elle ne dit pas s'être endormie immédiatement après l'acte charnel, précise que la perte de sa virginité lui a permis de retrouver le sommeil qu'elle avait perdu. Il est par ailleurs une expression pour dire le moment orgasmique qui est la « petite mort », que l'on peut aisément rapprocher de toutes ces « délicieuses agonies » fréquemment décrites dans les romans libertins. Margot emploie ainsi des termes métaphoriques, pour décrire la scène érotique qu'elle a jouée avec le frère Alexis, qui renvoient à des pathologies provoquant une perte totale ou partielle de conscience :

> *La douleur aiguë que l'intromission de ce monstre, à jamais vénérable, me causa, m'aurait arraché les hauts cris si je n'avais appréhendé de donner l'alarme au voisinage. Néanmoins, le mal fut bientôt oublié par* les délicieuses agonies *où il me plongea. Que ne puis-je exprimer les* ravissantes convulsions*, les* charmantes syncopes*, les* douces extases *que j'ai éprouvées alors*[1] *!*

Félicia, également, parle des « mille morts délicieuses[2] » que lui procure son nouvel amant, le marquis. Pourtant, il ne s'agit pas d'y voir l'expression d'une quelconque nostalgie. D'ailleurs Margot, comme ses « consœurs », n'appose que des qualificatifs mélioratifs à ces pathologies ; elles sont « ravissantes », « délicieuses », « charmantes », ou « douces ». Cette mort symbolique est avant tout promesse de renaissance et de renouvellement de soi. En témoigne la grande sérénité retrouvée par Margot, par contraste avec la passion violente et inquiétante qui la dévorait avant sa défloration :

> *Je fus bien et dûment déflorée. Depuis ce temps-là, je dormis beaucoup mieux. Mille songes flatteurs présidaient à mon repos*[3].

Nous ne concevrons donc pas le dépucelage comme un aboutissement, mais comme une étape décisive, qui reste toutefois préliminaire. La défloration devient la marque « officielle » de son entrée dans le monde de la galanterie, parce qu'elle est le symbole de l'être ancien, celui de l'enfant, sans être encore celui de l'achèvement de l'être nouveau, pour lequel l'initiation

---

[1] *Margot la ravaudeuse*, *op. cit*., p. 701. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit*., p. 1260.

[3] *Op. cit.*, p. 681.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

doit parachever son travail, même si le prélat du roman de Nerciat dit, très laconiquement, de Félicia déflorée : « la voilà maintenant initiée[1] ». Il s'agit donc tout autant d'une ouverture vers un être nouveau, que d'une fermeture sur un horizon ontologique désormais ancien. Dans cette perspective, le lieu commun qui veut que le premier amant prenne quelque chose à la jeune fille qu'il déflore, bien qu'entériné à première vue, par exemple, par ce sang que le chevalier d'Aiglemont recueille après avoir « vaincu » Félicia, se renverse en la représentation du sexe masculin qui, en remplissant de son amant celle qui est initiée, en la laissant le posséder, lui offre une nouvelle naissance, une nouvelle vie consacrée au plaisir, dans laquelle elle va pouvoir développer une nouvelle identité.

Ainsi, l'initiation libertine que reçoivent ces personnages féminins n'est pas une « simple » éducation, même si elle comporte une certaine dimension éducative. En effet, on observe qu'il y a véritablement un « avant » et un « après » l'initiation libertine pour la jeune fille ; celle que l'on connaissait au tout début du récit va peu à peu évoluer et se faire toute autre lorsque la conclusion du récit arrivera. Ces romans rendent donc compte d'une véritable transfiguration du destin de l'héroïne, ainsi que de son statut ontologique. Cette mort symbolique apparaît en fait comme l'accès à cette vie que la nature avait destinée à la jeune fille, à sa vraie existence et à sa véritable identité.

3) Le corps féminin : *terra incognita*

L'être féminin se construit autour de son corps et de l'éveil à la sensualité et à la volupté ; mais cette démarche identitaire, censée être achevée par le dépucelage, n'est pourtant pas linéaire, elle reste toujours pleine d'ambiguïté, et l'identité du personnage féminin, même une fois qu'il a été admis au rang des femmes et initié, ne reste jamais stable et solidement établie, fuyant entre les doigts de celui qui entreprend une exploration d'un corps féminin sous la forme de *terra incognita*.

[1] *Op. cit.*, p. 1106.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. Le corps féminin changeant : ambiguïtés du corps féminin

Le personnage féminin du roman libertin se caractérise souvent par une identité fluctuante, qu'il s'agisse, pour la femme, de se conformer au caractère de son amant et à ses désirs, ou de ne pas se dévoiler pour ne pas se soumettre. Ainsi Illyrine, dans l'autobiographie romancée de Suzanne Giroust, change-t-elle de prénom avec chaque nouvel amant, comme si elle devenait chaque fois une autre femme, une femme différente, auprès de chaque homme. Pour l'un elle est Lili, pour l'autre elle s'appelle Julie, ou encore Adèle, comme si l'être féminin devait se conformer à l'identité que lui donne son partenaire masculin, comme si elle devait oublier celle qu'elle a été pour un autre homme, un autre amant, pour (re)naître en tant que femme. Car le prénom est ce qui permet d'identifier une personne dès sa naissance, et changer son prénom, c'est lui offrir symboliquement la possibilité d'accéder à une autre identité, renouvelant de cette façon, pour ainsi dire, ce qu'elle est, ou ce qu'elle était. Ainsi un des amants d'Illyrine nous montre-t-il qu'il ne s'agit pas seulement de « s'appeler », mais d' « être » :

> *Eh bien ! pour moi, vous* êtes *Adèle : voulez-vous avec moi oublier Lili pour n'*être *qu'Adèle*[1] *?*

Il n'est donc pas simplement question de nommer mais de donner une identité, tout en gommant, par la négation, celle qui avait pu exister auparavant.

D'autres personnages féminins, en particulier les personnages de courtisanes, donnent à leur corps la forme que souhaite leur voir revêtir leur amant ou leur client, et prennent l'identité qu'il convient à l'homme qu'elles endossent. Ainsi en est-il de la Margot de Fougeret de Monbron, entretenue par de riches amants, et à qui l'on apprend qu'elle doit s'avoir s'adapter à chaque nouvel amant, selon l' « Avis à une demoiselle du monde », édicté par les mentors de Margot, Monsieur de Gr*** M*** et le frère Alexis, et qu'elle rappelle dans ses « mémoires » :

---

[1] GIROUST, Suzanne, dite Madame de Morency, *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, t. I, Paris, S. Quinquet, an VII (*L'Érotisme directoire : Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Garnier, 1983, p. 46). C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Enfin et pour conclusion, qu'elle n'ait point de* caractère *à elle ; mais qu'elle étudie avec soin celui de son amant, et sache s'en revêtir comme si c'était le sien propre*[1].

Et Margot d'appliquer scrupuleusement ces « salutaires conseils ». Ainsi joue-t-elle « la fille à sentiments » avec Monsieur le baron, ou encore revêt-elle « un déshabillé plus agaçant que coquet » avec son financier conquis à l'Opéra. Cynare, courtisane et initiatrice de Psaphion, dans *Psaphion ou la Courtisane de Smyrne* de Meusnier de Querlon, conçoit exactement de la même façon le métier de courtisane, comme le montrent les observations dont nous fait part la narratrice Psaphion sur son mentor féminin :

> *Cynare, avec le rare talent d'être amusante et toujours nouvelle, de mettre partout de l'esprit, sans fatiguer celui des autres, était d'une souplesse admirable. Elle saisissait tous les* caractères *et s'y conformait. Elle passait avec une facilité surprenante de la volupté délicate à l'emportement de la débauche*[2].

Le même terme de « caractère » revient donc dans *Psaphion* et dans *Margot la ravaudeuse* ; mais à chaque fois il se retrouve nié dans sa déclinaison au féminin ou du moins lorsqu'il s'agit des courtisanes. La courtisane doit donc apprendre à nier son caractère propre pour « se conformer », être capable d'adapter son caractère à ce qu'attend son amant, et, comme Cynare, savoir passer « avec une facilité surprenante de la volupté délicate à l'emportement de la débauche ». Mais il s'agit toujours de ce qui est de l'ordre du visible, alors que l'identité reste de l'ordre de l'intime et du secret. Là où la courtisane peut être considérée comme un véritable Protée au féminin, ou « véritable caméléon » selon le choix des expressions, c'est dans sa « souplesse », pour reprendre le mot de Psaphion, dans sa capacité d'être « toujours nouvelle ». Car cette inconstance féminine est toujours liée, dans le roman libertin, à sa relation à l'Autre, à l'homme, à l'amant. Et quand il s'agit d'adapter son caractère, c'est bien toujours dans le sens de la « volupté » ou de la « débauche » et donc de la galanterie.

En effet, Sarah Benharrech l'a bien remarqué, à propos des œuvres de Crébillon fils, « si le caractère est temporaire, le personnage féminin perd de sa cohérence interne. Il prend des formes multiples, éphémères et hasardeuses. La question de son identité est écartée ou, du moins reléguée à la surface de ses apparences ; elle est déclarée inconstante, voire "sans

---

[1] *Op. cit.*, p. 709. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 29. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

caractère"[1] ». Amanzéi, le narrateur du *Sopha* de Crébillon fils qui a eu le privilège d'accéder à la plus profonde intimité féminine et à ses secrets les mieux gardés, fait ainsi remarquer au Sultan, à qui il fait le récit de son histoire :

> *J'étais vraie, dans le temps que je passais pour fausse, on me croyait coquette, dans l'instant que j'étais tendre, j'étais sensible, et l'on imaginait que j'étais indifférente.* On me donnait presque toujours un caractère qui n'était pas le mien, ou qui venait de cesser de l'être[2].

Amanzéi insiste donc ici sur une inconstance extrême du caractère féminin puisqu'il change sans cesse, ce qu'exprime l'énumération des changements de caractère mais aussi de l'opposition entre son caractère lisible et visible et l'être plus profond de la femme, d'autant que « née sans caractère[3] », dit-il « j'étais tour à tour ce qu'on voulait que je fusse, ou ce que mes intérêts et mes plaisirs me forçaient d'être ; qu'après une vie fort dérangée, je finis par me faire hypocrite, et qu'enfin je mourus en m'occupant, malgré mon air prude, de ce qui, dans le cours de ma vie, m'avait amusé le plus[4] ». Ce qui ressort donc également de ce passage, au travers de l'accumulation des oppositions, et que l'on retrouve de façon récurrente dans le roman libertin, c'est le décalage entre le personnage féminin et ses observateurs, entre ce qu'est véritablement le personnage féminin et l'homme qui cherche à l'observer, à le percer à jour ou à la connaître pense qu'il est. Les exemples ne manquent pas, dans notre corpus, d'erreurs, de quiproquos ou de malentendus dus à ce décalage récurrent dont le bal masqué est sans aucun doute le lieu privilégié. Mais cette absence de caractère propre de la femme dans l'imaginaire masculin peut aussi venir de l'uniformité de caractère de toutes les femmes, en ce qu'elles n'auraient, pour le libertin, pas d'être propre puisqu'elles auraient

---

[1] BENHARRECH, Sarah, « Portrait de la femme en actrice dans l'œuvre de Crébillon fils », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle ou les caprices de Cythère*, *op. cit*., p. 101.

[2] CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Le Sopha, conte moral*, Gaznah [Paris], 1742 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle,* t. I, *op. cit*., p. 79). C'est nous qui soulignons.

[3] Voir à ce propos l'article « Caractère » dans l'*Encyclopédie* : « Rien n'est plus dangereux dans la société qu'un homme sans caractère, c'est-à-dire dont l'âme n'a aucune disposition plus habituelle qu'une autre. On se fie à l'homme vertueux ; on se défie du fripon. L'homme sans caractère est alternativement l'un et l'autre, sans qu'on puisse le deviner, et ne peut être regardé ni comme ami, ni comme ennemi ; c'est une espèce d'anti-amphibie, s'il est permis de s'exprimer de la sorte, qui n'est bon à vivre dans aucun élément ».

[4] *Op. cit*., p. 79.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

toutes le même caractère voire, par extension, la même identité[1], ainsi que le sylphe cherche à en persuader Madame de R*** dans un autre roman de Crébillon fils, *Le Sylphe*, en 1730 :

> *Toutes les femmes ont la même façon de penser, les mêmes mouvements, les mêmes désirs, la même vanité, et à peu de choses près les mêmes réflexions, et ces réflexions toujours faibles quand il s'agit de combattre le penchant*[2].

Une conception de la femme d'autant plus convaincante pour le lecteur masculin du roman libertin, semble-t-il, que les sylphes, ces êtres imaginaires et fantasmatiques, sont décrits comme des êtres capable de savoir « tout ce qui se passe dans le cœur d'une femme[3] ».

Le personnage de Margot incarne également parfaitement la métamorphose incessante lorsqu'elle se fait successivement modèle pour peintre ou actrice à l'Opéra, et qu'elle enfile l'habit de moine que lui propose le chanoine. En effet, modèle pour peintre, elle peut revêtir et réunir dans son corps des identités diverses, voire absolument contradictoires, mais toujours en suivant la volonté masculine qui dirige son corps :

> *Tantôt je représentais une Madeleine pénitente, tantôt une Pasiphaé. Aujourd'hui j'étais une sainte, demain catin, selon le caprice de ces Messieurs, ou l'exigence des cas*[4].

Le personnage féminin du roman libertin semble donc détenir en lui la possibilité de jouer de son corps pour en modifier, selon les circonstances, les temps ou encore les lieux, l'apparence voire, plus profondément, l'identité. La figure de Protée se retrouve ainsi souvent détournée, dans le roman libertin, pour désigner ce principe féminin de transformation, de métamorphose et de variation, que cette référence à ce dieu de la mer, capable de prévenir l'avenir et de se métamorphoser pour se dérober à ses questionneurs, engage le corps féminin ou plus largement l'identité féminine – en réalité une identité feinte. Protée apparaît en effet comme la figure par excellence la plus propre à représenter la possibilité de changer de forme à volonté,

---

[1] Même si nous allons voir que le caractère et l'identité se retrouvent souvent dissociés l'un de l'autre.

[2] CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Le Sylphe ou Songe de Mme de R*** écrit par elle-même à Mme de S****, Paris, Louis-Denis Delatour, 1730 (in *Romanciers libertins du XVIII*e *siècle,* t. I, *op. cit*., p. 56).

[3] *Ibid*., p. 55.

[4] *Op. cit*., p. 695.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'où les fréquentes références à cette figure mythologiques[1] qui reviennent dans les romans libertins du siècle pour parler de ce principe féminin de transformation, un des fondements de l'ambiguïté qui préside à la représentation du corps féminin. Ainsi, dans *Point de lendemain* de Vivant Denon, Madame de T*** parle-t-elle de la comtesse au jeune narrateur en ces termes :

> *Point d'abandon ; toujours aimable ; rarement tendre, et jamais vraie ; galante par caractère, prude par système, vive, prudente, adroite, étourdie, sensible, savante, coquette, et philosophe : c'est un Protée pour les formes, c'est une grâce pour les manières : elle attire, elle échappe*[2].

C'est que l'être féminin, véritable « Protée femelle », est perçu et représenté, dans le roman libertin comme dans l'ensemble des représentations de la femme les plus répandues au XVIIIe siècle, comme un être essentiellement inconstant, et cette inconstance se vérifie dans ce fantasme récurrent de la femme comme « véritable caméléon », pour reprendre les mots de Madame de Camouville à propos de Madame d'Origni dans *Entre chien et loup* de Félicité de Choiseul-Meuse, puisqu'elle la désigne comme « véritable caméléon, dans lequel on trouvait tour à tour la folie, la sagesse, la témérité et le sentiment[3] ». Car si l'inconstance féminine est souvent perçue et décrite négativement au XVIIIe siècle, elle se fait fantasme dans l'imaginaire masculin transmis par le roman libertin. En effet, l'inconstance devient fluctuation, adaptation, ambiguïté fantasmatique qui participe tout autant du mystère féminin, de ce « continent noir » de la féminité dont parlait Freud, que du fantasme d'emprise masculine sur un corps féminin qui se soumettrait aux volontés de l'amant et prendrait l'identité et la forme qu'il souhaite lui donner, d'où l'importance, pour Margot, de suivre scrupuleusement cette règle de la société libertine. Mais cette adaptation féminine apparaît également comme un instrument de pouvoir sur l'être masculin : elle comprend les fantasmes et les caprices de son amant et apprend à en jouer pour obtenir ce qu'elle désire, pour assouvir son besoin d'ascension sociale. Ainsi la marquise de Merteuil a-t-elle appris à jouer de son corps avec une virtuosité qui dépasse probablement toutes les autres héroïnes du roman

---

[1] D'autant que le roman libertin du XVIIIe siècle se plaît tout particulièrement à multiplier les références à la mythologie (grecque ou latine indifféremment) et à ses principales figures liées à l'amour et à la sexualité, que ce soit Vénus, Priape, Mars, Hercule, etc.

[2] VIVANT DENON, Dominique, *Point de lendemain*, 1777 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit*., p. 1304).

[3] *Op. cit.*, p. 133.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

libertin pour son propre plaisir et afin d'exercer son pouvoir sur les hommes, sur ses amants, comme lors de cette soirée de petit maison avec le chevalier :

> *[…] 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 reçu par la même femme, le furent toujours par une Maîtresse nouvelle*[1].

La fin de ce passage est tout particulièrement significative et révélatrice de la représentation d'être féminin complexe et changeant. En effet, dans les mots que Laclos met sous la plume de la marquise de Merteuil, la femme et la maîtresse se trouvent distinguées, comme nous l'avons évoqué rapidement précédemment, soulignant ainsi le fait que le personnage féminin, dans ses maîtrises – maîtrises que nous développerons plus avant dans cette étude - sait distinguer ce qu'elle offre et donne à voir à l'homme et ce qu'elle est véritablement. Ainsi c'est moins l'être de la femme qui est changeant que les rôles qu'elle peut jouer auprès de l'homme, en tant que maîtresse en particulier, que l'idée qu'elle peut donner d'elle-même et qui n'est pas nécessairement sa véritable identité. Comme le dit parfaitement Madame de T*** à son jeune amant, dans *Point de lendemain*, la femme est « un Protée pour les formes ». Comme souvent dans le roman libertin, donc, le corps féminin reste essentiellement ambigu, parce qu'il répond à un principe de transformation inhérent à la nature féminine, semble-t-il, et parce que ce principe de transformation signifie tout à la fois soumission et maîtrise pour le personnage féminin.

Mais il participe aussi très largement du mystère féminin si présent dans l'ensemble du corpus libertin. Le roman libertin est ainsi saturé de figures et de lieux de l'ambiguïté de l'être féminin, du bal masqué au déguisement, en passant par la confusion des sexes : la femme est sans cesse présentée comme un être à l'identité fuyante, changeante ; elle reste une figure diluée, insaisissable. Il est donc manifeste que l'ambiguïté identitaire de la femme, le corps féminin changeant, est un fantasme masculin récurrent dans le roman libertin du XVIIIe siècle, ou tout du moins une caractéristique essentielle de la femme dans la représentation que s'en font l'auteur et le lecteur masculins du genre. La femme, le corps féminin et la sexualité féminine ne sont-ils pas et ne doivent-ils pas rester ce que Sigmund Freud a appelé, bien plus tard, un « continent noir » ?

---

[1] *Op. cit.*, lettre X, p. 56.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. Un voyage au pays de la féminité : explorations

La métaphore de Freud sous-tend alors à la fois le fantasme d'un « profond » mystère qui entoure la femme et le féminin, et le fantasme d'un sexe plein de dangers inconnus en même temps que *terra incognita* attirant les médecins et romanciers explorateurs, tout aussi présent dans le roman libertin. Cette ambiguïté constante qui caractérise un corps féminin essentiellement changeant participe donc à créer ce mystère de la femme, dont la résolution est, semble-t-il, une nouvelle fois selon les termes de Freud, « une tâche irréalisable ». Pourtant, que ce soit l'auteur, son lecteur ou le personnage masculin du roman libertin, l'homme ne cesse de vouloir parcourir la femme et son corps, à la recherche peut-être de réponses, mais surtout du plaisir et de la volupté.

Il faut commencer par souligner que dans le roman du XVIIIe siècle, et qui plus est dans le roman libertin, nombre de scènes érotiques sont décrites comme un voyage sur et dans le corps de l'autre, dans une découverte sensuelle du corps féminin conçue comme une véritable exploration. Au travers de ce voyage au pays de la féminité, les métaphores topographiques et géographiques qui servent à désigner l'anatomie du corps féminin permettent d'en établir une véritable cartographie imaginaire et fantasmatique. Et dès lors, ce que Christophe Martin appelle le « corps-paysage[1] » de la femme se dessine dans une rhétorique parfaitement codée, en particulier dans la première moitié du siècle. Le récit, dans *Le Portier des Chartreux*, des premiers ébats d'un Saturnin encore relativement novice avec Madame Dinville donne ainsi à voir l'une de ces métaphores longuement filées :

> *Devenu plus hardi, je changeai de posture, et mes yeux animés par la vue des tétons, à faire de nouvelles découvertes, voulurent descendre plus bas : je mis la tête aux pieds de la dame, et collant mon visage contre terre, je cherchais à pénétrer dans l'obscur pays de l'amour, et je ne voyais rien : ses jambes étaient croisées, et la cuisse droite se trouvant collée sur la gauche, mettait mes regards en défaut. Je voulus du moins me dédommager, en touchant, de l'impossibilité de voir. Je coulai la main sur la cuisse, et j'avançai insensiblement jusqu'au pied de*

[1] MARTIN, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, 01, 2004, p. 193-195.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *la montagne ; déjà je touchais du bout du doigt l'entrée de la grotte, je croyais n'en pas souhaiter davantage, je croyais y borner tous mes désirs*[1].

Le relatif manque d'expérience de Saturnin (qui l'empêche de comprendre que le sommeil de Mme Dinville n'est qu'une feinte) est particulièrement propice à la description de cette forme d'exploration du corps féminin, à la fois avec les mains et avec les yeux (« mes yeux animés […] à faire de nouvelles découvertes », « je cherchai à pénétrer », « je ne voyais rien », « mettait mes regards en défaut », « me dédommager, en touchant, de l'impossibilité de voir », « je coulai la main […], j'avançai insensiblement », « je touchai du bout du doigt »). Le motif de l'homme qui parcourt – avec les yeux ou les mains – le corps féminin est ainsi particulièrement récurrent dans notre corpus, à l'image de la fée Lumineuse qui laisse Angola « en entière liberté de parcourir tous ses charmes », livrant son corps à l'admiration et à la découverte masculines. Les quelques connaissances que le jeune amant a déjà pu acquérir ne font alors qu'aiguiser davantage sa curiosité « à faire de nouvelles découvertes » pour Saturnin et à se plonger « dans de nouvelles délices qui [l'entraînent] dans de nouveaux égarements[2] » pour Angola. Certes chaque image de la métaphore filée dans la scène du *Portier des Chartreux* est des plus convenues, de la montagne (comment ne pas songer au mont de Vénus, dont la présence est récurrente dans le roman libertin ?) à la grotte[3] en passant pas « l'obscur pays de l'amour ». Les scènes d'initiation d'un jeune homme par la femme sont ainsi particulièrement sujettes à donner lieu à de telles explorations puisque c'est encore le cas du jeune messager dont Fanny a entrepris l'éducation et qui « brûlait de connaître comment [elle était] faite » :

> *Je me plaçai moi-même dans l'attitude la plus favorable pour exposer à ses regards le petit antre des voluptés et le coup d'œil luxurieux du voisinage. Extasié à la vue d'un spectacle si nouveau pour lui, il écarta légèrement les bords de ce sombre et délicieux réduit ; fourrant un doigt dedans, il parvint à cette douce excroissance qui de souple qu'elle était enfla de telle sorte à son toucher que le chatouillement m'arracha un soupir. Cependant il n'abusa pas plus longtemps de ma complaisance. Son formidable faucillon ayant repris tout à coup sa belle forme,*

---

[1] GERVAISE DE LA TOUCHE, Jean-Charles, *Histoire de Dom B***, portier des Chartreux, écrite par lui-même*, Rome, [1741] (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, *op. cit*., p. 405).

[2] LA MORLIÈRE, Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette, chevalier de, *Angola, histoire indienne*, Paris, 1746 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit*., p. 422).

[3] Nous reviendrons plus loin sur les liens indéfectibles entre la femme et la grotte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *il le pointa directement à l'entrée du détroit et le poussant avec une fureur extrême, il pénétra jusqu'aux derniers retranchements de la région des béatitudes*[1].

Car il y a bien un but, une destination finale à ce voyage autour du corps féminin : les Pays-Bas. Un tel nom géographique ne pouvait évidemment pas manquer d'interpeller des romanciers libertins pour lesquels le sexe féminin fait l'objet de toutes les attentions et dans le contexte d'un imaginaire des Lumières où « la féminité semble se définir d'abord comme une réalité géographique[2] » pour reprendre les mots de Christophe Martin. Fanny Hill parle en effet de ses « Pays-Bas[3] », mais ces Pays-Bas là, comme les « pays chauds » de *Lyndamine*, ne se trouvent que sur une carte du corps féminin, à tel point que les « Pays-Bas » deviennent (incongruité sur un plan strictement géographique) des « pays chauds »… C'est que cette érotographie est une topographie imaginaire au même titre que celles mises en place par des textes comme la *Description topographique, historique, critique et nouvelle du pays et des environs de la Forêt-Noire, situés dans la province du Merryland* de la fin du siècle[4] et l'*Histoire du Prince Apprius* de Godard de Beauchamps. « Les pays chauds que je chante sont ceux de la belle nature, et mon optimisme est le plus désiré de mes chers lecteurs », ainsi s'ouvre, sur un incipit curieux, l'histoire de Lyndamine, l'héroïne du roman qui porte son nom. Et de poursuivre aussitôt : « est-ce donc l'optimisme des Pays-Bas hollandais, autrichiens… etc. ? Vous n'y êtes point[5] ». L'avertissement « Au lecteur » de l'*Histoire du*

---

[1] CLELAND, John, *Fanny Hill, la fille de joie*, récit quintessencié de l'anglais par Fougeret de Monbron, Paris, 1751 [édition originale : Londres, 1749], (Paris, Actes Sud, 1993, p. 65).

[2] *Op. cit.*, p. 195.

[3] *Op. cit.*, p. 81.

[4] *Description topographique, historique, critique et nouvelle du pays et des environs de la Forêt-Noire, situés dans la province du Merryland*, traduction très libre de l'anglais, à Boutentativos, chez les veuves Sulamites, aux Petits Appartements de Salomon, l'an du Monde 100, 7000, 7000, 000 [1770, date fictive]. La version originale anglaise est attribuée à Thomas Stretser (derrière le pseudonyme de Roger Pheuquewell) par le catalogue de la British Library.

[5] *Op. cit.*, p. 4. Rien à voir non plus avec l'optimisme de Leibniz et de Candide précise-t-elle. Par ailleurs, ce roman pourrait être une version remaniée d'un roman intitulé *Lucrèce ou l'Optimisme des Pays-Bas* qui serait paru en 1745 et dont certaines bibliographies font mention. On lit d'ailleurs, dans ce soi-disant avis de l'éditeur (le procédé est habituel dans le roman libertin) : « Ce curieux ouvrage fut traduit en allemand, et sur cette traduction il parut, vers 1863, une version française passablement médiocre, sous le titre de *Lucrèce ou l'Optimisme des Pays-Bas*, qui ne peut être comparée à l'original ». La note, avançant que la version originale de *Lyndamine* serait en allemand (la référence à Leibniz et *Candide* est évidente), si elle inverse le lien entre les deux versions, n'en fait pourtant pas moins référence à ce roman dont nous n'avons trouvé aucune trace.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Prince Apprius souligne lui qu' « il est triste pour les amateurs de jolies choses qu'on n'ait point pu nous communiquer […] les cartes géographiques et les figures dont cet ouvrage aurait besoin[1] ». Le roman s'amuse donc avec son lecteur de cette métaphorisation géographique du corps féminin en dissipant d'emblée un doute (qu'aucun lecteur n'aura pourtant eu) quant au choix à faire entre le comparant et le comparé (nécessairement implicite, et il le reste dans les points de suspension) de la métaphore. Dès les premières lignes du roman, le doigt est donc mis sur la destination finale du voyage, comme le fait Thémidore sur la carte du corps de Rozette en assimilant le désir de la figure de l'amant à celui du voyageur :

> *Je ne restai pas longtemps à table, j'avais mon dessein : le voyageur curieux d'arriver ne s'amuse pas à considérer les prairies qui se trouvent sur son passage.*
>
> *Rozette savait la carte de mon voyage ; elle m'avait vu mettre le doigt sur l'endroit où je prétendais arriver ; et avait résolu de me donner quelques distractions en chemin*[2].

Si la destination finale est bien connue de Thémidore qui n'est plus novice, loin s'en faut, rien n'empêche, tout au contraire, de s'égarer en chemin sur cette « *route des plaisirs*[3] » et de s'ouvrir à d'autres découvertes de parties peut-être encore inexplorées par soi du corps féminin, comme le fait un Angola qui est, lui, encore novice (puisque c'est précisément le moment de son initiation) dans les bras de la fée Lumineuse. La métaphore de la route ou de ses équivalents (la voie, le sentier, le chemin) est donc la plus courante en ce qu'elle est sans conteste la plus propre à exprimer ce voyage masculin au pays de la féminité, non pas une errance sans but mais une exploration de ces *terra incognita* que recèle le corps féminin et dont l'amant entreprend de suivre ou de dessiner la carte ou, mieux encore, les « mappemondes ». Seul, dans notre corpus, *Le Diable au corps* de Nerciat a recours à une référence explicite à la « mappemonde » (dont la division en deux hémisphères projetés côte à

---

[1] GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre-François, *Histoire du Prince Apprius, extraite des Fastes du monde, depuis sa création*, A Constantinople [Paris], 1728 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 3).

[2] GODARD D'AUCOUR, Claude, *Thémidore ou Mon histoire et celle de ma maîtresse*, 1744 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 296).

[3] *Angola*, *op. cit.*, p. 421. En italiques dans le texte. On trouve aussi cette « route des plaisirs » (mais « double » cette fois) dans *Thérèse philosophe* (*op. cit.*, p. 631).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

côte, chacun étant circonscrit dans un cercle, est, il faut bien l'avouer, très avantageuse pour désigner métaphoriquement certaine partie du corps féminin…) :

> *Dom Procureur, d'abord un peu timide, s'avoisine cependant, caresse délicatement du plat de la main ma blanche et ferme mappemonde… Il ose même glisser un doigt furtif le long du sillon*[1].

L'amant (Dom Procureur) apparaît alors comme un explorateur encore intimidé par ce qu'il s'apprête à découvrir mais « ose » peu à peu approcher des « terres » du corps de la marquise avant de s'y aventurer tout à fait, de la main et du doigt, afin de (se) révéler ce qui, dans le corps féminin, est le plus caché. La timidité première, la délicatesse et le verbe « oser » tendent ainsi à suggérer que l'exploration du corps féminin ne se fait que dans le risque, la tentative hardie, comme s'il y avait quelque danger à se lancer ainsi à la découverte de ces *terra incognita* d'un autre genre. Dès lors, de la même façon que les cartographes nourrissaient de nombreux mythes autour de ces *terra incognita*, des dragons aux serpents géants et bien d'autres créatures fantastiques, qu'ils retranscrivaient dans leurs cartes, sur leurs mappemondes, s'inscrivent sur la carte du Désir, dessinée par le roman libertin, sur laquelle apparaissent les contours des *terra incognita* du corps féminin, tous les mythes et fantasmes qu'ils génèrent chez ceux qui tournent autour de ces « gynécées » dont la porte leur est interdite.

CHAPITRE II – « GYNÉCÉE », MYTHES ET FANTASMES

Il est des lieux qui, à eux seuls, cristallisent et dévoilent les mythes et les fantasmes masculins construits autour de la femme. Des lieux qui ont à voir avec le corps féminin, qui le révèlent, le montrent, l'offrent ou, au contraire, le cachent – mais peut-être également, aussi paradoxal que cela puisse paraître, pour mieux le montrer. Ces lieux sont construits sur le mode du gynécée, du *gunaikeion* grec et du *gynaeceum* romain, l'appartement des femmes dans l'Antiquité, ce lieu d'intimité féminine énigmatique interdit à toute présence masculine dont le sérail et le harem orientaux apparaissent comme d'autres formes dans l'imaginaire

[1] *Op. cit.*, p. 466.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

romanesque du XVIIIe siècle, au-delà du seul univers libertin. Mais de tels lieux ne sont pas uniquement à prendre dans leur rapport à l'espace dans le sens où nous allons être amenée à considérer des motifs tels que la pudeur ou la virginité comme des « espaces » mythiques et fantasmatiques vers lesquels l'imaginaire viril tend d'autant plus que les corps féminins y sont normalement hors de portée. Tous ces « lieux » sont donc révélateurs avant tout des fantasmes masculins plus que d'une véritable représentation de la femme et du féminin au XVIIIe siècle.

1) Le fantasme du sérail

Le modèle du sérail est sans conteste omniprésent dans le roman libertin. Pour Christophe Martin, d'ailleurs, « tout se passe comme si l'espace libertin tendait, sans toujours le savoir, à imiter le harem, tout en restant prisonnier d'une logique de la circulation généralisée[1] ». C'est que ce modèle, qui n'apparaît pas nécessairement donc sous sa forme orientale (du moins telle que la fantasme le XVIIIe siècle romanesque), offre le triple avantage, dans l'optique libertine, de permettre la claustration sur les corps féminins, mais aussi leur disponibilité et leur multiplicité (essentielle dans l'économie libertine).

a. Clore l'espace sur les corps féminins (couvent et harem)

L'Orient est « à la mode » au XVIIIe siècle[2] : on ne compte plus les romans ou les contes orientalisant qui exploitent l'Orient et ses motifs – voire ses mythes – pour servir leur projet, qu'il soit argumentatif voire polémique – que l'on songe bien sûr aux *Lettres persanes* de Montesquieu - esthétique ou même fantasmatique. Depuis qu'Antoine Galland a traduit du syrien les contes orientaux des *Mille et Une Nuits* (entre 1703 et 1717), événement marquant

[1] *Op. cit.*, p. 430.

[2] Voir au sujet de l'Orient dans le roman du XVIIIe siècle en général, le travail de référence de Marie-Françoise Dufresnoy : *L'Orient romanesque en France, 1704-1789. Étude d'histoire et de critique littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1946.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de la littérature universelle, les imitations ne cessent de se répandre[1] et l'Orient devient une source abondante d'inspiration pour les romanciers du siècle, et notamment les romanciers libertins, pour qui l'Orient, tel que le XVIIIe siècle occidental l'imagine, et les motifs qu'il lui associe revêtent un intérêt tout particulier. On peut ainsi retenir quelques titres dans notre corpus, du *Sopha* de Crébillon fils en 1742 au *Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais en 1789, en passant par *Les Bijoux indiscrets* de Diderot en 1748 ou encore *Les Mémoires turcs* de Godard d'Aucour en 1750. *Le Sopha* de Crébillon fils fait ainsi une allusion explicite aux *Mille et Une Nuits* dans son introduction, puisque le sultan mis en scène est présenté comme le « petit-fils de ce magnanime Schah-Riar, de qui l'on a lu les grandes actions dans les *Mille et Une Nuits*, et qui, entre autres choses, se plaisait tant à étrangler les femmes, et à entendre des contes : celui-là même qui ne fit grâce à l'incomparable Schéhérazade qu'en faveur de toutes les belles histoires qu'elle savait. […] On assure même que le recueil des contes de Schéhérazade, que son auguste grand-père avait fait écrire en lettres d'or, était le seul livre qu'il eût jamais daigné lire[2] ». Ainsi Crébillon fils établit-il clairement pour son lecteur une filiation directe entre son *Sopha* et *Les Mille et Une Nuits*.

Or, la femme – ou pour dire mieux, la féminité, la place qu'elle tient et les rapports entre les sexes sont ce qu'il y a sans doute de plus remarquable et de plus suggestif dans la vision que se fait la société française du XVIIIe siècle de cet Orient qu'elle a découvert ou redécouvert au travers de ces contes. C'est donc par ce qu'il a de révélateur de la conception occidentale de la femme que l'Orient romanesque nous intéresse ici. En ce moment de l'histoire littéraire où émergent chez les romanciers comme chez le lectorat un goût prononcé pour l'exotisme et une nouvelle conception de l'altérité, en particulier de l'altérité au sens sexuel, notamment avec le travestissement du sexe à l'orientale, le roman libertin – comme l'ensemble du genre romanesque – va créer un Orient de fantaisie réunissant, dans une géographie confuse, pays arabes, Indes, Chine et Japon[3]. Mais cet Orient de fantaisie à la géographie des plus approximatives se construit surtout autour d'un espace récurrent et

---

[1] Pour ne citer que quelques titres particulièrement évocateurs, Gueulette fait paraître, en 1715 (alors même que la traduction de Galland n'est pas encore totalement achevée) *Les Mille et un quarts d'heures, contes tartares*, Cazotte donne à lire au public ses *Mille et une fadaises* en 1742, ou encore Nougaret, en 1771, ses *Mille et une folies*.

[2] *Op. cit.*, p. 71.

[3] Que l'on songe, par exemple, au roman de Crébillon fils, *Tanzaï et Néardané*, présenté comme une *histoire japonaise* : *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, à Pékin, chez Lou-Chou-Lu-La, 1734 (in *Œuvres complètes*, t. I, éd. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, 1999).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

porteur à lui seul d'un large imaginaire fantasmatique dont se nourrit avec avidité toute écriture qui prétend explorer les mystères de la féminité au XVIIIe siècle, à savoir le harem – ou sérail, au point, comme le souligne Christophe Martin, que celui-ci soit devenu un véritable emblème du siècle des Lumières. Dans l'imaginaire libertin, le sérail est intimement lié à la sensualité, à la volupté et la jouissance érotique : « Invraisemblances, extravagances et fantaisies érotiques ont libre cours, pour amuser le lecteur et l'inciter au plaisir avant d'occuper l'oisiveté dans le demi-jour des toilettes et des boudoirs[1] » souligne Roman Wald Lasowski en commentant *Le Sopha* de Crébillon fils. Mais l'imaginaire libertin tend également à rendre floues les frontières de cet Orient romanesque, dont il reprend à son compte en les adaptant à son propre univers et à son modèle occidental les motifs et les thèmes les plus marquants et les plus suggestifs. La plupart de ces auteurs de contes et de romans libertins à l'orientale, de Crébillon fils à Diderot, se soucient d'ailleurs bien peu de justifier leur situation géographique et historique.

La Religieuse de Diderot propose ainsi, sur un mode certes beaucoup plus critique que ne le fait le roman libertin, une représentation du couvent[2], comme lieu d'un désir sexuel exacerbé, pour ne pas dire déréglé[3], bien plus même, souvent, que ce que donnent à voir en général les sérails de fiction. Certes le couvent n'est guère exotique et il ne revêt pas, comme le sérail, les couleurs de rêveries fantaisistes, mais il offre l'avantage de renvoyer le lecteur à une réalité socio-historique – puisque ainsi que l'écrivent les frères Goncourt en 1862, « il répond à toutes sortes de besoins sociaux[4] »- à une institution ancienne et familière, à son univers référentiel donc, même s'il va de soi que les romanciers – masculins dans leur grande majorité – ne sauraient être eux-mêmes habitués de l'espace et du monde conventuels ; mais, en outre, normalement consacré à l'âme et désormais ayant trait à la chair, et la chair féminine de surcroît, il est, presque par sa seule présence dans un roman libertin, déjà porteur de la subversion de celui-ci. Ce couvent tel que le fantasme et le construit le roman libertin peut dès lors même prendre, parfois, l'essentiel des caractéristiques du bordel. Ainsi l'Adonis que

---

[1] WALD LASOWSKI, Roman, notice sur *Le Sopha*, *op. cit*., p. 1084.

[2] Que l'on peut envisager, dans le roman libertin, comme une variante occidentalisée du sérail, ainsi que nous allons le voir un peu plus loin.

[3] Dans un ouvrage récent, Patrick Wald Lasowski (*Le Grand dérèglement. Le roman libertin du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2008) analyse ce qui, pour lui, fonde et nourrit le roman libertin du XVIIIe siècle dès ses origines : le dérèglement, l'irrégulier, l'illégitime.

[4] GONCOURT, Edmond et Jules de, *La Femme au XVIIIe siècle*, Paris, 1862 (Paris, Librairie Firmin-Didot, 1887, p. 7).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

rencontre la Lolotte de Nerciat dans son couvent assimile-t-il explicitement ce lieu à un bordel :

> *[…] je suis devenu l'enfant gâté de ce couvent, où j'ai parbleu bien d'autres pratiques que vous. […] Je ne puis vous en dire davantage présentement, mais sachez qu'ici, mes chères enfants, vous êtes à peu près… au bordel ; et qu'au moment où je vous parle, nous sommes peut-être six ou sept mâles répandus dans ce dortoir. Il est apparemment un dieu pour les fouteurs, et ce dieu protège particulièrement une communauté si fervente pour son culte […]*[1].

Bordel, couvent, sérail, autant de lieux que le roman libertin se plaît à confondre les uns avec les autres dans un jeu de comparaisons, de métaphores et d'assimilations récurrentes, bien que le rapprochement entre couvent et sérail, comme le fait remarquer Christophe Martin ne soit guère original puisqu'il est suggéré dès la fin du XVIIe siècle hors du genre libertin. Mais le roman libertin du XVIIIe siècle en fait un véritable leitmotiv. Ainsi un texte anonyme de 1802, fait-il des bordels des tenancières parisiennes de maisons closes les plus renommées du XVIIIe siècle (de la Gourdan à la Pâris en passant par la Montigni et la Florence, personnages historiques dont se délectent souvent les romanciers libertins[2]), déjà dans son (très long) titre, les « sérails de Paris » : *Les Sérails de Paris, ou Vies et portraits des dames Pâris, Gourdan, Montigny, et autres appareilleuses. Ouvrage contenant la description de leurs sérails, leurs intrigues et les aventures des plus fameuses courtisanes.[…]*, faisant dès lors de Paris la nouvelle capitale d'un modèle oriental fantasmé et rêvé par le XVIIIe siècle. Or cet ouvrage, qui se présente et se lit comme un reportage fort détaillé sur les maisons de plaisir de la capitale va même jusqu'à faire un lien explicite entre ces trois lieux puisqu'il propose un chapitre, le troisième, intitulé de façon évocatrice « Description détaillée de l'intérieur des sérails ou couvents de filles d'amour » que l'auteur commence ainsi :

> *Ces maisons étaient comme des entrepôts de filles que des* matrones *achetaient à bon marché, pour revendre ou louer fort cher, ou à leurs semblables, ou à des sots qui, prenant goût pour certaines, payaient leurs faveurs au poids de l'or. Malheureuses créatures, condamnées à donner du plaisir sans en prendre,*

---

[1] *Op. cit.*, p. 81.

[2] Par exemple, nous retrouvons Madame Florence dans *Margot la ravaudeuse* de Fougeret de Monbron, et les noms de la Pâris et de la Gourdan apparaissent dans plusieurs romans de notre corpus (et même dans plusieurs titres).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *elles étaient esclaves de ces* mères-abbesses*, elles obéissaient à leurs moindres volontés, et le premier venu pour son argent achetait le droit de les commander*[1].

Ici, comme dans l'ensemble du chapitre se trouvent ainsi mêlés les uns aux autres, sans aucune volonté de distinction, les champs lexicaux de la prostitution (« filles », « faveurs », « plaisir », « achetaient », « revendre », « filles d'amour », etc.), du couvent (« couvents », « mères-abbesse »), et du sérail (« sérails », « esclaves »). Ce parallèle, loin d'être spécifique à cet ouvrage, est un lieu commun des romans libertins[2], et pas seulement ceux qui travaillent sur le registre et le modèle orientaux. Si les *Bijoux indiscrets* de Diderot évoquent la cour du sultan Mangogul en ces termes : « on entrait aussi librement dans leurs appartements que dans aucun couvent de chanoinesses de Flandres ; et on y était aussi sage[3] » ; la narratrice d'un roman paru anonymement en 1754, *Histoire de Mademoiselle Brion*, utilise sans cesse la métaphore du sérail, parfois en l'associant à celle du couvent comme elle le fait lorsqu'elle évoque, dans une expression évocatrice de par son double sens, les « sœurs du sérail[4] ». L'auteur du *Portier des Chartreux* n'est pas en reste dans son évocation de la « piscine », qu'Alain Clerval qualifie de « bordel mystique[5] ». En effet, les moines ont rassemblé des femmes, présentées comme des « sœurs », pour leur propre plaisir, dans un lieu qui exhorte à respecter les préceptes du « livre même dicté par le Saint-Esprit[6] », selon le narrateur ; et à leur entrée en ce sérail, ainsi que le décrit la mère de Saturnin, les jeunes novices sont soumises à une cérémonie qui tend à apparaître comme un simulacre de celle que connaissent les jeunes religieuses qui vont prononcer leurs vœux. Les moines libertins de Sainte-Marie-

---

[1] ANONYME, *Les Sérails de Paris ou Vies et portraits des dames Pâris, Gourdan, Montigny et autres appareilleuses*, Paris, Hocquart, an X (1802) (in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 870). Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] Mais ne lui est pas propre, puisque l'on trouve parfois chez les commentateurs du siècle la métaphore du sérail pour évoquer les maisons closes. Ainsi le mémorialiste Barbier écrit-il dans son *Journal* en mars 1750 à propos de l'ouverture de la maison de Madame Pâris : « Il est certain que cette femme et son sérail sont autorisés pas la police […] » (Barbier est cité par G. Capon, *Les Maisons closes au XVIIIe siècle*, Paris, H. Daragon, 1903, p. 41). Il faut donc replacer ce vocabulaire et cette confusion des champs lexicaux dans un registre langagier caractéristique de l'univers des « filles du monde » et de la prostitution au XVIIIe siècle dont se nourrit tout un pan du genre libertin.

[3] *Op. cit.*, p. 43.

[4] ANONYME, *Histoire de Mademoiselle Brion, dite comtesse de Launay*, s. l., 1754 (Paris, Tchou, 1968, p. 23).

[5] *Op. cit.*, p. 1114 (notice du roman).

[6] *Ibid.*, p. 452.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

des-Bois, dans la *Justine* de Sade, se sont également constitué un « sérail » dont les pensionnaires sont retenues bien malgré elles, soumises violemment, contrairement à celles de la piscine du *Portier des Chartreux*. On retrouve donc ici l'idée d'esclavage dont *Les Sérails de Paris* faisaient le corollaire obligé de la vie dans une maison de plaisir, dans un sérail comme dans un couvent, mais qui avait disparu de la plupart des romans libertins du siècle, si ce n'est sous une forme, paradoxalement, positive pour la femme.

Car cette fascination tient avant tout du fait que tous ces lieux sont et représentent, comme autant de symboles fantasmatiques dont se nourrit l'imaginaire libertin, un espace clos sur une multitude de corps féminins. A travers ce fantasme, la polygamie devient possible : de harems en sérails, épouses et maîtresses peuvent ainsi être présentes et disponibles pour le plaisir masculin au même moment et dans le même lieu. Le fantasme du sérail, et de ses variantes occidentales, est donc avant tout une rêverie de domination mâle sur le corps féminin et bien plus, une rêverie de domination sur une multitude de corps féminins dont le désir se trouve précisément exacerbé (parfois à outrance) par la clôture et la dissimulation aux yeux étrangers à la communauté[1]. Pour Christophe Martin, « cet érotique de la pluralité se manifeste en fait sous deux paradigmes essentiels : la liste du libertin et le sérail du despote oriental[2] », tout en indiquant que dans les *Mémoires turcs* de Godard d'Aucour, Achmet Dely-Azet place l'institution du sérail au-dessus du libertinage mondain, qui ne se montre capable de créer une multiplicité des femmes que dans la perspective diachronique[3], contrairement au sérail qui délimite un territoire dans lequel lui est constamment présente toute une réserve de femmes. Et c'est pour cela, selon Achmet Dely-Azet, que l'avènement du sérail est, à terme, inéluctable :

> *Nous réunissons plusieurs femmes dans une seule maison pour servir à nos plaisirs ; ils en ont aussi plusieurs ; mais ils les dispersent dans différents*

---

[1] Les moines du *Portier des Chartreux* protègent ainsi leur piscine dans un espace clos et caché, parfaitement délimité et même insoupçonnable.

[2] MARTIN, Christophe, « Économie des passions et érotique de la collection », in *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 55.

[3] Ou dans la dispersion : ainsi la narratrice évoque-t-elle le « sérail libre » d'un libertin parisien dans l'*Histoire de Mademoiselle Brion* (*op. cit*., p. 89).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

quartiers, pour en faire le même usage que nous. Ils les rassembleront bientôt dans un sérail[1].

Cet avènement a déjà commencé, dans l'imaginaire libertin, dans les couvents et les maisons closes…

Ce fantasme de multiplication des corps féminins, de multiplicité des femmes interdit donc d'envisager La Femme selon une posture essentialiste, dans le sens où comme l'a montré Alain Grosrichard, le fantasme du sérail prend tout son sens dans l'opposition qu'il établit entre la multiplicité des femmes et l'unicité du maître, opposition sur laquelle celui-ci fonde sa jouissance puisque « c'est moins de l'autre sexe qu'il jouit, que de sa multiplicité qui, en face de sa propre unicité, caractérise l'inférieur[2] ». Est-ce là la raison pour laquelle *Les Sérails de Paris* montrent certes la « multiplicité des filles publiques » (c'est le titre du chapitre premier) mais aussi et surtout leur pluralité dans leurs différences, loin de les enfermer dans de simples caractérisations générales ? L'auteur prend en effet soin de distinguer les femmes[3] en fonction de leur tempérament, de leur éducation, de leur sensibilité, qui mettent « une différence considérable entre elles », peignant ainsi dans le chapitre XVII un « tableau des femmes du monde, divisées par classes suivant leur beauté, leurs talents et leur fortune[4] ». De plus, le principe même de préférence qui est régulièrement à l'œuvre dans la fiction du sérail – la désignation de la favorite en étant une scène récurrente - implique d'ailleurs la notion de différence. Sans différence, la préférence n'a pas lieu d'être. Toutefois, cette préférence ne sous-tend pas la supériorité de la « sultane favorite » sur les autres femmes du sérail, dans le sens où la relation de supérieur à inférieur ne saurait se faire qu'entre le maître et les esclaves et non parmi les esclaves entre elles. D'où finalement l'absence de toute rivalité féminine dans le modèle du sérail, comme nous le montre Mademoiselle Brion, alors même que, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, cette rivalité semble, dans tout

---

[1] GODARD D'AUCOUR, *Mémoires turcs, avec l'histoire galante de leur séjour en France*, Amsterdam, par la société, 1750, II, p. 96.

[2] GROSRICHARD, Alain, *La Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979, p. 178.

[3] D'ailleurs, à cause, selon lui, de « l'absence totale de préjugé, disons même une sorte d'empathie » dont fait preuve l'auteur des *Sérails de Paris*, Maurice Lever, dans l'introduction au texte dans son anthologie, tend, peut-être un peu hâtivement et de façon quelque peu risquée, à « imaginer qu'une femme a pu tenir la plume à certains endroits, ou du moins la guider utilement. » (*op. cit*., p. 863).

[4] *Ibid.*, p. 925.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

autre contexte, aux yeux du romancier libertin, une constituante essentielle des relations entre femmes :

> *Je parus au sérail et fus extrêmement fêtée par toute la maison du roi. Je jouai pendant quinze jours la sultane favorite et n'eus pas le plaisir de voir une seule fois mes compagnes porter envie à mon bonheur. Je crois que c'est le seul état dans le monde où les préférences n'humilient point*[1].

En effet, si la relation de supérieur à inférieur entre le maître et ses femmes, même vécue positivement par ces dernières, est le modèle dominant des fictions du sérail et de leurs variantes occidentalisées, c'est que le fantasme de disponibilité y est le corollaire obligé de celui de multiplicité.

b. Le corps féminin disponible (commerce et sérail)

« "Prix, payée, payée d'avance", la femme est dans le discours libertin toujours dans la position de ce qui s'achète, c'est-à-dire dans la position de la marchandise. D'une marchandise qui peut être achetée, troquée, ou bien finalement détruite […], dans tous les cas dans la position de ce qui circule[2] » écrit Anne Deneys-Tunney. En effet, nous sommes ici au cœur d'un cliché presque inépuisable de la littérature libertine, à l'image d'un La Morlière qui dépeint les corps féminins, dans *Angola*, comme des « effets qui sont dans le commerce[3] ». En 1754, les *Mémoires de deux amis* de La Solle vont même jusqu'à établir ce que l'on peut regarder comme ce qui serait une loi de l'économie des corps féminins à savoir que « les femmes galantes sont des objets commerçables dont la valeur marchande augmente à proportion de ce qu'ils changent de main[4] ». Toutefois les deux paradigmes du fantasme de disponibilité que nous allons examiner ici s'opposent sur la conception économique – ou non - à appliquer aux corps féminins. En effet, le modèle du sérail suppose, comme le souligne très justement Christophe Martin en s'appuyant sur Krzystof Pomian, « que l'objet […] soit retiré "hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu

---

[1] *Op. cit.*, p. 36.

[2] DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 287-288.

[3] *Op. cit.*, p. 428.

[4] *Op. cit.*, t. I, p. 73.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

clos aménagé à cet effet"[1] », dans le sens où, pour Achmet Dely-Azet, le sérail a pour fonction essentielle d'arracher les femmes au commerce des hommes. La mise à disposition des corps féminins, bien qu'ils soient envisagés dans les deux cas comme objets, se fera donc sur un mode bien distinct, voire opposé, par ces deux paradigmes que sont le commerce et le sérail. Il faut tout de même souligner que dans le modèle du commerce comme dans celui du sérail, l'idéal veut que l'objectivation et la disponibilité totale qu'ils visent à atteindre soient librement consenties. En effet, le romancier libertin se délecte à faire parfois du sérail, voire de l'esclavage, un délice féminin autant que le fruit d'une rêverie masculine, à l'image d'Atalide, jeune Française enlevée par les Turcs pour devenir l'une des épouses d'Achmet Dely-Azet dans les *Mémoires turcs* de Godard d'Aucour, qui commente de ces quelques mots sa vie dans un sérail turc, qu'elle va même jusqu'à dire préférer à sa liberté passée :

> *Je suis maintenant à Constantinople dans un esclavage que vous avez su me rendre aimable. Le sérail vu de plus près, loin de me déplaire, me paraît un séjour délicieux. L'habitude d'y jouir d'une vie exempte de soins, et toute consacrée à l'amour, a totalement changé mon cœur. La liberté n'a plus de charmes pour moi*[2].

Chez Sade, toutefois, les maîtres-libertins trouvent une grande partie de leur jouissance précisément dans la souffrance de leurs esclaves-victimes, ce qui exclut l'assentiment des femmes dont ils composent leur sérail, à l'image de ce que nous pouvons lire dans l'épisode de Sainte-Marie-des-Bois dans *Justine ou les Malheurs de la vertu* en 1791. Dans ce sérail, les moines retiennent contre leur gré des jeunes filles et des femmes qui ne sont plus des objets au seul sens métaphorique du terme ; ici, l'objectivation et la disponibilité totales ne sont pas de vains mots : interchangeables, « c'est d'ailleurs une perte si légère qu'une fille, si aisément réparée qu'on y doit avoir peu de regrets[3] ». Elles deviennent alors de véritables accessoires souffrants du plaisir de ces despotes libertins :

> *[…] aux soupers, sa place est, ou derrière la chaise de son maître ou comme un chien à ses pieds, sous la table, ou à genoux, entre ses cuisses, l'excitant de sa bouche ; quelquefois elle lui sert de siège ou de flambeau ; d'autres fois elles*

---

[1] *Art. cit.*, p. 55. Les références de la citation de Pioman sont les suivantes : *Collectionneurs, amateurs, curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

[2] *Op. cit.*, II, p. 97.

[3] SADE, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, Paris, 1791 (Paris, Le Livre de Poche, 1973, p. 179).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *seront toutes quatre placées autour de la table dans les attitudes les plus luxurieuses, mais en même temps les plus gênantes*[1].

S'exprime ainsi le rêve, récurrent dans l'œuvre sadienne, de pousser la réification de l'individu jusqu'à l'extrême, ce que l'on retrouve également, et de façon plus poussée et plus détaillée encore, dans la description du château de Minski dans l'*Histoire de Juliette*. En effet, les corps des femmes du sérail de l'ogre Minski, qui d'ailleurs précise posséder « deux harems[2] », sont véritablement des meubles[3], à la fois dans leur aspect et dans leurs fonctions :

> *Vous voyez que cette table, ces lustres, ces fauteuils, ne sont composés que de groupes de filles, artistement arrangés ; mes plats vont se placer tout chauds sur les reins de ces créatures ; mes bougies sont enfoncées dans leurs cons ; et mon derrière ainsi que les vôtres, en se nichant dans ces fauteuils, vont être appuyés sur les doux visages ou les blancs tétons de ces demoiselles ; c'est pour cela que je vous prie de vous trousser, mesdames, et vous, messieurs, de vous déculotter, afin que d'après les paroles de l'Écriture,* la chair puisse se reposer sur la chair[4].

Le fantasme du sérail ne s'exprime donc plus, dans son mode sadien, au travers de la « voix de la nature » féminine que doit exacerber la claustration des corps féminins sur eux-mêmes, mais dans l'objectivation absolue et dans la disponibilité soumise à l'extrême. Les paradigmes du despote oriental deviennent chez les moines libertins de Sainte-Marie-des-Bois ou chez l'ogre Minski des symboles de souffrance – plus précisément du plaisir qui devient souffrance - et de droit de vie ou de mort sur leurs sujets, à l'image du cordon dans le château de Minski. Et finalement, alors que la valeur marchande des femmes dans le circuit économique augmente à proportion qu'elles changent de main, pour paraphraser les *Mémoires de deux amis*, celles qui sont hors de ce circuit, recluses au sérail sadien, perdent toute leur valeur « à force de luxure » chez Minski et se substituent d'autant plus indifféremment les unes aux

---

[1] *Ibid.*, p. 181.

[2] SADE, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, 1797 [1801] (in *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 703) : « le premier contient deux cents petites filles, de cinq à vingt ans ; je les mange, quand à force de luxure elles se trouvent suffisamment mortifiées ; deux cents femmes, de vingt à trente, sont dans le second ; vous verrez comme je les traite ».

[3] Sur les « meubles-corps et corps-meubles », voir l'article de Catriona Seth dans *Du genre libertin au XVIII*e *siècle*, *op. cit.*, p. 161-174.

[4] *Op. cit.*, p. 706. Le passage souligné est en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

autres que leur corps aura été objectivé et mis à disposition des moines libertins à Sainte-Marie-des-Bois.

Mais l'objectivation des corps féminins, dans les fictions libertines du sérail, ne s'exprime pas seulement dans une réification absolue – il s'agit toujours pour Sade de reprendre les topoï du genre pour les pousser jusqu'à leurs limites extrêmes ; elle est le plus souvent une objectivation métaphorisée qui permet d'assouvir le fantasme de corps féminins disponibles, dans le plaisir cette fois. Ainsi Saturnin, dans *Le Portier des Chartreux*, se réjouit-il à l'avance de cette multiplicité de femmes qui lui est promise dans la piscine et n'ayant d'autre activité que d'attirer le désir des maîtres des lieux et de s'attacher à leur apporter du plaisir :

> *[…] l'espérance d'y goûter sans contrainte toutes les délices de l'amour dans les bras d'un nombre de jolies femmes dévouées à mes désirs offrait à mon cœur une immensité de plaisirs que tous les efforts de mon imagination ne me rendaient que faiblement*[1].

Il s'agit donc ici, par un vocabulaire convenu dans ce type de scènes récurrentes dans les fictions du sérail (« nombre de jolies femmes », « dévouées à mes désirs », « une immensité de plaisirs »), de reprendre de façon canonique le fantasme de disponibilité totale : de la multiplication des corps féminins à la satisfaction du plaisir masculin en passant par la dévotion de ces femmes aux maîtres des lieux, toutes les caractéristiques de ce lieu fantasmatique – ou fantasmé – sont réunies pour faire de la piscine du *Portier des Chartreux* une incarnation – sous forme de modèle occidental – des rêveries orientales du siècle des Lumières. Remarquons toutefois que si Saturnin n'est pas le seul à goûter les joies de ce sérail conventuel, c'est le « je », dans ses liens avec le désir et le plaisir, (« dévouées à mes désirs », « à mon cœur une immensité de plaisirs ») qui est constamment mis en avant dans ces quelques lignes, précisément parce que le fantasme de disponibilité repose sur l'opposition, évoquée précédemment, entre la multitude des femmes et l'unicité de l'homme.

Mais lorsque les femmes ne sont pas retirées du circuit économique dans ces retraites déterminées par la clôture et le secret, les maisons closes qui fleurissent dans les romans de filles donnent à voir un véritable commerce, d'abord au sens propre du terme, du, ou plutôt *des* corps féminins – puisque là encore la multitude des corps féminins dans un espace clos est essentielle : les corps féminins sont à vendre, comme en témoigne l'omniprésence du champ

[1] *Op. cit.*, p. 449.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

lexical du commerce, qui permet au romancier, comme à son personnage, de placer très nettement son libertinage dans des vues lucratives et commerciales : Margot, la petite ravaudeuse, se demande d'abord à quel « négoce[1] » elle va être « associée » et remarque bien plus tard « que la soif d'acquérir augmente à proportion de [leurs] gains, et que l'avarice et l'épargne sont presque toujours compagnes des richesse[2] ». Le schéma est simple et se fonde sur les règles de l'échange : à la femme qui a à offrir son corps et ses faveurs répondent les cadeaux, l'or, les bijoux, les toilettes de celui qui en bénéficie.

Mais la règle de l'échange, loin d'être le seul fait des romans de filles et des fictions de la prostitution, qui se fondent par définition sur le commerce des corps, apparaît également, sous sa forme métaphorique ou non, comme le modèle dominant des relations entre hommes et femmes dans le discours libertin dans son ensemble, car les « femmes galantes » dont parle la formule de La Solle sont ce que l'on peut appeler « l'élite sociale » du libertinage. Pour Anne Deneys-Tunney, qui examine « le libertinage comme système économique » et « les règles de l'échange des femmes » dans *Les Liaisons dangereuses*, « cette circulation de la femme à l'intérieur d'un système [est] mise en place par les hommes et animée par eux[3] ». Les femmes deviendraient alors des biens de consommation, et sur ce point le système d'échange ainsi constitué rejoint l'objectivation sadienne. Il ne s'agit plus, dans un tel système, d'un aller-retour, d'un échange à proprement parler puisque le « gain » ne profiterait qu'à l'homme et finalement à un échange entre les hommes eux-mêmes et que la femme serait condamnée à en être la victime passive. Et en effet, Érica-Marie Benabou souligne que le rôle social d'un souper, par exemple, est évident, dans le sens où « il s'y exerce aussi le partage des femmes. La femme est le point de rencontre entre des gens que rien sans doute ne liait ensemble[4] ». En regardant de plus près la formule des *Mémoires de deux amis* citée précédemment et qui exprime remarquablement l'économie des corps féminins dans le roman libertin du XVIIIe siècle, si « la valeur marchande [des femmes galantes] augmente à proportions de ce qu'[elles] changent de main », la valeur féminine dépend effectivement des hommes et de la valeur qu'ils leur attribuent dans leur propre système d'échange masculin. De la même façon que dans l'économie marchande capitaliste, le redoublement incessant de

---

[1] *Op. cit.*, p. 684.

[2] *Ibid.*, p. 726.

[3] *Op. cit.*, p. 288.

[4] BENABOU Érica-Marie, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIIIe siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 391.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'échange engendre la richesse, la valeur de la femme dépend de la multiplication de l'échange entre eux que les hommes font de son corps. Ils fondent ainsi un système économique qu'ils règlent selon des principes de régulation et d'attributions de valeurs proprement masculines sur lesquelles les femmes n'ont aucune prise en tant que sujet. Que la valeur des femmes soit réelle, d'usage ou d'échange, elle repose nécessairement sur une représentation des femmes comme objets, là où les hommes se posent en sujets d'un système d'échange qu'ils dominent dans l'ensemble de ses rouages. Mais c'est bien la valeur d'échange qui semble l'emporter. C'est que dans un tel discours et dans le mouvement sans cesse en marche du désir libertin, le corps féminin est moins destiné à la consommation qu'à l'échange[1]. Ce n'est donc pas de lui-même que le corps tient sa valeur mais de sa disparition au profit de l'échange auquel il va aboutir après avoir été consommé.

Certes, dans les romans de courtisanes, ces femmes qui mettent leur corps à prix dépendent des hommes qui les entretiennent, ne disposant, finalement, que de ce corps dont nous venons de montrer qu'il ne possédait, aux yeux masculins, de valeur véritable que dans l'échange. Pourtant, l'utilisation possible et courante dans la langue du XVIIIe siècle du terme « commerce » dans son sens de « relation » contribue à permettre d'envisager le rapport des filles du monde à leurs clients ou à leurs entreteneurs également dans la double dimension de l'économie et de la séduction. Et si le système économique semble dominé par le principe masculin, celui de la séduction y apparaît réglé par la figure féminine, faisant montre, à ce jeu, de bien des ruses et stratagèmes. Donc, ce qu'Anne Deneys-Tunney appelle « le moment de la production », c'est-à-dire celui de la séduction précisément, y est envisagé comme un fait féminin. Ainsi Monsieur de Gr*** M*** et le frère Alexis prodiguent-ils leurs « salutaires conseils » à Margot, qui les donne à lire « comme le guide le plus sûr pour les filles qui veulent mettre à profit leurs appas » :

> *Toute personne du sexe qui veut parvenir doit, à l'imitation du marchand, n'avoir en vue que ses intérêts et le gain.*
>
> *Que son cœur soit toujours inaccessible au véritable amour. Il suffit qu'elle fasse semblant d'en avoir, et sache en inspirer aux autres.*
>
> *Que celui qui la paie le mieux ait la préférence sur ses rivaux.*

[1] Voir LYOTARD, Jean-François, *L'Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Qu'elle transige le moins qu'elle pourra avec les gens de qualité : ils sont la plupart hautains et escrocs. De gros financiers renforcés sont plus solides et plus aisés à gouverner ; il n'y a que manière de les prendre.

Si elle est sage, elle éconduira les greluchons : outre que ce sont des animaux qui n'apportent aucun profit à la maison, ils en éloignent souvent ceux qui la soutiennent.

Lorsqu'il se présentera pourtant quelque bonne passade, qu'elle ne se fasse pas scrupule d'une infidélité : c'est le casuel du métier.

Qu'elle imite autant qu'il lui sera possible, la frugalité de Mademoiselle Durocher, et ne se permette les bons morceaux que quand ils ne lui coûteront rien.

Qu'elle ait soin de placer son argent à mesure qu'il lui viendra, et s'en fasse de bonnes rentes.

Si un étranger et un Français, également à leur aise, se trouvent en concurrence auprès d'elle, qu'elle n'hésite pas à se déclarer en faveur du premier. Indépendamment de ce que la politesse le requiert, elle y trouvera mieux son compte, surtout si elle a affaire à quelques mylords de la Cité de Londres ; Ce sont des gens qui, quoique des cancres au fond, sont capables de se ruiner par orgueil pour qu'on les croie plus riches que nous […][1].

Un tel « avis à une demoiselle du monde », suivi par nombre de filles et de femmes galantes de nos romans, prodigue donc des conseils énoncés en grande majorité dans des vues économiques, et même ceux qui n'ont trait qu'en apparence à la seule séduction, vise encore à produire de la valeur marchande puisque, nous l'avons dit, la séduction constitue le moment de la production de la marchandise ou du bien. Or ici, comme dans nombre de romans de filles, ce sont les hommes qui sont présentés comme les dupes de ce système économique, qu'ils paient un bien à un prix qui dépasse de fort loin sa valeur réelle, qu'ils se laissent gouverner par leur désir et leur goût de ce bien au détriment de leur bourse, ou qu'ils achètent un bien illusoire. Et finalement, dans un tel discours, la femme n'est plus simplement un objet commerçable, elle est aussi, et en même temps, sujet et actrice du système économique puisqu'elle met sur le marché, qu'elle adopte les stratégies commerciales, qu'elle vise les bénéfices et les placements du marchand. Elle se fait à la fois marchandise et marchand, à

[1] *Op. cit.*, p. 708-709.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'image des observations que fait Cognel sur les femmes du Palais-Royal, qui « s'offrent comme un marchand offre sa marchandise et dès que le but de leur promenade est atteint, elles emmènent chez elle leur proie[1] ».

Dans ou hors du circuit économique, le corps féminin fait donc l'objet d'un fantasme récurrent de disponibilité dont il peut être le complice, par son assentiment de sujet, ou au contraire la victime, simple objet dans un système dont il ne maîtrise pas les rouages. Quoi qu'il en soit, pour le roman libertin, tout corps féminin intégré au circuit économique doit se soumettre à l'exposition, sans laquelle la mondanité ni le commerce, avec lesquels elle entretient des liens nécessaires et étroits, ne sauraient fonctionner.

c. Le corps exposé et la mondanité (Opéra et théâtre)

C'est en effet tout un système de mises en scène et d'expositions du corps, féminin principalement, qui est mis en place par la mondanité du XVIIIe siècle – et pas seulement la mondanité dans son sens socialement élitiste - et relayée par ses résonances fictionnelles dans le roman libertin de la période, de l'Opéra au Palais-Royal, en passant par le théâtre, voire tout lieu de sociabilité quel qu'il soit. « La "fille du monde", c'est sans doute là l'origine de l'expression, est la fille à tout le monde, la fille publique au sens littéral » ainsi que le fait remarquer Érica-Marie Benabou[2]. Dès lors, « la notion de notoriété qui touche celle de scandale tient une place considérable[3] ». La femme et le corps féminin, s'ils appartiennent au monde – par opposition à la vie recluse – doivent nécessairement être publics, c'est-à-dire, vivre sur la scène publique et y être exposés. Les liens avec le commerce, dès lors, sont évidents, notamment en ce qui concerne les actrices, considérées par l'ensemble du XVIIIe siècle comme des femmes de petite vertu, et les courtisanes. Il s'agit en effet pour elles de mettre leur corps en vitrine, exposé au regard de tous, du désir des hommes comme de la jalousie des femmes. Mais le théâtre est aussi l'un des divertissements favoris des femmes du monde au XVIIIe siècle qui, au milieu de leur désœuvrement, trouvent un remède fort à la mode à leur ennui en même temps, selon les Goncourt un siècle plus tard, qu'une « jolie

---

[1] COGNEL, François, *La Vie parisienne sous Louis XVI*, Paris, Calmann, Lévy, 1882, p. 15 (il s'agit là du texte de son voyage à Paris, écrit en fait en 1787).

[2] *Op. cit.*, p. 31.

[3] *Ibid.*, p. 32.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

invention pour satisfaire tous les goûts de la femme, toutes ses vanités, mettre en lumières toutes ses grâces, en activité toutes ses coquetteries[1] ». Que l'on songe, exemple le plus illustre, au Petit Théâtre de Marie-Antoinette, sur la scène duquel elle aimait tant jouer la comédie devant ses amis et un Louis XVI amusé. La scène est donc, pour toutes, l'occasion de s'exposer. Mais pour la fille d'Opéra, l'exposition se fait finalement moins au moment de la représentation en elle-même qu'à celui des répétitions, ainsi que le font remarquer les Goncourt[2], mais surtout ainsi que nous le montrent plusieurs romans de filles, à l'image de Margot la ravaudeuse, qui précise qu'elle n'était « point fâchée [que le baron qu'elle cherche à séduire la] vît à une répétition parce que c'est ordinairement là que ces demoiselles paraissent avec toute la pompe, toute la splendeur et la dignité de leur état, et qu'elles s'efforcent, à l'envi les unes des autres, d'étaler la forte prodigalité et les honteuses faiblesses de leurs imbéciles amants » :

> *Quoique je n'eusse encore ruiné qu'un seul homme, j'avais déjà assez de bijoux et de précieuses nippes pour pouvoir tenir mon rang parmi nos principales sultanes, et occuper comme elles une chaise au bord de l'orchestre, la jambe nonchalamment croisée sur le genou. Il faisait froid alors. Jamais on ne se montra dans un négligé plus fastueux et plus imposant. Mollement enveloppée sous l'hermine et la martre zibeline, j'avais les pieds dans une boîte couverte d'un velours cramoisi, […]. Dans cet orgueilleux appareil, je faisais d'un air distrait des nœuds avec une navette d'or. Quelquefois je regardais à ma montre, et la faisais sonner. J'ouvrais toutes mes tabatières l'une après l'autre, et me portais de temps en temps au nez un superbe flacon de cristal de roche pour des vapeurs que je n'avais pas. Je me penchais pour dire des riens à mes compagnes, afin que les lorgneurs curieux pussent juger de la tournure élégante de mes membres. En un*

[1] *Op., cit.* p. 102.

[2] « Mais encore mieux qu'aux représentations, la petite danseuse prendra les cœurs pendant les répétitions, les longues répétitions d'hiver. Sur une chaise conquise, non sans peine, tout au bord de l'orchestre, la jambe nonchalamment croisée sur le genou, enveloppée d'hermine et de martre zibeline, les pieds sur une chaufferette de velours cramoisi, faisant d'un air distrait des nœuds sur une navette d'or, ouvrant ses tabatières, aspirant les sels d'un flacon de cristal de roche, jetant mille regards à la dérobée, et comme échappés, dans la coulisse pleine d'hommes, elle aura tout son prix » (*ibid*., p. 222). La description faite par les Goncourt se réfère clairement (ainsi qu'une note l'indique d'ailleurs mais il n'est qu'à lire les deux descriptions pour en être convaincu) à celle du roman de Fougeret de Monbron.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *mot, je commis ce soir-là cent impertinences, dont les benêts de spectateurs étaient enchantés*[1].

Et les résultats de cette véritable mise en scène du corps, hors de la scène, ne tardent pas à se faire sentir, notamment sur le baron, que cette comédie corporelle aura « plongé dans une espèce de ravissement extatique[2] ». L'ostentation est donc de mise : il s'agit de se montrer et de faire en même temps étalage de la générosité du ou des amants qui ont précédé afin d'en attirer un nouveau dans ses filets. Car nous en avons vu la raison précédemment, le pouvoir d'attraction d'une femme galante sera proportionnelle, auprès de ses amants potentiels, aux prodigalités de ceux qu'elle aura d'abord ruinés au point que Margot avance que « rien ne fait tant d'honneur à une actrice que d'occasionner quelques banqueroutes[3] ». Car, aussi, la maîtresse fait partie du train de vie masculin et à ce titre, avoir une maîtresse richement parée, dans ce monde du paraître et des apparences, permet à l'homme, encore une fois, d'entrer dans un réseau de concurrences et de sociabilités proprement masculines dans lesquelles la femme et surtout son corps, ne servent finalement que de faire-valoir à ces fiertés. Ainsi que le remarque Godard d'Aucour, « il en est de ces femmes comme d'un équipage, certaines gens auraient honte d'être vus à pied et de n'avoir point de maîtresse[4] ». Ainsi, l'un des amants de Mademoiselle Javotte, dans un roman attribué à Paul Baret et paru en 1758, un financier, quand il la « crut assez formée pour [l']afficher dans le monde comme lui appartenant », « [la] mena au Palais-Royal, à l'Opéra et au bal[5] ». Dès lors, si la femme devient l'objet de la conversation, les convoitises et la conversation sont le fait des hommes :

> *Eh bien ! mon pauvre Rondain, dit-il à mon monsieur, en lui frappant sur l'épaule, c'est donc cette petite personne-là qui est la souveraine de ton cœur ? Je t'en fais mon compliment, elle est d'une beauté à ravir, elle est faite pour faire tourner la tête à tout l'univers. Mais, mais, marquis, disait-il en s'appuyant négligemment sur un de ceux qui l'accompagnaient, de grâce admire-moi ce*

---

[1] *Op. cit.*, p. 711. Quant à la chaise qui est évoquée ici, une note de l'auteur précise que « c'est à cette distinction que l'on reconnaît celles qui sont entretenues ».

[2] *Ibid.*, p. 712.

[3] *Ibid.*, p. 708.

[4] Cité par Érica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 389.

[5] BARET, Paul (attribution incertaine), *Mademoiselle Javotte, ouvrage moral, écrit par elle-même*, La Haye, J. Neaulme, 1758 (in *Anthologie érotique, le XVIII*e *siècle*, *op. cit.*, p. 473).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *minois-là, c'est une divinité ! c'est un prodige ! un miracle ! Ah ! parbleu, cela vaut mieux qu'un Rondain*[1].

Et dans les *Mémoires de deux amis*, ce qui est mis en avant dans l'évocation de l'amant de la « femme de Théâtre », c'est précisément ce rôle de faire-valoir qu'elle tient :

> *[…] y a-t-il rien au-dessus de la situation d'un jeune homme bien amoureux, qui est l'amant avoué par une femme de Théâtre ? L'état de cette femme attache mille adorateurs à son char, et ses mépris pour eux, sont autant de triomphes pour son amant. Plus elle est belle, plus le sort de celui qu'elle aime est digne d'envie, et plus il y trouve de douceurs. Quel ravissement n'éprouve-t-il pas, quand il pense que tous les charmes que le Public vante dans sa maîtresse, sont son bonheur particulier, et le malheur des admirateurs ? Quels plaisirs ne trouve-t-il pas dans les applaudissements qu'on donne aux talents de cette belle*[2] *?*

Le plaisir de l'amant se trouve donc dans l'opposition entre son statut d'amant, unique, et la multiplicité des admirateurs ; et la femme apparaît comme ce qui permet cette opposition masculine fondée en tout premier lieu sur l'amour-propre, puisque cette opposition ne serait rien sans le caractère public de sa maîtresse comme du sien : il faut donc qu'il soit « avoué » et que le public qui l'admire, elle, le jalouse, lui. Mais ce sont là des fiertés qui coûtent cher et qui bénéficient financièrement à des « filles du monde » qui ne cessent de se railler, dans ces romans, de ceux qui « sont capables de se ruiner par orgueil pour qu'on les croie plus riches [que les autres] » dit l' « avis à une demoiselle du monde » que nous rapporte Margot.

L'exposition du corps ainsi mise en scène apparaît donc comme un moyen sûr, pour ces filles, de s'attirer les regards et les grâces de ces riches amants. Et les jardins du Palais-Royal, au cœur de Paris, sont eux aussi un lieu récurrent dans le roman libertin, comme espace symbolique de l'exposition en même temps que de la commercialisation de leur corps et de leur être par les femmes galantes. Car, ainsi que le souligne Margot, « le Palais-Royal [est] un territoire dont la propriété semble [leur] être acquise par une prescription aussi ancienne que l'établissement de l'Opéra » :

> *C'est dans cette espèce de jardin de franchise que nous usons, en toute liberté, du droit de faire les femmes de conséquence, et de braver impunément l'œil du spectateur par nos grands airs et notre orgueilleux étalage. […] Une multitude*

---

[1] *Ibid.*

[2] *Op. cit.*, t. I, p. 50-51.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *infinie de jolies femmes de toute espèce en font un des principaux ornements. Les espaliers qu'elles forment sur des sièges le long des arbres de la grande allée offrent à l'œil émerveillé un spectacle aussi pompeux que riant et récréatif, et dont l'admirable variété est au-dessus de toute description*[1].

Les deux champs lexicaux qui dominent ce passage sont révélateurs de ce qui préside au Palais-Royal : la liberté féminine (« franchise », « liberté », « droit », « impunément »)[2] et la mise en scène pompeuses des corps, comme un spectacle (« l'œil du spectateur », « orgueilleux étalage », « grands airs », « ornements », « l'œil émerveillé », « spectacle aussi pompeux que riant et récréatif »). Les références qui en sont faites sont remarquablement nombreuses pour une description de seulement quelques lignes. D'ailleurs s'agit-il d'une véritable description ? Il s'agit moins de montrer au lecteur ainsi que le souligne fort justement la narratrice, puisque tout ceci « est au-dessus de toute description », que de lui faire ressentir ce qui se dégage du lieu. Mais si ici la parole est donnée à une voix féminine, Diderot propose une description masculine de ces lieux dans *Les Bijoux indiscrets*, par la bouche de Sélim :

> *On était alors dans la belle saison, et nous allions nous promener le soir au Palais-Royal, mon gouverneur et moi. […] Le jardin était déjà peuplé d'un grand nombre de femmes ; mais il en vint sur les huit heures un renfort considérable. A la quantité de leurs pierreries, à la magnificence de leurs ajustements, et à la foule de leurs poursuivants, je les prie au moins pour des duchesses*[3].

Et de conclure après avoir fait le récit à Mirzoza de sa mystification par l'une de ces « duchesses », qu'à cause de la naïveté de son œil étranger, il « [commença] […] à prendre des actrices pour des princesses[4] ». Si l'ostentation et la magnificence sont toujours là, l'accent est mis cette fois sur la duperie féminine et sur les fausses apparences, et non plus sur la liberté et la beauté féminines, comme c'était le cas dans *Margot la ravaudeuse*. Il reste que

---

[1] *Op. cit.*, p. 717.

[2] La liberté et l'impunité dont parle Margot s'expliquent également par le statut dont bénéficie la fille d'Opéra, tout comme l'actrice de la Comédie-Française ou du Théâtre-Italien, les trois théâtres du roi. En effet, ainsi au service du souverain, la jeune fille échappe désormais légalement à la répression policière qui risquerait, hors de ces théâtres, de la conduire à la Salpêtrière, à Saint-Martin ou encore à Sainte-Pélagie.

[3] *Op. cit.*, p. 252.

[4] *Ibid.*, p. 254.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la mésaventure de Sélim, elle aussi, résonne du chant des sirènes-courtisanes, aussi éblouissantes – de pierreries et de bijoux - qu'étaient douces les voix des sirènes de l'*Odyssée* et si irrésistibles qu'à moins d'être prévenu comme l'avait été Ulysse par Circé, il est impossible de leur résister.

Le fantasme de l'exposition des corps féminins s'incarne donc avant tout dans des lieux saturés de la présence féminine, mais surtout d'une présence séductrice. Car l'exposition, si elle relève d'un désir masculin, apparaît, bien que relevant d'une nécessité financière pour la courtisane, d'une démarche active de la femme qui met elle-même son corps en scène dans une approche empreinte de théâtralité, toujours sous le regard des hommes. Car si la femme est « un peu comédienne », l'homme doit être « un peu spectateur », abusé, consciemment ou non, par l'illusion théâtrale de la grande scène de la mondanité.

2) Le corps féminin interdit

Paradoxalement, le fantasme du corps féminin interdit est tout aussi prégnant, dans les romans libertins, que ne l'est son exact opposé, celui du fantasme de disponibilité absolue des corps féminins pour la consommation masculine et de leur exposition constante aux yeux masculins. Le corps féminin peut ainsi être défendu par des frontières matériellement identifiables, comme il l'est au couvent, derrière la grille, mais l'interdit s'exprime aussi dans les tabous et les préjugés d'une époque qui en est imprégnée, dans une société qui fait de la vertu et de la pudeur des attributions naturellement et nécessairement féminines, mais des interdits donc le plus souvent collectifs, ceux d'une société et d'une culture. Pourquoi alors ce fantasme du corps féminin normalement interdit aux plaisirs masculins fait-il l'objet de tant de désirs et de convoitises ? L'homme est organisé, dans les principes du libertinage, selon les notions de désir et de plaisir ; or, l'interdit, en allant à l'encontre de cette organisation conçue comme naturelle par le libertin et en se constituant comme limite du désir, excite chez lui une envie quasi irrésistible de vaincre ces résistances, quelles qu'elles soient, tout en faisant naître l'orgueilleux désir d'entrer – au propre comme au figuré – là où nul autre homme n'a pu pénétrer.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. Le mythe de la pudeur

« La pudeur, ornement du plus beau sexe, de la plus belle portion des êtres créés, la suprême volupté de l'amour, qui ressemble à une fleur dont l'éclat se ternit par un souffle, n'est plus connue de la plupart des femmes ». Ainsi commencent *Les Sérails de Paris* en 1802. Et l'auteur de poursuivre, quelques lignes plus loin :

> *Parmi les affections de l'âme, l'amour tient la première place : pur et louable lorsqu'il est conforme aux lois de la nature et aux devoirs sacrés de la société, il devient un crime s'il fait franchir les limites qu'opposent la décence et la pudeur*[1].

« Pur et louable lorsqu'il est conforme aux lois de la nature et aux devoirs sacrés de la société, il devient un crime s'il fait franchir les limites qu'opposent la décence et la pudeur » : la distinction entre décence et pudeur est ainsi faite puisque si la décence est une qualité sociale, la pudeur est, quant à elle, une loi de la nature. Depuis la fin du XVIIe siècle en effet, on s'efforce d'inscrire une pudeur, qui est en fait construite et très codifiée, dans une nature féminine[2], qui est en quelque sorte codifiée au travers de Sophie dans le cinquième chapitre de l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, d'où une oscillation permanente et ambiguë entre l'injonction faite à la femme et l'inscription dans son être : selon, la femme *doit être* ou *est* pudique. Elle *est* pudique selon une propension qui lui est naturelle ; elle *doit être* pudique pour répondre « aux devoirs sacrés de la société ». Il ne s'agit pas pour nous ici de retracer l'histoire de la pudeur à l'âge classique[3] mais il faut tout de même noter que ces romans paraissent dans une société qui voit la notion de pudeur prendre une dimension qu'elle n'a atteint qu'à partir de la fin du XVIIe siècle, et devenir de plus en plus scrupuleuse tout au long du siècle suivant. D'autant que cette vertu avant tout mise en avant par la morale chrétienne jusqu'ici, se trouve désormais justifiée par un discours médical qui non seulement la laïcise, mais en outre lui offre des fondements scientifiques, dès lors bien moins contestables que ne

---

[1] *Op. cit.*, p. 865.

[2] L'homme est ainsi censé privilégier la pudeur des sentiments, tandis que la pudeur corporelle est désignée comme le domaine de la femme.

[3] Voir à ce sujet l'ouvrage déjà cité de Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*. Jean-Christophe Abramovici donne également des informations et une analyse précieuses dans son article « Libertinage et construction de la pudeur à l'âge classique », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, *op. cit.*, p. 89-95.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'était un discours religieux dans un contexte d'anticléricalisme grandissant où l'Église tend à perdre son influence. Comme l'indique Jean-Christophe Abramovici, « les médecins […] recoururent d'autant plus [au mythe de la femme pudique] que c'est à eux qu'incomba la tâche de lui conférer une légitimité scientifique[1] ». Le discours médical, paradoxalement, contribue donc à former les mythes qui gravitent autour de la femme comme si le féminin ne pouvait donner lieu à un discours véritablement rationnel, positif et dépassionné comme devrait l'être le discours scientifique. Toutefois plusieurs philosophes ont contribué à dénoncer l'illusion d'une pudeur naturelle pour la montrer comme ce qu'elle est vraiment, à savoir une convention sociale et de ce fait « une vertu imaginaire ». Ainsi, pour Diderot dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, en 1771, la pudeur serait-elle née de l'instinct de propriété :

> *Aussitôt que la femme devint la propriété de l'homme et que la jouissance furtive d'une fille fut regardée comme un vol, on vit naître les termes pudeur, retenue, bienséance, des vertus et des vices imaginaires*[2].

Et, déjà avant Sade, chez qui la critique de la pudeur est permanente et qui proclamera, parmi les premiers principes de « philosophie » que reçoit Juliette, que « la pudeur est une chimère ; unique résultat des mœurs et de l'éducation, c'est ce qu'on appelle un mode d'habitude ; la nature ayant créé l'homme et la femme nus, il est impossible qu'elle leur ait donné en même temps de l'aversion ou de la honte pour paraître tels[3] », certains romans mettent en question le mythe de la pudeur naturelle. Ainsi à la question « Qu'est-ce que la pudeur ? » Imirce répond-elle :

> *C'est une vertu qui oblige les femmes à rougir quand elles voient un homme nu : une femme ne doit pas regarder les objets qui lui font plaisir ? Pourquoi veux-tu faire un mystère d'une chose que la nature n'a point faite ? Ta*

---

[1] *Ibid.*, p. 93.

[2] DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1771 (in *Œuvres*, Club français du livre, 1971, X, p. 242).

[3] *Op. cit.*, p. 182-183. Remarquons que Sade ne se cantonne pas à la seule pudeur féminine. Plus loin dans le roman, on retrouve cette référence critique à la pudeur et à l'érection du mythe de la pudeur naturelle. Dans une note à son propre texte, il écrit ainsi : « L'homme ne rougit de rien quand il est seul ; la pudeur ne commence en lui, que quand on le surprend, ce qui prouve que la pudeur est un préjugé ridicule, absolument démenti par la nature : l'homme est né impudique, l'impudicité tient à la nature, la civilisation put changer ses lois, mais elle ne les étouffa jamais dans l'âme du philosophe […] », p. 237.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *pudeur est bien sotte ! qui a fait ta pudeur ? les hommes ; ils sont donc bien stupides d'avoir fait la pudeur dès qu'elle les gêne* [1]*!*

Dès lors, ainsi que l'écrit Ursule, la paysanne pervertie de Rétif de la Bretonne, « la pudeur n'est pas plus naturelle aux femmes, qu'aux femelles des animaux. Qu'est-ce en effet, que ce sentiment vanté, qui fait fuir une femelle, pour exciter le mâle davantage ? C'est un sentiment factice[2] ».

Certains discours libertins sur la pudeur féminine peinent toutefois à choisir entre arguments naturel et social. *Éléonore ou l'heureuse personne* nous raconte par exemple l'histoire d'une jeune fille de vingt et demi, Éléonore, qu'un Sylphe, selon ses propres vœux, transforme de sorte à faire d'elle un homme durant une année puis une femme pendant le même temps, selon une alternance constante. Ce roman qui joue ainsi sur les sexes et les métamorphoses sexuelles nous présente régulièrement la pudeur comme une « maladie inhérente au sexe féminin[3] », « qu'en qualité de femme elle ne [peut] s'empêcher d'avoir[4] », car les femmes, par essence, ne peuvent être soupçonnées d'impudeur, sauf à perdre – comme les prostituées – leur nature de femme. La preuve du caractère naturel de la pudeur féminine serait que, toujours selon le narrateur d'*Éléonore ou l'heureuse personne*, elle est un « sentiment irréfléchi » qui, en ce cas, ne repose sur aucun préjugé culturel ou social mais bien sur une disposition contre laquelle la nature féminine ne saurait aller. Et surtout, cette pudeur « inhérente au sexe féminin » est aussi ce « qui prévient bien des désordres dans le monde ». Dès lors, elle devient tout à la fois un apanage spécifiquement féminin et une vertu sociale. Certes, sous le Directoire (nous sommes en l'an VIII), le corps redevient un moyen d'expression, mais la Révolution française est passée par là, qui, en légiférant sur la pudeur en a fait le garant de la démocratie et de la République. En effet, la loi du 19 juillet 1791[5] entérine pour la première fois le dogme de la pudeur mais de la pudeur féminine uniquement

---

[1] *Op. cit.*, p. 87.

[2] RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La Paysanne pervertie ou les Dangers de la ville*, La Haye et Paris, 1784 (Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 267, lettre LXXIII).

[3] *Op. cit.*, p. 101.

[4] *Ibid.*, p. 111.

[5] Loi qui a pour objet les outrages faits à la pudeur des femmes : « Ceux qui seraient prévenus d'avoir attenté publiquement aux mœurs, par outrage à la pudeur des femmes, par actions déshonnêtes, par exposition ou vente d'images obscènes, d'avoir favorisé la débauche ou corrompu les jeunes gens de l'un et l'autre sexe, pourront être saisis sur-le-champ et conduits devant le juge de paix, lequel est autorisé à les faire retenir jusqu'à la prochaine audience de la police correctionnelle. »

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

car, dans l'élan du XVIIIe siècle, elle ne songe bien qu'à celle des femmes. Par ailleurs, la pudeur s'impose de plus en plus comme une valeur bourgeoise, alors que la bourgeoisie conçoit un cadre de vie particulièrement adapté à la pudeur, liée à l'intimité et au privé. Une romancière comme Félicité de Choiseul-Meuse, qui propose, selon la formule de Valérie van Crugten-André, un « libertinage dans l'ordre bourgeois », refuse à ses héroïnes, « quoique d'une morale peu sévère », de se départir de cette vertu, en quelque circonstance que ce soit :

> *[...] on doit toujours respecter la décence ; la volupté même, en se parant de son voile, en devient plus enivrante. Quoique d'une morale peu sévère, je n'ai jamais cessé de rendre hommage à cette vertu ; et lorsque je m'oubliais moi-même, je n'oubliais pas la pudeur*[1].

Julie évoque ainsi, face à Saint-Albin, « une puissance surnaturelle [qui l']empêche de [se] livrer[2] » à ses désirs, aussi incontrôlable que la pudeur évoquée dans *Éléonore ou l'heureuse personne*. Amélie, qui donne son nom à un autre roman de Félicité de Choiseul-Meuse, ferme ainsi sa porte sur l'excès d'une pudeur qui dépasse tout autre sentiment, jusqu'à celui d'une familiarité féminine.

Certes, nombre de romanciers libertins proposent des développements somme toute traditionnels sur l'hypocrisie de la pudeur féminine. Ainsi, Mangogul, le sultan des *Bijoux indiscrets* de Diderot, dans la typologie de la femme selon le degré de loquacité de son sexe-bijou qu'il propose à Mirzoza, sa favorite, définit « la prude », entre « la femme sage » et « la galante », comme « celle qui fait semblant de ne pas écouter son bijou[3] ». Mirzoza ne conteste pas cette définition de la *prude*, mais elle s'emporte en constatant que le sultan n'accorde, dans son inventaire, aucune place à la *femme tendre* et qu' « il faudrait absolument qu'une femme soit prude, galante, coquette, voluptueuse ou libertine », oubliant étrangement que Mangogul avait commencé par la *femme sage*, à laquelle il concédait de la vertu. Quelques pages auparavant, déjà, Mangogul se plaignait de la « pudeur, toujours déplacée » de la même Mirzoza :

---

[1] *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, *op. cit.*, p. 127. Nous modernisons l'orthographe. Dès les toutes premières pages du récit de sa jeunesse, dans un roman au titre particulièrement éloquent, Julie se doit de mettre en avant, malgré tout le reste, la pudeur et la décence.

[2] *Ibid.*, p. 164.

[3] *Op. cit.*, p. 137

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je voudrais bien que vous me dissiez à quoi sert cette hypocrisie qui vous est commune à toutes, sages et libertines. Sont-ce les choses qui vous effarouchent ? Non ; car vous les savez. Sont-ce les mots ? en vérité, cela n'en vaut pas la peine. S'il est ridicule de rougir de l'action, ne l'est-il infiniment davantage de rougir de l'expression*[1] *?*

Nerciat, peu soucieux de sa réputation et pensant que la pornographie n'a de sens et d'intérêt que si elle refuse les codes de la littérature officielle, offre, avec *Le Diable au corps*, des personnages de femmes qui dénoncent également une pudeur conventionnelle associée à la bigoterie, contrariant le tempérament naturel de la jeune fille :

> *On n'exigera de toi rien de difficile. Je t'avais déchiffrée d'abord. Tu es née pour nos plaisirs. Tes bégueules de tantes, de chez lesquelles il a fallu tant de peine pour t'arracher, auraient, avec leur bigoterie et leur sotte pudeur, gâté le plus heureux naturel. Faire de toi une vestale, ou du moins l'obscure épouse de quelque malotru d'artisan ! c'était un beau projet, ma foi ! Laissons ces vertueux métiers aux laides, aux maussades ; mais une jolie femme, dans quel état que le sort l'ait fait naître, se doit aux voluptés. Toutes à tous, voilà quel doit être notre cri de guerre : c'est ma devise au moins. Je veux qu'elle soit aussi la tienne. Tu te trouves bien sans doute des douces habitudes que je t'ai fait contracter ? Quant à moi, je suis, par mon système, la plus heureuse des femmes. Nargue des préjugés, et donnons-nous en tant et plus*[2].

La femme serait donc destinée, par la « nature », au libertinage et non à la pudeur, convention sociale et fruit d'une contrainte imposée au corps féminin.

Trois sortes de pudeur sont donc à distinguer dans le roman libertin : la pudeur réelle, la pudeur feinte ou hypocrite, mais aussi donc, la pudeur imposée à la femme par des conventions sociales qui sont extérieures à son tempérament naturel et qui la contraignent dans son être, toujours dans le refus de toute dichotomie chrétienne entre l'âme et le corps. La pudeur feinte, quant à elle, est en fait tout à la fois une méthode de séduction et un moyen de sauver les apparences. Le mythe de la pudeur est donc dès lors assimilé même par la femme qui ne l'éprouve pas « naturellement » afin de préserver sa réputation et donc son existence sociale tout en exploitant le désir masculin de vaincre les résistances de la femme pudique afin de passer outre l'interdit conçu à la fois comme naturel et social. Sade situe ainsi

[1] *Ibid.*, p. 106.

[2] *Op. cit.*, p. 44-45. Nous modernisons l'orthographe.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'origine de la pudeur dans un « raffinement luxurieux » : « on était bien aise de désirer plus longtemps, pour s'exciter davantage, et des sots prirent ensuite pour une vertu, ce qui n'était qu'une recherche du libertinage[1] ». La – faible - pudeur opposée par Fanny aux regards masculins avides lors d'une soirée à la maison close de Madame Cole ne semble ainsi se réveiller soudainement que pour offrir à l'homme le plaisir de la déshabiller lui-même pour son propre plaisir et celui des autres convives :

> *Je me laissai dépouiller paisiblement et enlever la chemise, car un reste de pudeur m'ayant saisie tout à coup, je n'aurais pas eu le courage de me déshabiller moi-même, si mon héros ne m'en eût évité la peine*[2].

Le pouvoir de séduction que possède le mythe de la femme pudique sur l'homme et en particulier sur le libertin se lit ainsi dans la lettre CXXV des *Liaisons dangereuses*, dans laquelle le vicomte de Valmont se réjouit auprès de la marquise de Merteuil d'avoir enfin rencontré et vaincu, en la personne de la Présidente de Tourvel, une femme véritablement pudique et qui plus est d'une « pudeur éclairée » selon ses mots, voulant y voir l'explication du « charme inconnu » qu'elle exerce sur lui, puisqu'elle lui est préférable à « l'humiliation de penser qu' « [il] puisse dépendre en quelque manière de l'esclave même qu['il se serait] asservie » :

> *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.*
>
> *Ici, au contraire, j'ai trouvé une première prétention défavorable, et fondée depuis sur les conseils et les rapports d'une femme haineuse, mais clairvoyante ; une timidité naturelle et extrême, que fortifiait une pudeur éclairée ; un attachement à la vertu, que la religion dirigeait, et qui comptait déjà deux années de triomphe, enfin des démarches éclatantes, inspirées par ces différents motifs et qui toutes n'avaient pour but que de se soustraire à mes poursuites.*

---

[1] *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, p. 236-237.

[2] *Op. cit.*, p. 75.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Et il poursuit en s'enorgueillissant d'une victoire réelle sur une femme dont la capitulation est d'autant plus valorisante pour lui-même qu'elle est fondée sur des interdits puissants, au bout desquels aucun autre homme n'avait su ni pu venir jusqu'alors :

> *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].

Certes, une telle analyse relève davantage chez Valmont d'une auto-persuasion inquiète que d'une véritable conviction. Mais il reste que ce qui sous-tend le mythe de la pudeur féminine dans *Les Liaisons dangereuses* comme dans nombre de romans libertins, est ce que Baudelaire appelle « la gloire de la victoire », en parlant du roman de Laclos, l'amour propre de celui qui est parvenu à vaincre une résistance aussi opiniâtre que sincère. Le séducteur du roman libertin parvient ainsi, dans ses plus précieuses victoires, à renverser pour lui-même – car ce qui importe c'est qu'il soit le seul à remporter cette victoire – l'un des mythes de l'interdit les plus ancrés dans le siècle, celui de la femme pudique. S'il arrive à ces femmes vertueuses de déroger à cette pudeur, la faute en est donc aux séducteurs selon la Julie de Félicité de Choiseul-Meuse :

> *Sans doute, j'étais née vertueuse, et sans les séducteurs dont je fus entourée dès l'enfance, je l'aurais toujours été ; ce ne fut que par des lentes gradations et avec des peines infinies, que l'on parvint à détruire en moi cette pudeur virginale, si précieuse et si rare*[2].

La pudeur s'en est allée, et alors le mythe de l'interdit se retrouve face à ses propres contradictions : il n'existe nécessairement plus pour celui qui l'a transgressé… que reste-t-il du fantasme alors ? Et si Valmont reste sous ce « charme inconnu » une fois le fantasme assouvi, c'est précisément parce qu'il s'était trompé d'explication. Quant aux autres, « lorsqu'une femme [les] aime assez pour [leur] sacrifier ce qu'elle a de plus précieux, pour [les] combler de faveurs et [les] enivrer de volupté, au lieu de la regarder comme un être

[1] *Op. cit.*, p. 358, lettre CXXV.

[2] *Op. cit.*, p. 164.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

divin, digne de l'adoration la plus pure après en avoir tout obtenu, [ils] la [traitent] avec mépris, et […] la [livrent] à la honte en publiant sa défaite[1] ». C'est là la contradiction qui est au cœur de la notion même de fantasme dans ses rapports à la réalité : une fois le fantasme satisfait et donc confronté une fois pour toute au réel, il n'est plus, par définition, un fantasme et ne revêt donc plus cette puissance d'attraction qu'il exerçait auparavant dans l'imaginaire masculin. Reste l'interdit collectif s'il ne peut plus être individuel… Dès lors, il ne reste plus à la femme qu'à sauver les apparences et à satisfaire au code social pour conserver un droit au plaisir féminin aussi légitime qu'il est inacceptable sur le plan de la cohésion sociale et de l'ordre du monde, ce qu'à aucun moment Julie ne songe même à remettre en cause.

b. Le couvent

S'il est un lieu qui est omniprésent dans le roman libertin, au moins depuis la *Vénus dans le cloître* de l'abbé du Prat en 1672, c'est assurément le couvent de femmes. Bien plus, comme l'écrit Christophe Martin dans son étude sur les *Espaces du féminin*, il « est un lieu de prédilection pour la fiction libertine[2] ». C'est qu'il renvoie l'homme à plusieurs fantasmes, qui d'ailleurs peuvent sembler, pour certains, s'opposer les uns aux autres. Le couvent, que Lolotte appelle « la pieuse clôture[3] », peut ainsi incarner tout aussi bien et à la fois le fantasme du corps féminin à disposition et celui du corps féminin interdit. Nerciat est l'un des rares romanciers libertins à avancer une explication :

> *Il est peu de jeunes gens dont l'idée des faveurs d'une jeune et belle religieuse n'allume vivement les désirs. Tendresse, nouveauté, difficulté vaincue, mystère, sûreté, tout cela concourt à séduire en faveur des appas cloîtrés*[4].

En effet, la claustration des corps féminins sur eux-mêmes dans un espace qui plus est à vocation religieuse interdit, par définition, toute intrusion masculine au cœur de la communauté féminine, si ce n'est le confesseur. Toute introduction d'un homme pour toute autre raison se constituera dans une dimension blasphématoire essentielle ainsi que dans le

[1] *Ibid.*, p. 142.

[2] *Op. cit.*, p. 102.

[3] *Op. cit.*, p. 31.

[4] *Ibid.*, p. 162.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

fantasme du corps féminin normalement inaccessible et pourtant atteint, d'autant plus que cette introduction a plusieurs ramifications dans le sens où par la fiction et au travers du personnage, le romancier fait entrer avec lui le lecteur dans un gynécée qui leur sera à jamais interdit dans la réalité de la société du XVIIIe siècle et qui est condamné à leur rester invisible.

Dans le roman de Nerciat, le couvent de bernardines où se trouve Lolotte avec sa mère devient d'emblée le lieu d'un premier apprentissage de son corps et de sa sensualité pour la jeune fille, avec la découverte de la masturbation d'abord. Dès les premières lignes du récit de Lolotte sur sa vie conventuelle, son imagination se met en marche et semble annoncer une vie de recluse qui ne sera pas aussi morne qu'elle l'envisageait tout d'abord dans ce couvent, « funeste retraite » où elle se sent « prisonnière ». Bientôt la masturbation et « la seule force de [son] imagination[1] » laissent la place aux plaisirs saphiques qu'elle découvre avec sa compagne de couvent, Félicité, sa première véritable éducatrice, avec laquelle elle s'adonne donc à ce que le chapitre IV appelle, dans son titre même, des « ressources de recluses[2] ». Mais tout ceci, comme l'indique cette éloquente périphrase, n'est que le prélude à une nourriture bien plus consistante, car ce qu'il faut « c'est avoir un homme[3] ». Et cet « être masculin viendra[4] »… En effet, ainsi qu'une voix le leur a annoncé, les deux jeunes pensionnaires voient arriver à minuit, à la fenêtre, un homme déguisé… en religieuse :

> *L'attirail de béguine s'envole à l'instant de dessus le corps de notre visiteur (car c'était réellement un individu masculin) […]*[5].

Le déguisement dont est affublé l'intrus est doublement subversif dans le sens où il travestit le sexe en même temps que la qualité religieuse, ce qui permet au romancier un jeu sur les identités au moment des premières caresses, car « de pétulantes caresses sont rapidement partagées entre la gouvernante et la pupille ». La scène qui est donnée à voir au lecteur au travers des yeux de Lolotte est donc celle, en apparence tout du moins, d'échanges sensuels entre deux femmes, et surtout entre deux religieuses. Le décor est alors d'emblée planté par le chevalier – qui se présentera comme tel par la suite : « ce n'est pas pour filer un roman qu'on se réunit à minuit dans un couvent de filles ». D'ailleurs, cet « individu masculin », ainsi que

---

[1] *Ibid.*, p. 31-32.

[2] *Ibid.*, p. 38.

[3] *Ibid.*, p. 69.

[4] *Ibid.*, p. 71.

[5] *Ibid.*, p. 73-74.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

le présente Lolotte, avoue tout de suite aux deux jeunes filles avoir non seulement accès, contre tout interdit, à leurs corps et à leurs désirs, mais avoir pu auparavant écouter, à leur insu, leurs confessions mutuelles tout comme leurs ébats :

> *Je suis donc parfaitement orienté sur tout ce que vous désirez, je viens fournir ce qu'il vous faut*[1].

L'intrusion masculine est donc présentée comme le fait même des vœux des religieuses et de leurs désirs, auxquels le chevalier ne fait que répondre. Mais, après le plaisir, Félicité et Lolotte apprennent bien vite que le chevalier n'est pas le seul homme à avoir accès à un couvent dans lequel ils sont « à peu près… [comme] au bordel » :

> *[…] sachez qu'ici, mes chères enfants, vous êtes à peu près… au bordel ; et qu'au moment où je vous parle, nous sommes six ou sept mâles répandus dans ce dortoir*[2].

Le choix des mots que fait le chevalier tend à confirmer l'objectivation de ces « mâles » abandonnés aux désirs et aux plaisirs des cloîtrées auprès desquelles le chevalier est le seul à avoir eu accès à une omniscience fort utile pour percer les secrets charnels de ces pensionnaires pourtant vouées, par définition, à la chasteté et à la privation du corps masculin. Ainsi l' « obligeant » chevalier présente-t-il un peu plus tard à Félicité et à Lolotte le système qu'il a mis en place pour fournir à ces demoiselles, avec un zèle infatigable, tout ce dont elles sont frustrées, tel le dévoué Mercure, messager des dieux et serviteur de leurs amours dans la mythologie grecque :

> *Une chose assez bizarre de la part de notre obligeant Mercure, c'est qu'avant de faire grimper devant lui l'échelle à ses amis, il avait exigé d'eux qu'ils se bouchassent les yeux et ne disent ni ne fissent rien sans lui dans notre appartement. […] "Vous devinez sans doute (nous dit notre ami) le sens de la précaution que j'ai prise avec ces messieurs ? Si l'arrangement que j'ai cru convenable vous plaît, ils resteront ; ne voulez-vous point d'eux ? je les remmène, car ce sont nos conditions, et j'ai leur parole de se soumettre à tout ce que vous prescrirez. Ils savent seulement que nous sommes dans une communauté de filles, mais ils ignorent vos noms, vos âges, vos figures. Bref, je ne me suis engagé qu'à*

[1] *Ibid.*, p. 74.

[2] *Ibid.*, p. 81.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *les produire à tout événement. J'ai pourtant dit, en passant, un mot de votre état vaporeux, de quelque disette d'embonpoint, de certaines beautés un peu molles […]… Je les ai préparés, en un mot… "*[1].

« Dortoir », « communauté de filles », « bordel »… Tout, dans le vocabulaire utilisé par le chevalier, désacralise le couvent pour n'en retenir que le caractère essentiel, à savoir un lieu clos sur un nombre plus ou moins grand de corps féminins avides de plaisir, du corps masculin et du phallus sous toutes ses formes. En effet, tout homme qui pénètrera dans l'un de ces couvents sera nécessairement l'objet de toutes les convoitises et des désirs insatiables des pensionnaires. La représentation que se fait le roman libertin du couvent est en tout premier lieu celle d'un espace où la fureur érotique s'empare nécessairement du corps féminin, beaucoup l'ont déjà souligné, puisque, comme l'indique Christophe Martin, « dans la perspective naturaliste du XVIIIe siècle, une femme dans un cloître ne saurait […] avoir d'autre activité mentale que celle de se livrer sans cesse à l'imagination de ce dont elle est frustrée[2] », ce qui ne peut qu'attiser les désirs et les fantasmes masculins. Bien plus la femme habillée en religieuse aiguise davantage encore des désirs masculins qui voient dans cet habit un degré de libertinage féminin supplémentaire. Ainsi M. L*** aimait-il davantage Mademoiselle Brion « habillée en religieuse. Il [la] trouvait plus libertine : un voile, une guimpe, tout prête à l'illusion et fournit au plaisir[3] ». Le vêtement pourtant très couvrant de la religieuse devient alors paradoxalement l'expression du désir et la promesse du plaisir.

Les romans libertins abondent ainsi en représentation de femmes qui cherchent par tous les moyens à approcher tout homme, quel qu'il soit, qui se présente à la grille, ou encore de pensionnaires qui, privées du corps masculin, en sont réduites à faire usage de substituts (du substitut phallique à la masturbation en passant par les amours saphiques) pour pallier leur frustration, la frustration d'un désir dont l'objet est bientôt identifié de pensionnaires de la trempe de Lolotte ou de Monique, dans *Le Portier des Chartreux*, par exemple :

> *Toute jeune que j'étais, quand ma mère, après la mort de son quatrième mari, vint demeurer dans ce couvent en qualité de dame pensionnaire, je ne laissai pas d'être effrayée de la résolution qu'elle avait prise : sans pouvoir distinguer le motif de ma frayeur, je sentais qu'on allait me rendre malheureuse. L'âge, en me*

---

[1] *Ibid.*, p. 89.

[2] *Op. cit.*, p. 101.

[3] *Op. cit.*, p. 133.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *donnant des lumières, m'éclaira sur la cause de mon aversion pour le cloître. Je sentais qu'il me manquait quelque chose :* la vue d'un homme[1].

Ainsi, alors que Thémidore, dans le roman de Godard d'Aucour, en 1744, vient rendre visite à Rozette, sa maîtresse, il voit arriver « mères, novices, sœurs, pensionnaires » qui viennent « successivement [le] regarder, sous prétexte qu'on les demandait à la grille », ce qui lui permet d'ailleurs d'avoir « la satisfaction de voir de jolies physionomies[2] ». Monique, elle, en vient à attendre « continuellement à la grille », à se faire « amie de toutes les pensionnaires que leurs frères venaient voir[3] » et à glisser sur un godemiché, l'une des formes privilégiées du substitut phallique dont foisonnent les couvents de la fiction libertine. Pourtant elle ne saurait se satisfaire de ce qui n'est qu'une « copie », qu'une « imposture dont la douceur [lui] fait oublier celles de la réalité[4] » car l'usage du godemiché ne fait que tromper ses désirs et finalement qu'accentuer en elle le désir irrépressible d'accéder à l'original, c'est-à-dire au sexe masculin :

> *Parvenue à ce degré de lumières, je me sentis agitée du désir le plus violent de voir dans un homme l'original d'une chose dont la copie m'avait fait tant de plaisir*[5].

Le domestique Laverdure, déguisé en femme pour approcher Rozette à l'instigation de Thémidore, est d'abord édifié, lorsqu'il s'introduit dans la communauté de Sainte-Pélagie pour la première fois, des sujets représentés par les tableaux qui décorent le parloir et qui, quoiqu'insidieusement, révèle les désirs féminins à l'œuvre dans ces couvents et en même temps sont propres à les exciter. Certes « il n'y en avait aucun qui ne fût très régulier ; mais […] quoiqu'il ne soit pas autrement scrupuleux, il avait été scandalisé d'y voir des figures toutes nues ; de beaux jeunes hommes bien proportionnés et faits à ravir, et qui, sous prétexte d'être des anges, n'en étaient pas moins capables de donner à tout le couvent des tentations très peu archangéliques[6] ». Plusieurs personnages masculins du roman libertin font ainsi l'expérience de cette fureur érotique que ne se dément pas. C'est le cas, donc, de Thémidore

---

[1] *Op. cit.*, p. 355. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 347.

[3] *Op. cit.*, p. 356.

[4] *Ibid.*, p. 361.

[5] *Ibid.*, p. 356.

[6] *Op. cit.*, p. 319.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qui va pouvoir s'introduire dans le couvent de Rozette sous l'habit de prêtre, mais, uniquement occupé de sa bien-aimée, il ne tirera pas profit de l'émoi que suscite sa présence dans l'enceinte du cloître, bien qu'il ne puisse que remarquer qu' « un directeur de vingt-quatre ans ne serait pas mal le fait d'une douzaine de cloîtrées : une douzaine de gentilles cloîtrées ne le serait que trop d'un directeur de cet âge[1] ». La sexualisation et le désir prennent donc leurs quartiers jusque dans le confessionnal. Quant à Sélim, dans *Les Bijoux indiscrets*, il s'introduit dans un couvent à Baruthi déguisé en jeune veuve. Il tire profit, à l'image du chevalier de *Lolotte* qui, lui, les obtenait à leur insu, des confidences que lui font les pensionnaires du couvent et s'attache d'abord à une jeune vierge à laquelle, « de questions en questions », il donne ses premières leçons :

> *Ce ne fut pas la seule novice que j'instruisis ; et quelques jeunes nonnains vinrent aussi s'édifier dans ma cellule. Je ménageais les moments, les rendez-vous, les heures, si à propos que personne ne se croisait : enfin [...] la pieuse veuve se fit une postérité nombreuse*[2].

Le scandale du couvent qui était pour Diderot, comme pour nombre de ses contemporains, celui du sacrifice de ces fécondités dans un temps qui fait de la dépopulation un problème majeur, est ainsi en quelque sorte réparé par la maternité clandestine. Mais ce n'est là en rien un scandale que retient le roman libertin du siècle. D'ailleurs il y est bien rare que ces intrusions masculines produisent ainsi des descendances. Non, ce qui est dommage pour Thémidore, c'est « de tenir en cage des oiseaux si charmants, et qui ne demanderaient qu'à voltiger ! ». Si l'on devait voir un scandale du couvent dans le roman libertin, c'est le retrait d'un nombre plus ou moins grand de corps féminin du commerce des hommes et par là même leur privation d'un plaisir qui est conçu comme un besoin naturel. S'il y a donc bien « gâchis », ce n'est pas celui de la fécondité. Mais le mode discursif du roman libertin ne se construit pas sur la tonalité du scandale : Thémidore se contente bien d'un « dommage ». Car le genre se satisfait en réalité parfaitement d'un lieu à la puissance imaginaire et fantasmatique si riche, notamment dans la transgression des interdits.

---

[1] *Ibid.*, p. 348.

[2] *Op. cit.*, p. 262.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. La grille

La grille est ce à quoi se réduit ordinairement le couvent dans ses représentations qui ne sont pas celles du refuge. L'ensemble des romans libertins qui conçoivent le couvent en termes d'interdit retiennent en effet avant tout cette grille qui y représente tout aussi bien la clôture et l'obstacle entre le corps masculin et le corps féminin que l'ouverture, ouverture sur l'extérieur pour les recluses et ouvertures sur l'intérieur, objet des convoitises et des rêveries masculines. Ainsi que l'explique Henri Lafon dans *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, dans le décor qui enferme, l'attention est nécessairement fixée sur ce qui permet la communication avec l'extérieur. Or c'est la grille qui, au couvent, permet cette communication avec l'extérieur. Le roman libertin se plaît alors à construire autour de ce motif récurrent tout un jeu sur le *dedans* et le *dehors*. Et ce même si cette communication reste limitée dans la plupart des cas et même si certaines représentations – rares - de l'intrusion masculine dans le couvent font de la grille le lieu par lequel l'homme va pénétrer par son entrée légitime dans le lieu interdit dont il est normalement exclu de par son sexe même, et non plus clandestinement, de nuit, par le jardin et en montant à l'échelle comme le font le chevalier et ses acolytes dans le roman de Nerciat. Ainsi en est-il de Sélim dans *Les Bijoux indiscrets* qui, en « habit de femme », va « se présenter à la grille de nos recluses » :

> *[…] on m'accueillit affectueusement ; on me consola de la perte de mon époux ; on convint de ma pension, et j'entrai*[1].

Ce sont donc les religieuses elles-mêmes qui font entrer « le loup[2] » dans la bergerie, ce qui, n'en doutons pas, est d'autant plus savoureux pour l'heureux intrus, ainsi que l'écrit Thémidore au marquis, qui est le destinataire de son histoire :

---

[1] *Ibid.*, p. 261.

[2] C'est en ces termes que le président, qui est le maître de Laverdure, dans *Thémidore*, fait état à la supérieure de l'intrusion de son domestique dans le couvent (*op. cit.*, p. 335). C'est aussi le titre et le sujet, comme le fait remarquer Christophe Martin, d'une nouvelle de Rétif de la Bretonne dans *Les Contemporaines, ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent* (Leipsig, Buschel et Paris, Belin, 1780-1785, t. IX).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Cher marquis, si vous devenez sensuel, délicat et raffiné en plaisirs, prenez-moi une dévote pour amie, vos vœux seront comblés ; elles seules ont la clef du bonheur, il faut qu'elles nous introduisent elles-mêmes dans leur temple*[1].

La grille est donc aussi le lieu où l'homme peut accéder au fantasme masculin du couvent comme sérail, parfois même donc avec l'assentiment des représentantes de l'autorité religieuse du couvent elles-mêmes, bien que ce soit par le jeu d'une duperie dont elles sont les victimes.

L'obstacle de la grille est double dans le sens où il est matériellement coercitif mais aussi où il représente, métaphoriquement, « la plupart des dogmes dont on a bercé [l']enfance [de la jeune fille] » c'est-à-dire les préjugés, aussi difficiles à vaincre que la grille est « impitoyable ». L'ambiguïté de la grille réside donc dans ce qu'elle rend présent l'objet désiré tout en y interdisant tout accès. Et l'homme, aussi bien que la recluse, ressent cette ambiguïté, dans le sens où la grille propose une ouverture sur l'univers conventuel dont il est exclu tout en faisant barrage à son entrée dans ce couvent. Ainsi, « il maudissait cette impitoyable grille qui nous séparait et s'opposait à sa jouissance[2] », dit Eugénie à propos de son amant Valfay dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure* de Mirabeau. Le contact semble donc être condamné à n'être que visuel.

Il n'en reste pas moins que plusieurs fictions libertines du XVIIIe siècle mettent en scène des tentatives – réussies ou avortées – de contact charnel entre le corps féminin et le corps masculin pourtant séparés par la grille, l'un du côté de l'intérieur du couvent et l'autre du côté du monde extérieur. Dans ces représentations, la grille, encore une fois, tout en même temps exalte et empêche, quoique ce ne soit parfois que de façon très provisoire. En effet, de par sa constitution même, non seulement, nous l'avons dit, la grille fait obstacle à une jouissance dont elle rend par là même le désir encore plus violent, mais elle découpe également le corps féminin ou plutôt la vision que l'homme, de l'autre côté de cette grille, aura de ce corps. Elle fixe ainsi l'attention et le désir masculins sur les parties du corps féminin les plus propres à exciter ces désirs. Et par ce fait même, elle ne peut que galvaniser la relation entre l'homme et la femme. L'obstacle exalte donc le désir et le décuple à l'image de ce que ressentent Thémidore et Rozette à la grille du parloir Saint-Jean du cloître où elle est enfermée :

---

[1] *Ibid.*, p. 347.

[2] *Le Rideau levé*, *op. cit.*, 124.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Depuis deux heures que j'étais près de ma chère amie, mon tempérament était devenu extrêmement violent :* il était encore animé par l'obstacle. *Celui de Rozette, qui se reposait depuis longtemps, était au moins égal au mien […]*[1].

Ces corps féminins séparés des hommes et de leur désir en même temps qu'ils leur sont présents attisent donc les « tempéraments », alors que les jeunes filles expriment un même désir violent qui est le résultat d'une longue frustration. Mais le contact charnel reste limité en comparaison des exigences de l'univers du roman libertin grivois, et l'homme doit, la plupart du temps, se contenter d'une approche morcelée du corps féminin. Ainsi, Verland, dans *Le Portier des Chartreux*, n'a que « le temps de passer la main au travers de la grille, de prendre les tétons [de Monique], de [les lui] manier[2] » avant que sa propre sœur ne les surprenne et ne le somme de partir. Thémidore, quant à lui, insiste sur les difficultés qui s'opposent d'abord pour embrasser sa maîtresse, ensuite pour toucher « au séjour de l'amusement », ce à quoi il parvient mais sans jamais pouvoir atteindre à la félicité. « Autant que nous le pûmes au travers des grillages[3] », comme le dit Thémidore, pourrait être dès lors le leitmotiv de tous ces couples du roman libertin qui tentent de s'unir au travers des grilles du couvent. Seule Laure, dans le roman de Mirabeau, parviendra à faire s'unir totalement et pleinement à travers et malgré les grilles Eugénie et Valfay alors même que les deux amants eux-mêmes les considéraient comme des obstacles infranchissables. Car Valfay, lui aussi, aura tout de même dû se contenter d'un corps féminin découpé par la grille, ne pouvant toucher qu'à une seule partie de ce corps à la fois, aux tétons, aux lèvres, à la langue, avant de, dans cette position inconfortable, parer au plus pressé, « saisir [sa] motte et s'en emparer ». Mais Laure est pleine de ressources, contrairement à Valfay[4] :

> *Je te fis monter sur l'appui de la grille, tes mains posées sur mes épaules ; je te soutenais. Valfay releva ces habits noirs qui faisaient briller l'éclat et la blancheur de tes fesses charmantes ; il les maniait, les baisait, leur rendait l'hommage qui leur était dû. Ton petit conin, encadré dans un des carreaux de la*

---

[1] *Op. cit.*, p. 347. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 358.

[3] *Op. cit.*, p. 347.

[4] Peut-être est-ce là la clef de la réussite de ces entreprises… le truchement d'une autre personne et qui plus est une jeune femme qui, grâce à l'éducation qu'elle a reçue de son père, a appris à maîtriser toutes les ficelles du plaisir.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *grille, était un tableau vivant qui l'enchantait. Il lui donna cent baisers. Mais pressé de couronner son bonheur, il te le mit [...]*[1].

Le morcellement opéré par la grille sur le corps féminin, que l'on peut aller jusqu'à concevoir comme un remodelage, permet donc une mise en valeur de la partie de ce corps qui est l'objet de toutes les convoitises masculines - voire féminines - dans le roman libertin, encadré comme dans un tableau, fixant ainsi les regards et les désirs. La grille excite donc à ce point les désirs que Thémidore en plaisante avec le marquis, se demandant « comment toute la grille n'a pas fondu, se trouvant ainsi entre deux feux[2] ».

3) « Tableaux enchanteurs »

Le roman libertin apprécie tout particulièrement ces topoï qui permettent une mise en valeur des corps et qui, par là même, possèdent un pouvoir incitatif et font naître les désirs. Le miroir est l'un de ces motifs. La multiplication des miroirs dans les intérieurs est encore relativement nouvelle au XVIIIe siècle, siècle dont cet objet apparaît comme l'un des plus grands luxes, si ce n'est le plus grand[3]. Mais le miroir est omniprésent dans les lieux d'amour et de plaisir tels que les conçoit l'écriture libertine et il est même sans aucun doute l'objet qui revient avec la plus grande fréquence dans le roman licencieux du XVIIIe siècle. Car, au-delà d'une simple volonté ostentatoire, il participe d'une nouvelle esthétique de l'image fondée sur les mécanismes, les reflets, les peintures, véritables vertiges pour les yeux, le corps et donc les désirs des personnages.

a. Miroir, peinture et écriture : intensifier les désirs

Dans l'érotisation de l'espace et du temps omniprésente dans le genre libertin, l'image – et l'image galante tout particulièrement – a sa place. « Image galante », appellation récurrente dans le roman libertin, qui renvoie à une image allant, pour reprendre la gradation

---

[1] *Op. cit.*, p. 124.

[2] *Op. cit.*, p. 348.

[3] La Galerie des glaces à Versailles, voulue par Louis XIV au siècle précédent, montre ainsi la volonté ostentatoire qui entoure le miroir aux XVIIe et XVIIIe siècles.

évoquée par Ursule, dans *La Paysanne pervertie* de Restif de la Bretonne, de l'image « libre et tendre » à l'image « licencieu[se] [1] » ; mais il s'agit toujours d'une image liée au désir et au plaisir. Nous examinerons donc ici les modalités et les enjeux de l'écriture (ou plus exactement des écritures) de cette image galante – le plus souvent *in absentia* – qui donne à voir corps désirants et plaisir incarné, car il existe bien un rapport multiple entre image et texte libertin, qu'il s'agisse d'accompagner le texte par des gravures, d'écrire la peinture et l'image dans le texte, ou de reprendre dans le texte les principes et les fonctions de l'image.

C'est que le roman libertin se plaît à former des images et des tableaux, que ce soit par l'écriture, la gravure qui l'accompagne, la peinture, ou le miroir. Le tableau, quand il représente un corps en présence, prend ainsi la forme d'un miroir, tout comme le miroir apparaît comme une modalité particulière du tableau en « peignant au vif », c'est-à-dire que, comme le souligne Liliane Louvel, le miroir, « surface lisse, vide et immobile en l'absence de sujet animé, […] s'apparente à la peinture dès qu'un sujet s'y reflète, coupé lui aussi par le bord du cadre, dé-limité, et en même temps éphémère et fugace, non fixé pour l'éternité comme dans la peinture[2] ». Le miroir apparaît ainsi dans le roman libertin comme un « réservoir d'images[3] », un moyen de multiplier à l'infini les images et les points de vue sur les corps, ainsi que le montre la théorie de Madame de Saint-Ange sur le jeu de miroirs dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade :

> *C'est pour que, répétant les attitudes en mille sens divers, elles multiplient à l'infini les mêmes jouissances aux yeux de ceux qui les goûtent sur cette ottomane. Aucune des parties de l'un ou l'autre corps ne peut être cachée par ce moyen : il faut que tout soit en vue ; ce sont autant de groupes rassemblés autour de ceux que l'amour enchaîne, autant d'imitateurs de leurs plaisirs, autant de tableaux délicieux, dont leur lubricité s'enivre et qui servent bientôt à la compléter elle-même*[4].

Dans cette théorie sur le jeu de miroirs, le regard prend une importance certaine, dans le sens où c'est avant tout la perception de l'image et donc son effet sur le spectateur qui importe.

---

[1] *Op. cit.*, p. 381, lettre CXIV.

[2] LOUVEL, Liliane, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 65. Que l'on se souvienne aussi des carreaux de la grille qui permettaient, dans *Le Rideau levé*, de former, de la même façon, un tableau du corps féminin, ou tout du moins d'une partie de ce corps.

[3] *Ibid.*, p. 51.

[4] *Op. cit.*, p. 59.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Que Madame de Saint-Ange parle elle aussi de « tableaux délicieux » pour désigner les images reflétées dans les miroirs est tout à fait significatif : multiplier les images de la jouissance, c'est multiplier la jouissance elle-même pour ces théoriciens du libertinage. Il ne s'agit pas de faire du tableau, ou du miroir, une simple surface de représentation, mais bien plutôt un instrument d'intervention sur celui dont le regard le parcourt.

Les sujets de ces images galantes ne sont donc pas, et ne peuvent être, choisis de manière fortuite : les sujets mythologiques sont ainsi récurrents parce que, selon Henri Lafon, « la mythologie sert d'alibi culturel[1] », et que le motif des amours des dieux par exemple constitue un fond inépuisable de représentations tout particulièrement suggestives. Le *Petit-fils d'Hercule* évoque un tableau « représentant Mars enfilant Vénus » dont « la vue […] redouble tous les mouvements[2] », parle de douze tableaux illustrant l'*Ode à Priape* ou décrit quatre tableaux formant la tapisserie d'une petite maison et représentant à l'envi des jeunes filles aux cuisses entrelacées rappelant « Jupiter-cygne sur la belle Léda », une « procession d'amours » ou encore « l'Olympe en belle humeur[3] » ; dans *Thérèse philosophe* de Boyer d'Argens, en 1748, l'héroïne contemple deux tableaux intitulés *Les Amours de Mars et de Vénus* et *Les Fêtes de Priape*. Le roman libertin porte en effet un intérêt certain à des sujets mythologiques tout particulièrement allusifs et à tout ce qui peut renvoyer aux mythes et aux fantasmes dont se nourrit l'écriture libertine : les quatre tableaux du *Petit-fils d'Hercule* présentent ainsi les fantasmes récurrents, dans le roman libertin, du saphisme, du dépucelage, ou encore des amours conventuelles.

Il s'agit surtout, donc, que le sujet soit mythologique ou non, de représenter, de donner à voir le moment tel que le conçoit le roman libertin. Ursule, la paysanne pervertie, installe ainsi dans son boudoir des tableaux qui « peignent la passion [qu'elle veut] exciter, dans toutes les attitudes, graduées avec art par [elle]-même[4] ». Et pour que l'analogie entre les images, les peintures et le « moment » soit complète, elle imagine un système mécanique de toiles peintes qui va faire se succéder les « moments » que sont « les préludes », « l'ivresse » et enfin « la reconnaissance ». Les gradations que l'esthétique libertine chérit tant[5], dans ses expressions les plus raffinées comme dans les plus excessives, se voit ici mécanisée, en ce

---

[1] *Op. cit.*, p. 202.

[2] ANONYME, *Le Petit-fils d'Hercule*, 1701 [date fictive : l'année probable de parution est 1784] (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1087).

[3] *Ibid.*, p. 1102.

[4] *Op. cit.*, p. 380.

[5] Nous développerons la question de la gradation dans la deuxième partie de cette étude.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

siècle de l'*Encyclopédie* féru de machines et de mécanismes en tous genres. Mais les « hiéroglyphes licencieux » crayonnés avec du charbon par « d'aimables débauchés en belle humeur[1] » sur les murs des cabarets borgnes de la Râpée, parmi les tables branlantes et les chaises disloquées de *Margot la ravaudeuse*, ont eux aussi un certain pouvoir de suggestion et de séduction sur les clients, quoique ce pouvoir de séduction soit moins raffiné et sophistiqué dans sa conception.

D'où l'importance d'une mise en scène du regard, ce que le rideau, par exemple, peut permettre, comme dans *Le Petit-fils d'Hercule* :

> *Au milieu de cette agitation, l'abbesse tire un rideau de taffetas vert, qui laisse voir un tableau représentant Mars enfilant Vénus. La vue de cette brûlante peinture redouble tous les mouvements, […]*[2].

L'ouverture du rideau – qui cachait le tableau – fixe alors le regard et l'attention des spectateurs sur le tableau davantage que s'il avait été d'emblée visible. C'est ainsi que, pour reprendre les mots de Liliane Louvel, « le rideau dramatise les conditions de visibilité[3] ».

Les tableaux vont alors participer d'une certaine organisation de l'espace romanesque, tout du moins de l'espace intime et secret. Car les lieux où l'on trouve les tableaux ou les miroirs sont des lieux de plaisir, et donc des lieux de l'intimité et du privé – boudoirs ou cabinets – en étroite liaison avec la féminité. Les tableaux et les miroirs vont ainsi permettre de multiplier les corps féminins, d'en saturer l'espace en jouant sur des redoublements et des jeux de miroirs. Le roman, le miroir ou la peinture sont en effet présentés comme autant de redoublements suggestifs de la réalité. Il ne suffit donc plus seulement de multiplier le moment présent, il faut encore anticiper avec art un futur tout proche, car, comme le dit joliment Dulaurens dans son *Histoire de Babet* en 1765, les « tableaux plus délicieux que des yeux bleus, […] ne sont que les promesses d'une vie future[4] ». Ursule, nous faisant visiter son boudoir, nous explique ainsi comment elle a disposé ses tableaux en modèles d'une séduction réussie – en trois étapes. Mais l'intérêt de ce passage de *La Paysanne pervertie* est surtout dans la mise en scène de ces tableaux, disposés en graduations, mécanisés, et chacun étant « en opposition avec une glace qui le reflète ». Nous est ainsi offert un jeu subtil et complexe

---

[1] *Op. cit.*, p. 681.

[2] *Op. cit.*, p. 1087.

[3] *Op. cit.*, p. 140.

[4] *Op. cit.*, p. 125.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de redoublements : le tableau doit à la fois refléter et inspirer le moment présent et à venir, tout en étant à son tour redoublé par le miroir. Et bien plus, c'est Ursule elle-même qui a servi de modèle dans le premier et le troisième tableau. Le fait de convoquer simultanément le représenté (Ursule) et sa représentation (le tableau) non seulement déplace les frontières, mais les rend plus floues.

Le tableau et l'image dans ses différentes modalités organisent ainsi l'espace et le temps du lieu de plaisir, car la gradation est visible tout autant dans l'espace que dans le temps : trois tableaux, trois miroirs, trois « trônes du plaisir », trois moments. Cette femme qui aménage ainsi son lieu de plaisir de façon à rendre son corps, désirant et reconnaissant, maître de l'espace et du temps dans ses redoublements, parvient ainsi à la maîtrise dont dispose la libertine dans nombre de romans libertins de la période, ce qui, cent ans auparavant, l'aurait fait passer pour « une fée, ou une magicienne mais aujourd'hui, il n'y a plus moyen ; il faut rester femme, sauf à se rendre la plus séduisante que l'on peut[1] ». Car le décor peut être utilisé pour cadrer le désir, que ce soit le sien ou celui de son partenaire masculin, pour lui permettre de se déployer en toute liberté, et pour le concentrer sur son corps, rendu encore plus désirable par le lieu et reflété dans les miroirs. On ne compte plus les romans qui multiplient les glaces dans ces lieux de plaisir afin de répéter à l'infini les images du corps, et les points de vue offerts par ces images. Car le principe est finalement toujours que « les désirs se reproduisent par leurs images[2] » : l'image à la fois imite et complète la réalité des désirs et des jouissances.

Mais le miroir va permettre de complexifier davantage encore l'organisation de l'espace de ces lieux de plaisir. Les glaces multiplient en effet – ce que le roman libertin ne manque pas de souligner – les coins, les recoins, les images, les points de vue et les corps à l'infini, comme l'indique Madame de Saint-Ange avec sa théorie des jeux de miroirs, et cette description du boudoir de la vieille tante de Julie dans *Ma conversion ou le libertin de qualité* de Mirabeau en 1783 :

---

[1] *Op. cit.*, p. 381.

[2] *Op. cit.*, p. 1309.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] la vue se perdait dans des lointains formés par les glaces, et n'était arrêtée que par des peintures lascives que mille attitudes variées rendaient plus intéressantes […]*[1].

Les glaces et les peintures, mises en regard (les miroirs devenant des « machines » à multiplier les tableaux dans le tableau du roman) et jouant sur une mise en scène des regards (qui se perdent dans les glaces, mais qui sont arrêtés par les peintures), sont ainsi associées dans les écritures romanesques libertines les plus abouties de l'image. Certes, tous les romans ne montrent pas avec autant de virtuosité ces jeux de miroirs, d'images et de représentations, mais dans tous les lieux de plaisir où il y a peinture, il y a miroir. Et ces glaces nombreuses, dont la disposition est étudiée avec art, sur les murs ou au plafond, vont précisément permettre de créer une sorte de vertige de l'illusion, à la fois représentations et représentations de représentations… Pour que l'image galante produise tout l'effet escompté par le roman libertin, il est donc essentiel de la mettre en scène afin de concentrer le regard sur cette image et de se servir au mieux de l'œil pour agir sur l'être tout entier du spectateur.

Mais comment le roman libertin décrit-il l'image ? Il évoque parfois des tableaux qui n'ont pas été peints en tant que tels, mais qui renvoient à des motifs fréquents dans les peintures galantes accrochées dans les boudoirs et cabinets secrets, comme cette variation autour du thème de l'île d'amour dans *Point de lendemain*, lorsque Madame de T*** et son jeune amant se promènent dans le parc :

> *Le château ainsi que les jardins, appuyés contre une montagne, descendaient en terrasses jusque sur les rives de la Seine, et ses sinuosités multipliées formaient de petites îles agrestes et pittoresques, qui variaient les tableaux et augmentaient le charme de ce beau lieu*[2].

Dans cette description, le paysage réel, avec ses îles « pittoresques » et ses « tableaux » - le choix du vocabulaire pictural est important - prend la forme d'une peinture sur le motif de l'île de Cythère[3], référence récurrente dans le roman libertin, et renvoie de ce fait nettement

---

[1] MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, comte de, *Ma conversion ou le Libertin de qualité*, À Londres, 1783 (Paris, La Musardine, 2005, p. 36).

[2] *Op. cit.*, p. 126-127. C'est nous qui soulignons.

[3] Ces évocations renvoient le lecteur, par exemple, au célèbre tableau de Watteau de 1717, *Le Pèlerinage pour Cythère*, Paris, Musée du Louvre ; ou bien à sa réplique - quoique sensiblement différente : *L'Embarquement pour Cythère*, 1718, Berlin, château de Charlottenbourg.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

aux notions de galanterie et de plaisir qui s'y raccrochent[1]. Car l'indétermination du mot « tableau » - qui désigne aussi bien l'imitation, la représentation sur une toile peinte, que le déploiement d'une scène devant le regard - semble permettre un glissement de l'image comme simple surface de représentation à l'image comme perception et imagination. Et le roman peut ainsi donner à « voir » à son lecteur comme à ses personnages des « vues pittoresques », qui, « susceptibles d'être peintes », ainsi que le dit Liliane Louvel, « suggéreront irrésistiblement leurs homologues picturaux[2] ».

Mais le roman peut aussi jouer sur les modulations et procédés picturaux en décrivant des « tableaux vivants », arrangeant des personnages « en des poses "parlantes" reproduisant un tableau[3] ». Ainsi le « petit-fils d'Hercule » se plaît-il à « reproduire » avec les neuf jeunes filles de la petite maison, à « peindre au vif » - de façon intentionnelle et explicite – un tableau de Van Loo, probablement *Les Trois Grâces*[4], ou encore des sujets mythologiques récurrents en peinture, comme le mythe d'Atalante ou celui de l'hermaphrodite :

> *Alors j'en pris trois d'égale taille, et je les plaçai comme Van Loo a représenté les Grâces. J'en mis une en levrette, une sur une table, une sur un sopha, comme l'hermaphrodite, la septième comme Atalante dans l'instant qu'elle ramasse la pomme, la huitième dans une bergère, et la dernière dans un bain*[5].

Il recrée ainsi pour sa seule contemplation et le plaisir de ses propres yeux des tableaux réels et vivants imités de tableaux figés par la peinture. Par là même, le lecteur est invité à se représenter ce tableau vivant et « lisible » dans le texte en faisant appel à ses propres références culturelles, qu'elles soient picturales ou mythologiques. Sous les plumes ironiques de Nerciat et de Sade, ce n'est plus la question de l'imitation de la peinture par le « tableau vivant » qui est posée mais celle de la capacité d'un « peintre habile » ou d'un graveur apte à rendre toute la vivacité d'une scène voluptueuse et du « tableau vivant » tel que le conçoit le romancier libertin. Le premier se demande ainsi : « Où trouver un peintre habile, capable de monter son imagination au ton de cette scène de plaisir, et d'en fixer, pendant un moment,

---

[1] L'île de Cythère est en effet une île grecque de la mer Egée sur laquelle s'élevait un sanctuaire où l'on célébrait le culte d'Aphrodite, déesse de l'amour. Elle est ainsi devenue le symbole des plaisirs amoureux.

[2] *Op. cit.*, p. 36.

[3] *Ibid.*, p. 38.

[4] VAN LOO, Charles-André, dit Carle, *Les Trois Grâces*, vers 1763, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

[5] *Op. cit.*, 1103.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'excessive mobilité[1] ! » ; quant au second, il s'exclame, proclamant l'infériorité de l'art visuel, figé, sur la vivacité du moment : « Ah ! qu'un graveur eût été nécessaire ici, pour transmettre à la postérité ce voluptueux et divin tableau ; mais la luxure couronnant trop vite nos acteurs, n'eût peut-être pas donné à l'artiste le temps de les saisir. Il n'est pas aisé à l'art qui n'a point de mouvement, de réaliser une action dont le mouvement fait toute l'âme […][2] ».

Si le roman libertin aime à jouer sur le recours aux modulations picturales, il se plaît aussi à « peindre » lui-même. Le vocabulaire pictural est ainsi récurrent dans les romans du genre : il s'agit très souvent de « peindre » par l'écriture, ne cessant de donner à ces « tableaux » voluptueux la forme de peintures telles qu'on peut les trouver sur les murs des boudoirs ; construisant ce que l'on peut appeler des « ekphrasis fictives ». Ainsi le comte demande-t-il à Thérèse d'écrire son histoire, « un tableau où les scènes dont [elle l'a] entretenu, où celles dont [ils ont] été les acteurs, ne perdent rien de leur lascivité[3] ». Le roman peint, le lecteur voit : le vocabulaire utilisé par le texte libertin pour parler de lui-même est donc le même que celui qu'il emploie pour évoquer peintures et images au sens propre. Dulaurens, dans *L'Histoire de Babet*, qui suit *Imirce ou la fille de la nature*, nous présente ainsi le roman comme une peinture que les amants vont redoubler en un autre « tableau », incarné cette fois, vivant, et non plus figé sur la toile peinte, la gravure ou l'imprimé qu'elle accompagne :

> *[…] nous répétions avec le chevalier, les tableaux, les attitudes que nous trouvions dans ces livres : nos plaisirs, variés sur ceux que les autres avaient peints dans ces ouvrages, nous les rendaient toujours nouveaux*[4].

Le narrateur du *Diable au corps* parle ainsi du roman libertin comme d'un « tableau moderne[5] ». Et finalement il est parfois difficile de savoir avec certitude, comme dans cet extrait de *l'Histoire de Babet*, si ces « images », ces « tableaux » renvoient à l'estampe qui accompagne le texte, ou au texte en lui-même :

---

[1] *Le Diable au corps*, *op. cit.*, p. 129.

[2] *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, p. 374.

[3] *Op. cit.*, p. 873.

[4] *Op. cit.*, p. 124.

[5] *Op. cit.*, p. 391.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Loin de condamner des livres si utiles à l'humanité, les gens mariés devraient en nourrir leur esprit ; l'imagination les seconderait mieux ; souvent l'indécence d'une peinture ouvre des valvules, qui ne seraient jamais ouvertes sans l'impression de l'image*[1].

S'il y a en quelque sorte équivalence entre le texte et l'image dans le roman libertin, c'est que le roman, tout comme la peinture et l'image de boudoir, se fonde sur un effet de mimétisme, dans le sens où représentant l'amour, il y invite. Thérèse ne quitte les romans de la bibliothèque galante du comte « que pour examiner avec avidité des tableaux où les postures les plus lascives [sont] rendues avec un coloris et une expression qui [portent] un feu brûlant dans [ses] veines[2] », et montre l'équivalence du texte et de l'image puisqu'ils sont « dans le même genre ».

Le regard est sans nul doute ce qui doit l'emporter, nous l'avons dit, pour que le pouvoir suggestif soit au comble de son efficacité. Le tableau, dans le roman libertin, renvoie nettement à un topique du genre, la scène de vision, moment essentiel de l'initiation et de l'apprentissage du corps et du plaisir, en passant par le mimétisme et l'identification. Mais l'écriture pourrait aussi apparaître à certains égards comme une modalité de ce topique, en ce que l'écriture est souvent présentée comme une peinture dans le genre libertin. Non seulement le roman libertin élabore des scènes de vision dans lesquelles un spectateur observe une scène voluptueuse qui doit à la fois provoquer le désir et participer d'un apprentissage, mais il installe son lecteur dans une position d'effraction, de voyeur-spectateur[3], redoublée par la gravure qui accompagne la scène décrite dans le texte. Dans le cas de *Thérèse philosophe* par exemple, la gravure accompagnant le texte sera une image *in praesentia*, une illustration donc, de l'image *in absentia*, c'est-à-dire le tableau que le roman libertin veut donner à « voir » par la description écrite[4]. Mais il semble bien que l'écriture, dans cette fonction, ait ses limites : rien de tel, en effet, pour inciter le personnage introduit dans un tel décor excitatif, qu'un tableau galant, ou qu'une image voluptueuse. D'emblée Thérèse nous signale qu'elle fait paraître du goût pour les livres, mais « encore plus pour la peinture », et après quelques jours de lecture, de *l'Académie des dames* au *Portier des Chartreux*, son regard finit

---

[1] *Op. cit.*, p. 124.

[2] *Op. cit.*, p. 964.

[3] Cette question est longuement analysée par Jean-Marie Goulemot dans *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve, 1994 [1991].

[4] C'est le cas de la gravure n°16, *op. cit.*, p. 963.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

par se fixer sur les peintures, délaissant la lecture pour les tableaux, signe annonciateur de sa défaite. Le regard posé sur le tableau, l'image ou la peinture non seulement marque ainsi son efficacité dans ses effets, mais montre aussi par là même les limites des pouvoirs de représentation de l'écriture en comparaison avec ceux de l'image, car dès que Thérèse pose les yeux sur ces tableaux, elle a « l'imagination échauffée par les attitudes qui y [sont] représentées[1] ». La peinture, l'image n'est jamais écrite pour elle-même dans ces romans : la littérature libertine ne retient du tableau que ce qui va servir l'effet qu'elle cherche à produire sur le spectateur, et par extension sur le lecteur. Le roman libertin construit donc ce que l'on pourrait appeler une « stratégie » autour de l'image, c'est-à-dire qu'il joue de l'ekphrasis dans une perspective voyeuriste. Si le roman libertin reprend à son compte ce que Liliane Louvel dépeint comme un « exercice littéraire de haute volée visant à décrire une œuvre d'art, à effectuer le passage entre le visible et le lisible[2] », c'est toujours comme prétexte pour *montrer*.

Nous n'avons pas véritablement, dans ces textes, de référence picturale au sens où l'entend Bernard Vouilloux dans *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, car si nous avons bien le terme dénominateur (« tableau », « peinture »), il manque toujours au moins l'un des deux autres constituants formels, nécessaires pour parler de référence, à savoir le nom propre de l'auteur et/ou le titre de l'œuvre. Nous pouvons trouver des titres, comme dans *Thérèse philosophe*, qui nous parle des *Amours de Mars et de Vénus* ou des *Fêtes de Priape*, mais qui ne sont pas accompagnés d'un nom d'auteur et ne nous renvoient à aucune référence connue ; les tableaux d'Ursule ont été peints « sur commande », certains par son frère Edmond, certains encore pour lesquels elle a elle-même servi de modèle, mais nous n'en saurons pas plus sinon le moment que chacun représente et la façon dont ils sont agencés. Les allusions les plus précises que l'on puisse trouver ne sont donc jamais véritablement des références ; le plus souvent nous n'avons même ni titre, ni sujet, ni auteur, ni description. On pourra cependant distinguer deux cas d'allusions picturales dans le roman libertin : la simple évocation, qui sera le cas le plus fréquent, et la notation descriptive, qui est, elle, beaucoup plus rare.

Lorsque le texte libertin vient à évoquer quelques « tableaux enchanteurs », il leur donne un rayonnement qui doit venir amplifier le caractère voluptueux de ce lieu de plaisir. Ainsi nous parle-t-il souvent, comme dans *Angola*, de « peintures galantes », de « peintures

---

[1] *Ibid.*, p. 965.

[2] *Op. cit.*, p. 42.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

tendres et sensuelles », de « brûlantes peintures » dans un « séjour dangereux » où « tout [invite] à l'amour[1] ». Dès lors l'image apparaît pour diffuser une volupté dans l'espace et le temps afin de concentrer l'imagination sur le plaisir. Le texte peut aussi éluder la description lorsque le sujet du tableau évoqué est une œuvre littéraire de l'intertexte libertin ; c'est ce que nous avons dans *Le Petit-fils d'Hercule*, alors que le jeune homme est conduit dans ce que la propriétaire des lieux nomme son « sérail » :

> *C'était un grand salon orné de douze tableaux dont le sujet était les douze strophes de l'Ode à Priape, et la strophe était écrite au bas de chaque tableau. […] Pour avoir une idée juste du genre de ces peintures, nous prions le lecteur de lire l'ode, ou de la repasser, car qui ne la sait pas par cœur ? et de se représenter la richesse de l'imagination, et la beauté des sujets*[2].

Ici, le tableau vient rendre visible une œuvre connue de cet intertexte libertin, l'*Ode à Priape*[3], et ce n'est plus l'estampe qui illustre le texte sur le même support, mais le texte qui se fait en quelque sorte « légende » du tableau. Le rapport texte/image est double ici, puisque le narrateur renvoie le lecteur vers le texte « pour avoir une idée juste du genre de ces peintures », éludant ainsi la question de la description. Le tableau inspire – le spectateur - comme il a été inspiré – par le texte, d'autant que la troisième strophe de l'ode de Piron commence par deux vers sous forme de supplique : « Restez adorables images, / Restez à jamais sous mes yeux ».

Mais l'image, dans le texte libertin, peut aussi provoquer davantage que la « simple » inspiration. En effet, lorsqu'il y a description d'un ou de plusieurs tableaux dans le texte, cela correspond à une reproduction des scènes figées sur ces tableaux, voire – dans la représentation la plus aboutie de ce mimétisme – à une identification du personnage regardant dans le texte au personnage regardé dans l'image, qui se complexifiera avec une seconde identification, celle du lecteur au personnage de roman. Dans *Le Petit-fils d'Hercule*, les neuf jeunes filles ont voulu réaliser « ces charmantes fables » représentées par les quatre tableaux du salon que le narrateur a pris soin de nous décrire l'un après l'autre, mais avec un regard

---

[1] *Op. cit.*, p. 719.

[2] *Op. cit.*, p. 1098.

[3] Célèbre poème érotique d'Alexis Piron qui fit scandale à sa parution au début du siècle, vers 1710 et qui finit par fermer les portes de l'Académie française à son auteur. Le poème comprend douze dizains correspondant donc aux douze tableaux du grand salon du *Petit-fils d'Hercule*. Une seconde version a toutefois circulé, portant à seize le nombre de strophes.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

examinateur, étant déjà gagné au projet : on remarquera que tout comme le tableau est « encadré », chaque description constitue un paragraphe bien délimité. Et à chaque tableau, ce sont les « mille attitudes variées » qui, pour reprendre les mots du « libertin de qualité » de Mirabeau, retiennent l'attention du descripteur dont nous suivons le parcours du regard sur le tableau. De ces « deux jeunes filles qui trouvaient dans leurs jeux de quoi se passer [du] sexe [masculin] » à la représentation de « l'Olympe en belle humeur », c'est donc toujours le sujet qui importe dans la description (comme l'indique la répétition systématique de « représentait », qui revient au début de chaque description) et que le tableau donne à voir une « charmante fable » appelant à être reproduite par les spectateurs. On remarquera que lorsque le descripteur fait un commentaire sur l'intention du peintre, ce commentaire porte toujours sur le choix du sujet, sur l'exécution de ce sujet, comme dans *Le Petit-fils d'Hercule* : « Le peintre avait emprunté le voile de l'allégorie, et trouvé dans l'enlèvement des Samnites de quoi exécuter son sujet[1] » ; ou sur l'expressivité donnée aux personnages du tableau : Thérèse souligne ainsi que « chaque figure [lui] inspirait le sentiment que le peintre y avait donné[2] ». La référence à l'expressivité du tableau et de ses personnages est en effet quasi systématique dans les différentes allusions descriptives de tableaux, car c'est ce qui doit permettre au tableau de produire l'effet recherché : Angola parle ainsi d' « aventures galantes rendues avec une expression parfaite[3] ». N'est-ce pas précisément, par ailleurs, la raison pour laquelle Ursule, dans *La Paysanne pervertie*, a refusé de figurer dans le second tableau, celui de « l'ivresse » en ce que « l'émotion, même celle du plaisir, quand elle est aussi fortement exprimée qu['elle l'a] fait rendre, contracte les muscles, et enlaidit toujours un peu[4] » ?

On voit nettement, à la lecture de ces évocations descriptives, que les couples sont ce qui retient l'œil, que ce soit dans le premier tableau ou dans le second : le regard se concentre sur ces corps figés dans le moment. Nous ne savons et nous ne devons savoir que ce qui sert le projet libertin, à savoir l'expressivité avant tout. Cette perception qui passe par l'imagination pour permettre l'identification marque une certaine confusion entre les sens (la vue, le regard), les sensations (« voluptueusement », « mollement », « le feu ») et les sentiments : « chaque figure m'inspirait le *sentiment* que le peintre y avait donné », et

[1] *Ibid.*, p. 1102.

[2] *Op. cit.*, p. 965.

[3] *Op. cit.*, p. 409.

[4] *Op. cit.*, p. 381.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« d'autres parties de ce premier tableau excitaient tour à tour mon admiration et ma pitié[1] » écrit Thérèse. Le langage verbal parlant du tableau n'apparaît plus alors comme le langage par excellence du commentaire, qui suppose, par définition, une distance : il permet au contraire une réduction de l'espace entre le spectateur et le tableau. La *mimésis* se situe donc ici dans l'imitation du tableau par le réel et non plus du réel par le tableau ni dans la description mimétique de l'image par le langage.

b. « La femme au miroir » : intensifier et révéler le corps féminin

La femme au miroir, depuis le Moyen-Âge, symbolise et sert à dénoncer le vice d'orgueil, le premier des sept péchés capitaux, et, en peinture, comme le fait remarquer Mathilde Cortey, « par la figure de Marie-Madeleine, une allégorie de la vanité, elle est aussi une représentation de la magie, des "secrets" maléfiques qui permettent de tricher avec le visage "à l'image de Dieu" que l'on a reçu[2] ». Le roman libertin ne s'embarrasse pas de ces morales chrétiennes et chez lui le péché d'orgueil se transforme en une mise en scène de la Coquette, mythe du Narcisse féminin, que l'homme fantasme comme une expression du désir de la femme.

Le miroir est en effet le révélateur d'une coquetterie naturelle à la femme et non pas le simple fruit d'une influence sociale, ainsi que tendent à le prouver les expérimentations des filles de la nature, notamment celle qui est menée avec Imirce dans le roman de Dulaurens. Ariste tente en effet une expérience avec un miroir qu'il envoie à Émilor et Imirce dans la cave. D'abord subjugués par l'apparent maléfice et le vertige des reflets et des dédoublements de la réalité, les deux enfants de la nature s'aperçoivent bien vite de ce qui fonde l'illusion :

> *[…] l'éclat de cette glace nous remplit d'admiration et de frayeur. Émilor s'avança ; surpris de voir sa figure doublée, il parut un moment embarrassé ; il m'appela ; je vis ma physionomie groupée avec la sienne ; ces deux objets réunis n'étonnèrent plus mon époux. Je laissai tomber le miroir, il se brisa en vingt pièces ; Émilor en ramassa un morceau, gratta le vif-argent avec l'ongle, le miroir*

[1] *Op. cit.*, p. 965. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 105.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *n'eut plus d'effet ; il me dit alors : le maître du panier fait de grandes choses avec rien.*

On le voit, la dénonciation de l'illusion est surtout le fait d'Émilor : c'est lui qui prend l'initiative d'élucider le fonctionnement du miroir, c'est encore lui qui cesse alors de s'étonner, et toujours lui qui gratte le miroir pour en abolir l'effet. A aucun moment, dans ce passage, Imirce n'exprime son propre désenchantement, la fin chez elle de toute attraction magique à l'égard du miroir. Le seul verbe – mis à part celui qui exprime le moment où elle laisse tomber le miroir : maladresse ou surprise ? – dont elle est le sujet est le verbe « voir » qui n'exprime que la passivité de la perception, et non un acte de réflexion. D'ailleurs, alors qu'Émilor se désintéresse aussitôt de l'objet, Imirce « [conserve] précieusement quelques pièces du miroir » :

> *[…] ils devinrent bientôt un trésor pour moi. Cent fois le jour, je m'examinais dans les morceaux de glace, je souriais à ma figure, je m'applaudissais d'être jolie. Les jours que je trouvais mon teint battu, je m'enfonçais dans la cave, je ne voulais point paraître au grand jour ; j'affectais des migraines ; j'avais déjà le bon ton des femmes de condition […]*[1].

Si elle n'a pas les « termes », Imirce, toute fille de la nature qu'elle est dans l'isolement de sa cave, n'en fait pas montre pour autant de moins de coquetterie que n'importe quelle femme du monde des fictions libertines du siècle. L'expérience doit ainsi pouvoir démontrer que la femme aime naturellement à se regarder, ou pour mieux dire à s'admirer dans les glaces que lui offrent le romancier libertin, et par là même à intensifier son propre corps.

Dans le roman libertin, en effet, la femme au miroir fixe le regard – le sien propre en même temps que celui du voyeur, l'homme qui la regarde se regarder, qu'il s'agisse du personnage ou du lecteur, tout en se rendant en quelque sorte insaisissable dans le sens où le miroir permet, ainsi que nous l'avons vu précédemment, de multiplier le corps féminin à l'infini, de créer un vertige de l'illusion. L'illusion, comme le regard sur la femme, est double : illusion du reflet mais aussi illusion du corps féminin qui trompe et qui triche en travaillant son accommodage et sa physionomie. Ainsi Javotte ne s'occupe-t-elle toute la journée « qu'à [se] regarder dans les glaces, à raccommoder les boucles dérangées et à étudier la position de tête qui pourrait le mieux faire [son] accommodage et [ses] charmes[2] ». Si elle

[1] *Op. cit.*, p. 74.

[2] *Op. cit.*, p. 459.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

va ainsi « cent fois le jour […] [se] redresser devant une glace » c'est pour s'entendre confirmer ce qu'elle s'entend dire continuellement, à savoir qu'elle est jolie bien qu'encore novice. Les hommes qui tournent autour de la jeune coquette sont ainsi autant de miroirs qui répètent et confirment les jugements des surfaces réfléchissantes, et d'autant mieux qu'ils se multiplieront. Comme l'écrit Jean Rousset à propos de la coquette chez Marivaux, « c'est multiplier les miroirs complaisants pour se donner le plaisir de se voir partout[1] ». Et il est vrai que la coquette de roman libertin, elle aussi, aime à se voir partout reflétée et son corps intensifié par le vertige de la multiplication à l'infini des images de lui-même. La dimension narcissique du miroir est donc essentielle. Alors que Lolotte « laisse errer, avec une avide complaisance, ses regards curieux[2] » la préparant à un plaisir solitaire qui se nourrira de sa propre image et de la découverte de son corps, dans le cabinet préparé pour son dépucelage par Lucette et son père, sur « un lit de satin gros bleu […] placé dans un enfoncement entouré de glaces », Laure se regarde elle aussi « avec une complaisance satisfaite, un contentement singulier[3] » :

> *Je paraissais d'une blancheur éblouissante, mes petits tétons, si jeunes encore, s'élevaient sur mon sein comme deux demi-boules parfaitement rondes, relevées de deux petits boutons d'une couleur de chair rose ; un duvet clair ombrageait une jolie motte grasse et rebondie qui, faiblement entrouverte, laissait apercevoir un bout de clitoris semblable à celui d'une langue entre deux lèvres ; il appelait le plaisir et la volupté. Une taille fine et bien prise, un pied mignon surmonté d'une jambe déliée et d'une cuisse arrondie, des fesses dont les pommettes étaient légèrement colorées, des épaules, un cou, une chute de reins charmante et la fraîcheur d'Hébé.*

Le regard de la jeune fille passe ainsi en revue l'ensemble de son propre corps dans les reflets des miroirs qui l'entourent et qui lui renvoient la volupté et le charme dont il irradie. Mais le meilleur des miroirs est encore sans doute le miroir vivant que sont à ses yeux Lucette et son père. Alors que Laure nous décrit son corps tel qu'elle le voit dans les reflets des glaces, elle achève en disant : « Tels étaient les éloges que Lucette et mon papa faisaient à l'envi de ma personne », comme si finalement les reflets des miroirs n'étaient eux-mêmes que les reflets du

---

[1] ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1972, p. 104.

[2] *Op. cit.*, p. 32.

[3] *Op. cit.*, p. 44.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

jugement admirateur de ses initiateurs nourris à leur tour de « la joie et l'ivresse de l'amour-propre » dans laquelle nage Laure. La confusion et le vertige des reflets entre ces miroirs sont alors absolus et la frontière se fait de plus en plus floue entre réalité et illusion : « Plus je me croyais bien, plus ils me trouvaient telle, et plus j'étais enchantée que ce papa si cher à mon cœur eût une entière jouissance de tout ce que je possédais » dit-elle enfin.

Mais n'est-ce que narcissisme ou cela nous renvoie-t-il à ce que dit Christophe Martin quant à la femme finalement séduite par cette mollesse proprement féminine dans les lieux d'amour ? Pour lui, en effet, « la fiction libertine ne cesse au fond de proclamer qu'il ne saurait y avoir d'autre objet de désir pour la femme que le féminin lui-même. Au-delà de la capture narcissique, c'est peut-être un fantasme saphique qui se trouve au fondement de la séduction architecturale[1] ». Avec le miroir ce n'est plus seulement d'une reconstruction du corps féminin par un effet de miroir métaphorique ou métonymique que se nourrit la séduction opérée sur les corps dans ces lieux aménagés par et pour l'amour ; c'est l'image même de ce corps qui, grâce à l'objet miroir, sature l'espace de sa présence et exerce un charme captivant, quasi irrésistible, tant sur la femme que sur l'homme. Le fantasme saphique avancé hypothétiquement par Christophe Martin n'est pas à écarter, mais si la femme se laisse séduire par sa propre image c'est que par là elle séduit, dans un renversement des rôles dans la séduction. Si, ainsi que le dit très bien Jean Rousset, il s'agit de « se faire voir, et pour se faire voir se regarder, prenant plaisir à se contempler et à se montrer » tout à la fois, la concentration du regard de la femme sur son propre corps amène celle du regard de l'amant ; en s'admirant, elle invite l'homme à l'admirer et à la désirer à son tour. « Plus je me croyais bien, plus ils me trouvaient telle » disait Laure… La marquise du *Diable au corps* ne s'y trompe pas, dans un moment voluptueux qu'elle partage avec « le fortuné Belamour », lorsqu'elle « s'accoude tout uniment sur la table de toilette en face du miroir ». Se pouvant admirer, elle invite ainsi son amant à admirer à son tour « les rondeurs encore inconnues que cette nouvelle situation lui fait observer » :

> *[…] il a le surcroît de joie de voir, dans la glace, la physionomie enchanteresse de sa Dame, où se peignent, avec la plus vive expression, toutes les différentes nuances de la volupté ; les trésors de la gorge sont encore doublés par la glace, qui lui montre tout ce qu'il ne touche point*[2].

---

[1] *Op. cit.*, p. 331-332.

[2] *Op. cit.*, p. 267.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

De la sorte, la femme intensifie son propre corps en même temps qu'elle magnifie le regard masculin sur ce corps : « surcroît », « doublés »… tout est multiplié pour accroître le désir et la volupté. Cette intensification du corps féminin par les glaces prend d'autant plus de force qu'elle se fait sous le regard masculin, embusqué ou non. Ainsi, Thémidore observe discrètement à travers une porte vitrée une jeune femme qui attend pour voir son père et lui demander quelque grâce[1]. Elle ne sait pas qu'elle est regardée :

> *C'était une femme de vingt-six à vingt-huit ans […] ; elle était dans le sopha étendue négligemment, et dans ces attitudes que l'on croit indifférentes, qui le sont rarement, et qui n'ont pas été inventées par la modestie. Elle se considérait dans les glaces, et répétait devant elle les grâces avec lesquelles elle devait se présenter devant mon père*[2].

La scène de la femme au miroir permet à la fiction libertine de dénoncer, de dévoiler les parades illusionnistes de la coquette qui cherche à plaire pour obtenir ce qu'elle veut. La négligence, l'indifférence ne sont que feintes et se révèlent finalement des pièges pour tromper autrui. Est-ce à dire que le roman libertin exprime le regret d'une simplicité des rapports entre les êtres qui se serait perdu ? En aucun cas. La coquetterie de cette femme séduit au contraire Thémidore, car « rien n'excite plus les passions que la vue d'une personne qui, ne se croyant pas examinée, fait devant le miroir l'exercice de la coquetterie ». C'est qu'en fin observateur des femmes, il y voit la preuve irréfutable d'un corps féminin qui désire. La coquetterie est ainsi promesse, à l'image de ces hommes qui espèrent selon la définition donnée par Mangogul dans sa classification de la femme : « La coquette, celle dont le bijou est muet, ou n'en est point écouté ; mais qui fait espérer à tous les hommes qui l'approchent, que son bijou parlera un jour, et qu'elle pourra ne pas faire la sourde oreille[3] ». La coquetterie n'est pourtant pas une simple tromperie ni le miroir un quelconque objet illusionniste, ni même une fausse promesse pour Thémidore ; ils affirment à ses yeux tous deux une vérité, celle du désir :

---

[1] Pour une étude plus détaillée de ce passage, voir l'article de Michel Delon, « La femme au miroir », *Europe*, n° 811-812, novembre-décembre 1996, p. 79-86. Michel Delon y met en regard cet épisode de *Thémidore* avec un passage du *Spectateur français* de Marivaux, deux variations sur le thème de la « coquette surprise ».

[2] *Op. cit.*, p. 313-314.

[3] *Op. cit.*, p. 137.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Toute femme aime à plaire ; mais toutes ne sont pas coquettes : celle-ci l'était ; [...] Une coquette cherche à charmer les autres. Qui aime à charmer, n'est pas loin de se laisser surprendre [...]*[1].

Or, ainsi que nous le montre Jean Starobinski, « voir c'est éveiller en soi-même le spectacle désiré[2] ». Et précisément, cette indiscrétion, comme toutes celles du roman libertin, conduit à la découverte de l'image attendue, à savoir celle d'un corps féminin dont tous les signes manifestent un désir sexuel irrépressible. Dans sa froide observation, Thémidore ne semble pas retenir une sorte d'influence magique qu'aurait le miroir sur celui qui regarde la femme se regarder ; et pourtant le premier sens du verbe « charmer », qu'il reprend deux fois, tend à en faire un objet en quelque sorte magique. Qui se laisse « surprendre » dès lors ? Alors qu'il pense avoir démasqué la coquette, voilà le voyeur captivé…

L'image – dans ses différentes modalités – telle que la conçoit le roman libertin n'est donc plus seulement représentation, elle est désormais aussi création. Elle fait naître le plaisir, le désir, la volupté, mais elle crée également une illusion, une fiction, une réalité magique ou romanesque, que cent ans auparavant, comme le dit la paysanne pervertie de Rétif de la Bretonne, on aurait pu croire sortie d'un conte de fées. Mais cette image est la création d'un roman libertin qui, bien loin des rêveries sages des contes de fées, apporte sa propre réponse aux préoccupations et aux influences de son siècle : du sensualisme à l'*Encyclopédie*, du matérialisme à la machine, le siècle des Lumières aura ainsi offert au genre libertin toutes les ressources d'une nouvelle conception, d'une nouvelle mise en scène et d'une nouvelle « écriture » de l'image…

4) Un « éternel retour »

Dans la pensée de Nietzsche, l'Éternel retour énonce que chaque instant se répèterait indéfiniment à l'identique et que, par voie de conséquence, le devenir n'existerait pas, ne serait qu'un vaste cycle : « Qu'arriverait-il si, de jour ou de nuit un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes retraites, et te disait : "Cette vie, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire. Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et

[1] *Op. cit.*, p. 314.

[2] STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1970, p. 114.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie, reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence sera toujours retourné de nouveau, - et toi avec lui, poussière des poussières"[1] ». Cette question, le roman libertin du XVIIIe siècle semblait déjà la poser à ses héroïnes. Une telle hypothèse peut tout autant revêtir l'angoisse de répéter sans cesse les mêmes souffrances dont un personnage comme celles dont la Justine de Sade est victime, qu'exprimer une ardente joie de vivre et de revivre encore ses plaisirs. En effet, pour Milan Kundera, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* publié en 1984, le bonheur est par essence désir de répétition, d'où la nostalgie du Paradis perdu qui connaissait ces répétitions et par là même les certitudes. Car Kundera ne retient pas l'hypothèse de l'éternel retour ; pour lui, au contraire, depuis que l'homme est devenu homme en quittant le Paradis, il vit dans le temps linéaire, évolutif, qui n'est pas celui de la réitération cyclique, mais de la souffrance et de la réflexion. Le roman libertin recherche ainsi la jouissance pour ou aux dépens de la femme dans une circularité du temps en recréant de façon cyclique les mêmes situations grâce à des artifices qu'il se crée.

a. Le fantasme de la virginité

Est-ce parce que « la vierge concentre dans son corps tous les possibles de la femme[2] » que le roman libertin se montre, paradoxalement, comme fasciné par la virginité féminine ? La fascination masculine pour la figure de la vierge est en effet récurrente dans la fiction libertine tout au long du siècle, des romans de « filles du monde » au libertinage bourgeois de Félicité de Choiseul-Meuse qui, avec sa *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, construit tout un roman sur l'exaltation de la préservation de la virginité : « cette fleur qui a tant d'attraits pour vous autres hommes[3] » s'exclame Julie. Elle accorde d'ailleurs un tel pouvoir à « cette fleur » qu'elle voit la conservation de sa virginité comme le plus sûr moyen de s'octroyer un pouvoir sur la gent masculine :

> *Mais lorsque je réfléchis que le premier me donnerait un pouvoir absolu sur un sexe qui se prétendait le maître du mien, je n'hésitai plus ; encore plus*

[1] NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, livre IV, § 341, 1882 (Paris, Flammarion, 2007).

[2] GRISONI, Dominique-Antoine, *Le Corps ingénu*, Paris, Zulma, 1998, p. 30.

[3] *Op. cit.*, p. 182.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *impérieuse que tendre, je sacrifiai la volupté même au plaisir de régner, et je fis bien*[1].

Mathilde Cortey avance ainsi plusieurs hypothèses quant à la demande importante des pucelages par les clients des maquerelles dans les romans-mémoires des « filles du monde » : « Est-ce par goût du défi […] ? Est-ce en rapport à la rêverie du retour au ventre maternel, qui justifierait le désir d'être le premier et le seul ? Est-ce par goût du risque : on sait que le fantasme du *vagina dentata* est principalement associé à la pucelle ?[2] » Frétillon, elle, avance plutôt la rareté des prémices féminins qui les rend à ce point convoités, « ces prémices que les hommes souvent recherchent sans succès avec beaucoup d'empressement », car quelqu'un peut « être tenté d'une chose si rare ». Or ce qui est rare est cher, d'où le « prix considérable[3] » auquel mères ou maquerelles n'hésitent pas à vendre ces pucelages naturels ou factices. Quant à Lolotte, elle attribue cette fascination pour la virginité féminine à l'amour-propre masculin :

> *L'on sait que si ce lot est une puissante amorce pour bien des galants, pour nombre d'autres, en revanche, il n'a rien qui les décide à la préférence : le véritable homme de plaisir attache peu de prix aux factices jouissances de l'amour-propre*[4].

Pour elle, donc, la virginité n'est qu'un « fantastique avantage », un avantage qui n'est ni plus ni moins que de l'ordre de l'imaginaire et du préjugé, et qui n'est rien comparé à une jeune femme « mûre, ravissante, parfaite en tout point comme jouissance ». C'est qu'il nous faut d'abord envisager les modalités d'un fantasme qui, par définition, procède de l'imaginaire, et qui, par ce fait même, ne saurait être le fruit d'une seule cause rationnelle aux frontières bien

---

[1] *Ibid.*, p. 178. Nous modernisons l'orthographe. « Le premier » renvoie au premier des deux partis qu'elle envisage alors, ces deux partis étant, dans l'ordre dans lesquels elle les donne, de suivre les conseils d'Adolphe à savoir préserver sa virginité ou de se « livrer à l'ardeur de [ses] désirs ».

[2] *Op. cit.*, p. 141. « *Vagina dentata* » : Latin qui se traduit en français par « vagin denté ». Il s'agit d'un mythe présent chez de nombreuses cultures – remarquable en particulier chez les tribus indiennes d'Amérique du Nord, et lié très largement à l'angoisse de la castration, au sens propre comme dans un sens plus figuré. Ce mythe a été par ailleurs récemment (en 2007) – et il s'agit là d'un signe particulièrement révélateur du fait que ce mythe s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui et notre imaginaire moderne – porté sur grand écran, dans un film de Mitchel Lichtenstein intitulé *Teeth*.

[3] *Op. cit.*, p. 28.

[4] *Op. cit.*, p. 75.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

délimitées. Ce qui fera dire à Voltaire que « c'est une des superstitions de l'esprit humain d'avoir imaginé que la virginité pouvait être une vertu[1] ». C'est l'irrationalité qui a donc érigé la virginité en vertu, c'est encore l'irrationalité qui l'a construite en fantasme dans le roman libertin, le fantasme relevant, par définition, de l'imaginaire. Le fantasme de la virginité repose, qui plus est, sur un paradoxe voire sur une contradiction. En effet, si la femme reste vierge, elle ne peut, par définition, devenir un objet de plaisir pour l'homme, tout du moins pas dans son entière possession. Là s'exprime encore une fois la profonde ambiguïté du fantasme dans sa confrontation à la réalité.

Dès lors, les courtisanes apprennent à tromper leurs clients, en vendant plusieurs fois leur « pucelage », renouvelé à chaque fois grâce à des artifices, de la même façon que Psaphion, « trompant [l'] amoureux délire [de Thrasibule] par l'idée d'une fausse victoire qui ne coûta rien à [son] indolence[2] ». C'est même là l'une des toutes premières leçons faites à la jeune novice lorsqu'elle entre dans la maison close et qu'elle a à apprendre le métier sous la tutelle, aussi bienveillante qu'intéressée, de la maquerelle. Margot la ravaudeuse apprend ainsi rapidement de Madame Florence à user « des pommades miraculeuses » pour se refaire un pucelage « tout neuf[3] » ; Sapho, quant à elle, dupe à l'inverse Madame de Furiel, qui l'a introduite dans la secte anandryne, afin de lui cacher sa relation amoureuse avec un homme, « par des lotions doucement astringentes » propres à réparer « les vestiges des ravages que le monstre [lui] avait causés[4] ». Certaines, à l'image de Frétillon, usent tant et si bien de ces utiles pommades astringentes, que le résultat se montre plus vrai que nature, donnant lieu à une situation où l'homme est toujours la dupe et qui prête à sourire :

> *J'avais été annoncée comme une fleur que l'on n'a pas encore moissonnée ; j'avais dans cette importante occasion amplement usé du secret que je tenais de l'intendant, de peur que l'on ne s'aperçût du contraire, et la dose fut sans doute un peu forte. L'inégalité des proportions devint un obstacle à la*

---

[1] À lire dans un recueil de pensées et de notes connu sous le nom du *Sottisier*, cahier qui faisait partie des papiers de Voltaire achetés, avec sa bibliothèque, par Catherine II en 1778.

[2] *Op. cit.*, p. 44.

[3] *Op. cit.*, p. 687.

[4] PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu François, *Confession d'une jeune fille*, in *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord All'Ear* (lettres 9, 11 et 14 du tome X) Londres, John Adamson, t. X, 1784 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1175).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *consommation de ce grand ouvrage ; j'en parus cependant mille fois plus aimable au baron : la nature eut tout l'honneur de l'artifice*[1].

D'autres, à l'instar de la Juliette de Sade, repoussent, à l'aide d'une pommade semble-t-il miraculeuse, les limites de la vraisemblance et des possibles physiologiques, en ne vendant plus son pucelage deux, trois, quatre ou même cinq fois, mais « à plus de cinquante personnes » et ce « pendant six semaines[2] » ! Mais l'hyperbole, en particulier l'hyperbole anatomique, est de mise chez Sade et cette virginité recréée inlassablement et presque infiniment rejoint finalement le traitement de la marque dans l'univers sadien. La recréation sadienne de la virginité peut aussi atteindre à l'extrême, indispensable à la jouissance du libertin, lorsque Sade fait coudre Justine par ses bourreaux, qui appellent cela, par une description proche de celle de la virginité, « rétrécir les voies », des deux côtés :

> *[…] le bourreau qui va rétrécir les voies s'arme d'une longue aiguille au bout de laquelle est un fil ciré, et sans s'inquiéter ni du sang qu'il va répandre, ni des douleurs qu'il va m'occasionner, le monstre, en face des deux amis que ce spectacle amuse, ferme, au moyen d'une couture, l'entrée du temple de l'Amour ; il me retourne dès qu'il a fini, mon ventre porte sur la sellette ; mes membres pendent, on le fixe de même, et l'autel indécent de Sodome se barricade de la même manière […]*[3].

Le supplice de la malheureuse Justine est très proche de celui de Madame de Mistival à la fin de *La Philosophie dans le boudoir*, à l'inoculation près. Eugénie coud ainsi sa propre mère, avec la même longue aiguille et le même fil ciré, afin, dit-elle, qu'elle ne lui donne « plus ni frères ni sœurs ». Or Sade est parti, pour créer ces épisodes romanesques, de faits réels, ainsi que le signale Michel Delon[4] : Buffon, dans le chapitre « De la puberté » de son *Histoire naturelle* et Démeunier dans *L'Esprit des usages et des coutumes* font état en effet de cas d'infibulations analogues, partielles et temporaires, assurant, jusqu'au mariage, la virginité des filles. C'est donc bien le fantasme de la virginité, non plus préservée, mais dès lors recréées, qui est à l'horizon de telles corrections infligées aux corps féminins.

---

[1] *Op. cit.*, p. 30.

[2] *Op. cit.*, p. 274.

[3] *Op. cit.*, p. 348.

[4] Voir note 4 de la p. 175 de *La Philosophie dans le boudoir* (in *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1359).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Hors de ses recréations, la virginité fantasmatique du roman libertin du XVIIIe siècle s'exprime aussi dans figures de l'hymen impénétrable, certes assez rare puisqu'on ne les trouve que chez Sade et dans *Thérèse philosophe*, auquel, précisément, le divin marquis accorde, dans l'*Histoire de Juliette*, d'avoir été « le seul qui ait montré le but, sans néanmoins l'atteindre tout à fait ; l'unique qui ait agréablement lié la luxure à l'impiété, et qui, bientôt rendu au public, tel que l'auteur l'avait primitivement conçu, donnera enfin l'idée d'un livre immoral[1] ». De telles représentations, qui ne sont donc plus le fruit d'artifices mais des caprices de la nature à l'égard du corps féminin, donnent ainsi lieu à des figures aussi étonnantes et paradoxales que la Bois-Laurier :

> *La nature, capricieuses à mon égard, a semé d'obstacles insurmontables la route des plaisirs qui font passer une fille de son état à celui de femme : une membrane nerveuse en ferme l'avenue avec assez d'exactitude pour que le trait le plus délié que l'Amour ait jamais en son carquois n'ait pu atteindre le but*[2].

« La solidité du pucelage » de la Bois-Laurier fait grand bruit dans Paris et elle se voit « présentée successivement à plus de cinq cents personnes qui échouent à recueillir les prémices de son pucelage[3] ». Le lecteur comprend alors, avec Thérèse, à qui la Bois-Laurier conte son histoire, que ni elle ni sa mère n'aient consenti à l'opération qui aurait anéanti, en permettant à la jeune fille de retrouver un hymen pénétrable, « un fonds inaltérable qui produisait un gros revenu sans être cultivé[4] ». L'hymen impénétrable ne saurait donc être un obstacle à une carrière libertine, bien au contraire, dans le sens où il attire à la vierge éternelle des hommes aux « goûts de fantaisie » et aux « complaisances bizarres » parmi lesquels cette maniaquerie des pucelages, dont tant d'hommes font preuve dans ces romans, n'est pas la dernière. Le client de maisons closes éternel adepte de ces pucelages est ainsi présenté dans tout son ridicule, à l'image de l'un de ceux de Mademoiselle Brion, présenté comme « un jeune conseiller, sénateur, petit-maître, qui depuis longtemps, à ce qu'il [lui] dit, était au régime des pucelages, non par ordre de la Faculté, mais par air de fatuité[5] ». Ainsi que l'indique Mathilde Cortey, « tous ces extravagants apparaissent comme des fous divertissants, qui aiment, eux

---

[1] *Op. cit.*, p. 591.

[2] *Op. cit.*, p. 630.

[3] *Ibid.*, p. 634.

[4] *Ibid.*, p. 635.

[5] *Op. cit.*, p. 34.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

aussi, se raconter une histoire[1] ». Car sont-ils à ce point naïfs qu'ils pensent trouver, en frappant à la porte des maisons closes, des réserves inépuisables de pucelages naturels ? Certes non, mais par goût fantasmatique de la virginité, ils se contentent de l'apparence du pucelage. La courtisane, afin de multiplier les pucelages et dépucelages qu'elle sera à même d'offrir à ses amants, se plie donc avec complaisance – malgré parfois quelques réticences – à recréer son premier pucelage avant de concéder le second, en *con* puis en *cul*, celui que Margot la ravaudeuse appelle son « autre pucelage[2] ». Quant à la Bois-Laurier, il n'est guère que celui-ci qu'elle puisse accorder pleinement à celui qui convoite chez elle un pucelage, ce qui enchante le président puisqu'en cet endroit il voit bien « qu'elle est sûrement pucelle[3] ».

Mais revenons-en à nos hymens impénétrables. Sade, lui aussi donc, donne à voir en la Martaine des *Cent Vingt journées de Sodome* et, pour ce qui concerne notre corpus, la Durand de l'*Histoire de Juliette*, des personnages dotés de cet hymen impénétrable qu'il avait pu lire dans le roman de Boyer d'Argens. Chez la Durand, la nature, par le même caprice que celui qui a présidé au corps de la Bois-Laurier, a d'ailleurs constitué un corps en accord avec les goûts de cette libertine qui « n'aime pas à foutre en con[4] ». Ainsi Juliette décrit-elle l'impénétrabilité de sa compagne de libertinage :

> *Par un caprice de la nature, […] Durand n'avait jamais pu jouir des plaisirs ordinaires de la jouissance. Elle était barrée, mais […] l'extrême largeur de son trou du cul me fit bientôt voir, que quant aux intromissions, elle se dédommageait par celle-là*[5].

Car ce que retient Sade de la nature c'est précisément avant tout les caprices, les bizarreries, les irrégularités, qui sont autant d'images du débordement.

Mais lui qui aime tant à brasser et à pervertir tous les discours et toutes les modes, en cette fin de siècle, reprend aussi une autre figure récurrente de la virginité, celle de la vestale. C'est que le XVIIIe siècle a construit une véritable « mythologie de la vestale[6] » pour reprendre les mots de Michel Delon. Cette figure de prêtresse vouée au culte de Vesta, la

---

[1] *Op. cit.*, p. 142.

[2] *Op. cit.*, p. 689.

[3] *Op. cit.*, p. 633.

[4] *Op. cit.*, p. 660.

[5] *Op. cit.*, p. 1116.

[6] DELON, Michel, « Mythologie de la vestale », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 27, 1995, p. 159-170.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

déesse du foyer dans l'Antiquité romaine, et faisant vœu de chasteté, renvoie, ce qui ravit le divin marquis, à une double signification : en même temps que le vœu de virginité, il faut retenir le supplice attendant la *vestale* qui rompt ce vœu en se livrant à des relations sexuelles sacrilèges[1]. Comme l'indique Michel Delon, Sade « ne devait pas rester insensible à cette Antiquité de l'horreur ». Certes, il reprend l'usage que font nombre d'auteurs libertins du siècle qui, en détournant le terme de sa connotation religieuse, l'investissent de sous-entendus grivois, mais surtout, il décrit avec complaisance, dans l'*Histoire de Juliette*, le supplice établi par Tarquin :

> *Les vestales étaient murées dans de petites niches étroites, où était une table, sur laquelle on plaçait une lampe, un pain et une bouteille d'huile. On vient de retrouver nouvellement, à Rome, un souterrain qui communiquait du palais des empereurs au champ sous lequel ces caveaux des vestales étaient construits. Ce qui prouve que, vraisemblablement, ou les empereurs venaient jouir de ces supplices, ou ils faisaient passer dans leurs palais les vestales condamnées, pour s'en divertir et les faire mourir devant eux ensuite d'une manière analogue à leurs goûts et à leurs passions*[2].

Mais Sade ne saurait se contenter du seul supplice en lui-même si le libertin ne peut en jouir. Il évoque ainsi un voyeurisme cruel dont il est, semble-t-il, le seul à avoir fait état parmi tous les écrivains et artistes qui ont repris le sujet au XVIIIe siècle. Dès lors, la figure de la vestale relève-t-elle encore, chez Sade, du fantasme de la virginité tel qu'il est décrit ici ? Dans cette description du supplice, Sade laisse clairement de côté la signification religieuse du châtiment de celle qui est accusée d'avoir rompu son vœu de virginité pour ne retenir que la violence du supplice en même temps que la jouissance qu'il provoque chez le libertin, voyeur et cruel. On remarquera que Sade n'évoque en rien le fait que la vestale est punie pour n'avoir pas respecté la chasteté à laquelle elle était vouée, soit qu'il compte sur la connaissance de son lecteur, soit qu'il occulte, plus sûrement, cette défloration qui laisse ainsi à la vestale sa double identité, source de grande jouissance pour le libertin sadien, de vierge et de suppliciée tout en même temps, à l'image de Justine, la chaste sœur de Juliette, accusée par ses

[1] Deux lois essentielles étaient en effet imposées à la vestale : l'entretien du feu sacré et la virginité. En cas de défaillance sur ce dernier point, elle était impitoyablement condamnée à la peine capitale (on retient souvent l'usage de les enterrer vivantes, supplice institué par Tarquin l'Ancien et qui a inspiré l'imagination des écrivains et artistes du XVIIIe siècle).

[2] *Op. cit.*, p. 896.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

bourreaux, de jouer les Lucrèce ou les vestales. Mais il faut aussi noter que la vierge, chez Sade, notamment dans *Justine* encore une fois, est destinée par là même aux pires supplices : Rosalie, dans l'épisode de Rodin, et Eulalie, dans celui de la Dubois, toutes deux à la « figure de Vierge[1] », sont des doubles de l'héroïne et subissent ainsi à sa place les sévices auxquels les condamne précisément leur pucelage, sous prétexte de l'examen « de la membrane qui assure la virginité[2] » en vue du progrès des sciences chez Rodin et pour satisfaire le goût pour la fraîcheur du libertin pour lequel la Dubois a enlevé la jeune et innocente Eulalie.

b. Répéter les mêmes situations (pour une comparaison entre *Justine ou les Malheurs de la vertu* et l'*Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* de Sade)

La reproduction des mêmes motifs est une particularité essentielle du roman sadien, particularité dont *Justine ou les Malheurs de la vertu* de Sade est une parfaite illustration. Dans ce monde de la réitération sans fin, Justine se retrouve confrontée, à chaque fois, à de nouveaux bourreaux, enfermée dans de nouvelles prisons, soumise à de nouveaux sévices, engagée dans de nouvelles fuites… qui la ramènent finalement à répéter sans cesse les mêmes situations, comme si, comme dans la théorie de l'éternel retour que décrira Nietzsche plus tard, elle devait les revivre encore une fois et une quantité innombrable de fois avec les mêmes douleurs et les mêmes angoisses dans la même suite et dans le même ordre, prise dans une circularité d'où elle est condamnée à ne pouvoir sortir. D'ailleurs, l'œuvre en elle-même est marquée du sceau de la réitération et de la recréation puisqu'elle est déjà une réécriture des *Infortunes de la vertu*, roman paru seulement en 1930 pour la première fois mais rédigé en 1787 ; et il reprendra une troisième fois son texte avec *La Nouvelle Justine*, remaniement des deux premières versions publié en 1799. *La Nouvelle Justine* poursuit ainsi dans la surenchère et dans l'amplification narrative qui avait déjà caractérisé le passage des *Infortunes de la vertu* à *Justine*, comme si, ainsi que l'écrit Béatrice Didier dans sa préface à *Justine*, « le texte était susceptible d'une dilatation sans limites[3] ». Plusieurs commentateurs de Sade ont remarqué

[1] *Op. cit.*, p. 322.

[2] *Ibid.*, p. 140.

[3] *Op. cit.*, p. 12 (introduction).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

que c'est la circularité qui est aux fondements de l'espace comme du temps dans ses romans[1]. L'espace du roman est donc circulaire et carcéral, le temps aussi, qui est, nous l'avons dit, une répétition sans fin et donc sans issue si ce n'est, lorsque le personnage est une victime comme c'est le cas de Justine, par la mort de ce personnage qui le libère en même temps qu'elle libère le lecteur.

Sade se plaît en effet à ramener sans cesse son personnage dans des situations identiques ou symétriques. Ainsi, son arrivée chez M. de Gernande, qui lui demande « beaucoup de détails sur ce qui [lui] avait été fait au couvent de Sainte-Marie-des-Bois[2] », reproduit précisément la scène de l'arrivée de Justine à ce même couvent de Sainte-Marie-des-Bois, alors que Severino l'avait enjointe à lui donner des « détails obscènes[3] » sur l'épisode précédent, celui de Rodin. Chez M. de Gernande comme chez le moine de Sainte-Marie-des-Bois, le récit que fait naïvement Justine de ses malheurs passés a le même pouvoir érogène[4] : alors que « la passion [entre] pour beaucoup dans les demandes » de Severino, Justine ne prend pas garde qu'elle « [échauffe] doublement [Monsieur de Gernande] par ces récits ». En racontant l'épisode de Sainte-Marie-des-Bois – et donc en reproduisant déjà les situations qu'elle y a vécues – elle ne se rend pas compte qu'elle est justement en train de réitérer, avec Monsieur de Gernande, la scène par laquelle elle était déjà passée avec dom Severino. N'est pas alors précisément l'idée de la répétition qu'ils s'apprêtent à lui infliger qui échauffe ainsi ces libertins ? Car la jouissance des libertins sadiens se fait aussi dans la durée qu'ils refusent à leurs victimes. Or condamner Justine à la répétition sans fin, ou si l'on veut à l'éternel retour, c'est nécessairement la priver de toute inscription dans un temps de la durée, qui est un temps linéaire, et qui donc s'oppose au cercle de la répétition. Le résumé final qu'elle fait de sa vie exprime ainsi le cercle dans lequel elle se trouve enfermée depuis lors dans une accumulation étourdissante des mêmes situations qui la contraignent sans cesse dans le même schéma, celui des « malheurs de la vertu » et des « prospérités du vice » :

---

[1] Voir notamment l'article de Jean-Jacques Brochier : « La circularité de l'espace », in *Le Marquis de Sade*, actes du colloque d'Aix-en-Provence sur le marquis de Sade (février 1966), Paris, Armand Colin, 1968, p. 171-188.

[2] *Op. cit.*, p. 233.

[3] *Ibid.*, p. 154.

[4] C'est ce pouvoir érogène du récit qui est systématiquement exploité dans les *Cent vingt journées de Sodome*.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Un usurier dans mon enfance veut m'engager à commettre un vol, je le refuse, il s'enrichit. Je tombe dans une bande de voleurs, je m'en échappe avec un homme à qui je sauve la vie ; pour ma récompense, il me viole. J'arrive chez un seigneur débauché qui me fait dévorer par ses chiens, pour n'avoir pas voulu empoisonner sa tante. Je vais de là chez un chirurgien incestueux et meurtrier à qui je tâche d'épargner une action horrible : le bourreau me marque comme une criminelle ; ses forfaits consomment sans doute, il fait fortune, et je suis obligée de mendier mon pain. Je veux m'approcher des sacrements, je veux implorer avec ferveur l'Être suprême dont je reçois néanmoins tant de maux, le tribunal auguste où j'espère de me purifier dans l'un de nos plus saints mystères, devient le théâtre sanglant de mon ignominie : le monstre qui m'abuse et qui me souille s'élève aux plus grands honneurs de son Ordre, et je retombe dans l'abîme affreux de la misère. J'essaie de sauver une femme de la fureur de son mari, le cruel veut me faire mourir en perdant mon sang goutte à goutte. Je veux soulager un pauvre, il me vole. Je donne des secours à un homme évanoui, l'ingrat me fait tourner une roue comme une bête ; il me prend pour se délecter ; les faveurs du sort l'environnent et je suis prête à mourir sur un échafaud pour avoir travaillé de force chez lui. Une femme indigne veut me séduire pour un nouveau forfait, je perds une seconde fois le peu de bien que je possède, pour sauver les trésors de sa victime. Un homme sensible veut me dédommager de tous mes maux par l'offre de sa main, il expire dans mes bras, avant que de le pouvoir. Je m'expose dans un incendie pour ravir aux flammes un enfant qui ne m'appartient pas ; la mère de cet enfant m'accuse et m'intente un procès criminel. Je tombe dans les mains de ma plus mortelle ennemie qui veut me ramener de force chez un homme dont la passion est de couper les têtes : si j'évite le glaive de ce scélérat, c'est pour retomber sous celui de Thémis. J'implore la protection d'un homme à qui j'ai sauvé la fortune et la vie ; j'ose attendre de lui de la reconnaissance, il m'attire dans sa maison, il me soumet à des horreurs, il y fait trouver le juge inique de qui mon affaire dépend, tous deux abusent de moi, tous deux m'outragent, tous deux hâtent ma perte ; la fortune les comble de faveurs, et je cours à la mort*[1].

Le retour de verbes auxquels est accolé le préfixe *re*, de « retomber » qui apparaît à deux reprises, à « ramener », l'adjectif « nouveau » et l'expression « une seconde fois », mais aussi le retour de mêmes personnages (« ma plus mortelle ennemie », « j'implore la protection d'un homme à qui j'ai sauvé la fortune et la vie ») ou de mêmes types de personnages – l'emploi

[1] *Op. cit.*, p. 354-355.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de l'indéfini *un/une*, qui est ici la règle, permettant de marquer non pas l'individualité du libertin scélérat mais de son intégration dans un scénario inéluctable et toujours identique pour la victime – ainsi que la répétition des mêmes termes ou des mêmes champs lexicaux (de la chute, de la fortune et de l'infortune au propre comme au figuré, du crime et de la vertu, etc.) sont autant d'indices et de marques d'un *encore*, d'une réitération qui ne semble jamais pouvoir s'achever. D'ailleurs la fin même du résumé pourrait ne pas être sa fin en n'appelant pas à la finitude, mais pourquoi pas à d'autres situations identiques ou symétriques, si ce n'était le mot « mort » qui l'achevait, comme pour annoncer celle qui, quelques pages plus loin, peut seule faire sortir Justine de ce cercle vicieux – dans tous les sens que peut prendre cette expression dans un tel contexte.

Est-ce à dire que ce fonctionnement cyclique du roman ne peut être que le fait des victimes et jamais celui des libertins ? Selon Béatrice Didier, la libertine Juliette, tout autant que sa chaste et naïve sœur Justine, serait « enfermée » dans un univers romanesque de la multiplication et de la répétition, répétition des victimes : « le fonctionnement du roman n'est […] pas radicalement différent lorsque le personnage principal est le libertin qui a la possibilité de multiplier et de renouveler ses victimes. Parce qu'alors ce renouvellement ne nous fait pas sortir du monde de la répétition ; il en est au contraire une des formes – et la plus poignante. Dans son échec à parvenir à cet absolu qu'il recherche, le libertin n'a plus d'autre ressource que la redite et la réitération. La succession des victimes identiques est encore plus monotone que le retour d'épisodes semblables[1] ». Certes, on ne peut nier cette multiplication des victimes, cette réitération des jouissances perverses, qui semblent prendre la forme de la simple répétition à l'identique à laquelle la vie de Justine est vouée. Toutefois, celle de Juliette se présente plutôt comme une accumulation d'un savoir et d'une fortune au travers notamment de cette multiplication des victimes qui fait partie intégrante de sa formation à une carrière de courtisane et de l'ascension sociale du personnage jusqu'aux plus hautes sphères de la société, de la même façon que le séducteur s'inscrit dans une répétition de ses conquêtes qui est mise en évidence par le modèle de la liste et qui lui permet de construire un personnage et de le former. Alors qu'elles ont reçu la même éducation, la sœur vertueuse se montre incapable de remettre en cause tous les principes religieux et moraux qui par là même la rendent inapte à toute évolution et donc la condamnent à la répétition éternelle, tout du moins jusqu'à la mort qui finalement l'en délivre ; Juliette, elle, a su se débarrasser progressivement de ces principes encombrants dans une société régie par l'hypocrisie et

[1] *Ibid.*, p. 13 (introduction).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'égoïsme. L'*Histoire de Juliette* est bien un roman d'apprentissage alors que Justine, elle, n'évolue jamais et n'apprend guère de ses précédents malheurs, ainsi que sa propre narration le met en évidence : de Sainte-Marie-des-Bois à Monsieur de Gernande, elle reproduit exactement la même erreur de faire ce récit qui échauffe l'esprit du libertin[1] et ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres dans le roman. D'ailleurs cet enfermement de Justine opposé à l'évolution de Juliette se traduit également dans l'espace. Si Justine, à première vue, se déplace géographiquement, comme sa sœur, le long de la vallée du Rhône, elle ne dépasse jamais les frontières du royaume, elle ne va pas plus loin que le Dauphiné, passe et repasse souvent par les mêmes lieux, retrouvant les quatre arbres, ce « buisson où [elle avait] couché quatre ans auparavant, dans une situation presque aussi malheureuse[2] », un monticule, un caveau, etc., autant de marques de l'espace circulaire dont elle ne peut sortir comme elle ne peut sortir temporellement d'une réitération sans fin. D'ailleurs, ces voyages conservent systématiquement un caractère elliptique car ils ne sont que le passage d'une torture à une autre et toute durée en est exclue. Juliette, en revanche, « passe les monts, dans tous les sens du terme : géographiquement, moralement et socialement[3] » comme l'écrit Michel Delon.

c. Raconter le corps : le corps passé « représenté »

Mais la répétition ne se fait pas seulement dans cette réitération sans fin des mêmes situations. Comme s'il ne suffisait pas d'enfermer la vie de la malheureuse Justine dans cet éternel retour, les récits deviennent une autre forme de répétition qui lui fait revivre par les mots des situations douloureuses qu'elle a déjà eu à subir dans son corps. En effet, *Justine ou les Malheurs de la vertu* est en premier lieu un récit à la première personne : Justine elle-même nous fait part de ses malheurs, en même temps qu'à sa sœur, devenue Madame de Lorsange, et à Monsieur de Corville ; mais à l'intérieur de ce récit on ne compte pas moins de dix évocations de récits et autres résumés enchâssés dans un véritable vertige de la répétition – répétition des situations et répétition des mots - sans fin… Et même si l'auteur, bien entendu, nous fait grâce des détails d'une histoire que nous connaissons déjà et de longue date, la présence de ces récits-miroirs en abyme crée une répétition des mots très habile qui va

[1] Et pourtant, près de quatre-vingt pages séparent ces deux épisodes similaires…

[2] *Ibid.*, p. 115.

[3] *Op. cit.*, p. 1364 (notice).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

alors de pair avec la répétition des êtres et des lieux, d'autant plus que ces lieux rappellent eux-mêmes au souvenir et font basculer le personnage féminin hors du présent. En effet, dans le roman de Sade, chaque rencontre de Justine avec un nouveau bourreau est l'occasion d'un nouveau récit. Elle s'installe ainsi dans une sorte de délectation masochiste à revivre encore et toujours ses supplices par le récit rétrospectif, mais la rétrospection et le recul analytique qui en est normalement le corollaire obligé n'est véritablement le fait finalement que du récit principal dans lequel sont enchâssés tous les autres récits évoqués, celui, nous l'avons dit, qu'elle fait à Madame de Lorsange et Monsieur de Corville. Le moment du récit n'est alors jamais celui de la compréhension, ainsi qu'elle le montre dans son évocation du récit qu'elle fait à Severino en arrivant à Sainte-Marie-des-Bois, malgré l'évidence qu'elle ne dégage qu'*a posteriori* et pourtant elle-même soulignée par la répétition des gestes – ainsi que l'indique la double occurrence de « plusieurs » :

> *Severino écoute tout avec la plus grande attention, il me fait même répéter quelques détails avec l'air de la pitié et de l'intérêt ; mais quelques mouvements, quelques paroles le trahirent pourtant : hélas ! ce ne fut qu'après que j'y réfléchis mieux ; quand je fus plus calme sur cet événement, il me fut impossible de ne pas me souvenir que le moine s'était plusieurs fois permis sur lui-même gestes qui prouvaient que la passion entrait pour beaucoup dans les demandes qu'il me faisait [...]*[1].

La réflexion sur soi et l'introspection sont donc moins la finalité dans de tels récits que celle de revivre une nouvelle fois par la parole, à l'identique, les tortures physiques passées. Les récits eux-mêmes se font à l'identique les uns des autres comme le montre la ressemblance établie notamment entre le quatrième récit, celui qu'elle fait à Severino et que nous venons de donner, et le cinquième, celui que lui demande Monsieur de Gernande : si au premier elle « dévoile jusqu'à la marque honteuse dont [l']a flétrie le barbare Rodin[2] », avec le second elle « n'[oublie] même pas la flétrissure [qu'elle avait] reçue de Rodin[3] ». Le « jusqu'à » et le « même » tendent à aiguiller le lecteur sur l'extrême détail avec lequel elle fait chacun de ses récits, comme si elle se complaisait finalement dans la description éloquente de ses marques, celles que lui ont infligées ses bourreaux. D'ailleurs, le récit est conçu par Justine elle-même comme le double de la répétition et de la monotonie de ses malheureuses aventures. Ainsi dit-

[1] *Op. cit.*, p. 154.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 231.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

elle à Juliette qu'il ne lui faut lui faire état que du premier mois passé au couvent de Sainte-Marie-des-Bois, « c'est-à-dire les principales anecdotes de cet intervalle ; le reste serait une *répétition* ; la *monotonie* de ce séjour en jetterait sur [ses] récits[1] ». Dans cette délectation paradoxale par le récit, la jouissance est ainsi multipliée à chaque fois que la rencontre avec un nouveau bourreau lui permet de raconter les sévices subis antérieurement. Car « jouir », dans toute la dimension ambiguë que le mot prend ici, est bien le verbe que l'auteur place dans la bouche de Justine au moment d'évoquer un énième récit, plus exactement le sixième, celui qu'elle propose à Roland, son futur nouveau bourreau, « jouir en sûreté du doux plaisir de faire partager [ses] pleurs à celui qui vient d'en verser dans [ses] bras[2] ».

La jouissance n'est bien entendu pas masochiste dans les romans-mémoires ou dans les récits autobiographiques des libertines de tous ordres, des courtisanes ou des « filles du monde » comme elle l'est chez Justine, mais la multiplication du plaisir et la « re-présentation » du corps y est tout autant aux fondements de l'envie voire du besoin de raconter – surtout – leur initiation au corps et à la sexualité, d'où le refus de raconter le temps de l'enfance qui est le temps d'un monde asexué – mis à part pour des héroïnes très précoces, comme Thérèse qui, dès l'âge de sept ans, commence à sentir les effets de son tempérament. Dans ces romans ou ces récits rapportés[3], il s'agit bien souvent de revenir, quelques années plus tard, sur sa jeunesse, sur le temps de son initiation et de sa formation et de raconter le corps passé, celui de la jouissance, afin de se le rendre à nouveau présent par le langage, qu'il soit parlé ou écrit. S'offre alors à elle un plaisir à mettre sur le même plan que ceux du corps qui ont à être racontés. À cet ancien favori à qui elle confie ce projet d'écrire ses « mémoires » et qui lui demandait quel plaisir elle y trouverait, Félicia répond ainsi :

> *Beaucoup : je vais passer et repasser mes folies en parade, avec la satisfaction d'un nouveau colonel qui fait défiler son régiment un jour de revue ; ou, si vous voulez, d'un vieil avare qui compte les espèces d'un remboursement dont il vient de donner quittance*[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 189. C'est nous qui soulignons.

[2] *Ibid.*, p. 272.

[3] Pour ne prendre qu'un exemple parmi tant d'autres, le récit de l'histoire de Monique, qui est bien mené à la première personne, est ainsi enchâssé dans celui de Saturnin, le portier des Chartreux.

[4] *Op. cit.*, p. 1067.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Car ce sont presque toujours des femmes qui se sont retirées du monde[1] qui écrivent ces pseudo-mémoires, bien que fort jeunes encore puisque Julie, qui a sauvé sa rose, « compte à peine trente années » quand elle arrive « au bout de [sa] carrière[2] » et qu'elle en fait le récit à son « cher Armand », qu'elles se soient mariées comme c'est le cas de la Lolotte de Nerciat ; qu'elles aient, comme Margot la ravaudeuse, renoncé à une vie de courtisane pleine d'excès en retournant auprès de leur famille ; ou encore que, comme Thérèse, auprès du même homme depuis dix ans au moment où il lui demande d'écrire, elles soient à présent constantes en amour. Il ne reste plus alors des jouissances passées que leur répétition sur le papier, au bout d'une plume, ou par la voix de ces amies rassemblées dans ce moment que l'on appelle « entre chien et loup », « après l'aurore, qui semble apporter l'espérance avec elle, qu'y a-t-il de mieux que ce crépuscule qui nous abandonne silencieusement à nos souvenirs[3] », les souvenirs de la première fois racontés soirée après soirée.

Alors plaisir au même titre que ceux du corps ou plaisir du corps lui-même ? La Julie de Félicité de Choiseul-Meuse décrit à merveille ce que recherchent celles qui se racontent dans ces romans-mémoires et ces récits autobiographiques, qui est en même temps ce qu'elle dit elle-même redouter. À Armand, qui exige d'elle qu'elle écrive sa vie et qui lui demande « quel danger [elle court] en [se] rappelant des plaisirs délicieux », elle répond en effet en ces termes :

> *[…] tel est l'effet de l'imagination : lorsqu'elle n'est pas retenue, elle cause les plus grands maux, ainsi que les plus grand plaisirs ; je crains la mienne, cher Armand ; vous savez combien elle est vive, ce n'est pas sans de pénibles combats que j'ai triomphé de mon penchant à l'amour ; souvent une flamme secrète me tourmente, et je tremble de la rallumer par un récit trop fidèle de délices qui ne sont plus faites pour moi*[4].

Si ces récits « n'ont d'intérêt que pour ceux qu'ils concernent », ainsi qu'elle poursuit plus loin, c'est précisément que cet intérêt réside dans la capacité de ces récits à faire renaître les

---

[1] Ce n'est toutefois pas le cas de Félicia par exemple, qui finit ses mémoires en indiquant que si elle n'écrit plus c'est qu'elle « consacre [ses] jours aux études agréables, aux plaisirs d'une société choisie, et [ses] nuits aux délices de la volupté, dont [elle s'est] fait un art [qu'elle a] poussé plus loin qu'aucune femme » (*ibid.*, p. 1288).

[2] *Op. cit.*, p. 298.

[3] *Op. cit.*, p. 45.

[4] *Op. cit.*, p. 126-127.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

souvenirs de jouissances passées et donc à les faire revivre dans le corps même de celle qui écrit ou raconte. Les réactions physiques sont ainsi au cœur de la description des effets du récit de sa vie tel que le conçoit Julie, tout comme le récit d'une histoire malheureuse et pathétique se prépare à « renouveler des douleurs profondes, rouvrir des blessures mal cicatrisées[1] », mais ici ce n'est que « désir » et « envie ». Comme chez Laure, qui fait « renaître » et « reparaître » tout ce qu'elle a vu et ressenti toujours « sous des traits ressemblants », le préfixe *re* ainsi que les différentes expressions de la répétition sont tout aussi présents qu'ils l'étaient dans l'évocation de la réitération dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*, c'est-à-dire que le récit est une autre façon – et une façon à part entière - de revivre soi-même les mêmes situations en même temps que de les faire vivre à son destinataire. On se souvient que les récits de Justine ne manquaient jamais d'échauffer ses bourreaux libertins ; de la même façon les destinataires de ces récits de jouissances et de ces jouissances du récit doivent ressentir cet échauffement qui s'éveille dans le corps et l'esprit de la narratrice. Ainsi Laure écrit-elle à Eugénie avant de commencer ses confidences :

> *Tout ce que j'ai fait et pensé dès ma plus tendre enfance, tout ce que j'ai vu et ressenti va reparaître sous tes yeux. Je ferai renaître dans toi ces sensations vives, ces mouvements précieux, dont l'ivresse a tant de charmes. Mes expressions seront vraies, naturelles et hardies ; j'oserai même dessiner de ma main des figures dignes du sujet et de tes désirs enflammés ; je ne crains pas de manquer d'énergie*[2].

Quant à l'Armand de Julie, il compte, grâce au récit, « sur de nouvelles condescendances[3] » de la part de celle qui s'est retirée du monde. Le vocabulaire utilisé pour évoquer son propre récit n'est donc pas celui de l'intellectualisation d'un passé par le récit rétrospectif, mais celui du plaisir et de la jouissance : « il enflamme, il transporte », et par là l'« on croit jouir » des « plus grands plaisirs ». Alors si Julie dénonce en même temps qu'elle se méfie de l'illusion que provoque le retour sur son passé par l'écriture, il reste qu'elle reconnaît un pouvoir à l'écriture en ce qu'il est capable, précisément, de produire cette illusion mais surtout de raviver les jouissances, à ce point qu'elle craint d'être vaincue par là alors qu'elle avait eu jusque là à mener « de pénibles combats » grâce auxquels elle avait « triomphé de [son]

---

[1] *Ibid.*, p. 125.

[2] *Op. cit.*, p. 9.

[3] *Op. cit.*, p. 127.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

penchant à l'amour ». Il suffirait d'écrire pour être vaincue. Le pouvoir de l'écriture est parfois tel pour la libertine qu'il émane du secret que Juliette confie à Madame de Donis, à qui elle conseille de rester quinze jours sans s'occuper de luxures, puis de se coucher, seule, dans le noir et dans le calme, afin de jouir « comme une Messaline » :

> *Dès que cela sera fait, rallumez vos bougies, et transcrivez sur vos tablettes l'espèce d'égarement qui vient de vous enflammer, sans oublier aucune des circonstances qui peuvent en avoir aggravé des détails ; endormez-vous sur cela, relisez vos notes le lendemain, et en recommençant votre opération, ajoutez tout ce que votre imagination, un peu blasée sur une idée qui vous a déjà coûté du foutre, pourra vous suggérer de capable d'en augmenter l'irritation. Formez maintenant un corps de cette idée, et, en la mettant au net, ajoutez-y de nouveau tous les épisodes que vous conseillera votre tête. Commettez ensuite, et vous éprouverez que tel est l'écart qui vous convient le mieux*[1].

Ainsi se forme un cercle vertueux autour du récit au féminin dans le roman libertin : si le langage est le produit de la jouissance dans les romans-mémoires et dans les divers récits faits de la bouche d'une femme dans un acte de délectation, la jouissance est aussi le produit du fantasme, qui est lui-même celui du langage. Et la boucle est bouclée…

CHAPITRE III – CORPS FÉMININ ET LEÇON SENSUALISTE

Sensualisme et matérialisme ont eu une grande influence sur les romans libertins, parce que tous ont à voir avec les sens et donc avec le corps. La question d'une influence du décor et de l'environnement sur l'âme et sur le corps, et en particulier sur l'âme et le corps féminins est omniprésente dans le roman libertin, que l'on songe aux paris proposés à celles qu'ils convoitent par ceux qui sont sûrs de leur victoire grâce aux pouvoirs des décors et de tout ce qui, dans cette optique sensualiste, peut déterminer le corps et par là les désirs. Dans cette leçon sensualiste, le corps semble rester seul et le fantasme de la femme réduite à sa dimension corporelle, pour ne pas dire charnelle, et à son désir sensuel peut alors se réaliser.

[1] *Op. cit.*, p. 753.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) Convier l'homme à son culte

Le thème du culte rendu au corps féminin par l'homme est récurrent dans l'ensemble du genre romanesque libertin, du libertinage obscène au libertinage mondain et raffiné, en passant par les romans de courtisanes et de « filles du monde », aidé en cela par la reprise subversive et systématique d'un vocabulaire religieux – antique ou chrétien.

a. Les « mystères » du corps féminin

Si la femme est un mystère au sens où l'entendait Freud, elle l'est aussi, et surtout son corps, dans le roman libertin, dans le sens religieux du terme, au singulier, dans ce qu'une religion a de plus caché, ou au pluriel des rites célébrés, dans l'Antiquité, en l'honneur de certaines divinités et réservés aux seuls initiés. Car les arcanes du corps féminin ont nécessairement besoin du mystère, du secret et de l'ombre, et de ce fait les mystères et le mystère doivent aller de pair, ainsi que le soulignent Mademoiselle Brion, qui évoque « un autel préparé par l'Amour, asile du mystère et du silence[1] » et le narrateur de *Point de lendemain* qui remarque, en regardant la grotte du cabinet secret, que « le dieu du mystère [veille] à l'entrée[2] » alors que « l'obscurité [règne] avec le silence dans ce nouveau sanctuaire[3] ».

Le vocabulaire du culte religieux antique est en effet récurrent, et même souvent convenu, dans ces romans, de l'adoration au sacrifice fait aux divinités… de l'Amour bien sûr. Le dépucelage est ainsi lui-même conçu et décrit, dans certains romans, comme un sacrifice offert, au cours d'une cérémonie - ou d'un rituel, les deux mots sont d'ailleurs utilisés dans *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds* pour évoquer le dépucelage[4] - qui se présente comme un pastiche de cérémonie religieuse, en l'honneur de la transformation du corps féminin, dans son sens le plus fort : le corps de la Jeune Fille est alors sacrifié pour

[1] *Op. cit.*, p. 73.

[2] *Op. cit.*, p. 1309.

[3] *Ibid.*, p. 1310.

[4] *Op. cit.*, p. 23.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qu'elle puisse se métamorphoser en Femme. Laure se décrit alors elle-même dans le sommaire costume dont elle est parée pour le sacrifice :

> *Lucette exposa bientôt à découvert tous les appas que j'avais reçus de la nature ; elle ne para cette victime volontaire qu'avec des rubans couleur de feu qu'elle noua au-dessus de mes coudes et à la ceinture dont, comme une autre Vénus, elle marqua ma taille. Ma tête couronnée simplement de sa longue chevelure, n'avait d'autre ornement qu'un ruban de la même couleur qui la retenait*[1].

Et lorsque cette cérémonie ne se fait pas entre le sacrificateur et la victime immolée seuls, certains personnages sont institués pour diriger le rituel, et c'est ainsi que Félicité est désignée comme « la maîtresse des cérémonies[2] » lors du dépucelage de Lolotte, sa compagne de couvent. Cette cérémonie est donc pour Lyndamine le moment où « Vénus [a] mille libations » et de prouver « [son] sacrifice par [son] sang qui [coule] jusque sur les cuisses d'Émilie[3] », initiée en même temps qu'elle ; pour Félicia, d'être « immolée » à Vénus « sur l'autel[4] » ; et pour Laure de « l'effusion du sang de la victime[5] » et de « consommer le sacrifice[6] ». L'évocation du « sang vermeil [qui] coule de [la] blessure[7] » permet ainsi de mettre en avant la blessure sacrificielle de la victime immolée à la déesse de l'Amour par l'homme. Dans *Les Lauriers ecclésiastiques* de La Morlière, en 1747, « ce fut plutôt un massacre que le sacrifice volontaire d'une victime ; le sang coula à grands flots, les larmes s'y mêlèrent » et l'autel, un grabat, gémit « sous les coups redoublés du sacrificateur[8] ». C'est qu'il revient au phallus, faisant office de poignard sacrificiel, de sacrifier la victime féminine à l'Amour en même temps qu'à la Nature. Félicia porte ainsi machinalement la « main sur l'instrument de [son] martyre[9] » ; Laure, elle, tient « en main le couteau sacré qui devait à

---

[1] *Op. cit.*, p. 44.

[2] *Op. cit.*, p. 94.

[3] *Op. cit.*, p. 24.

[4] *Op. cit.*, p. 1099.

[5] *Op. cit*., p. 43.

[6] *Ibid*., p. 44.

[7] *Félicia ou Mes fredaines*, *op. cit.*, p. 1100.

[8] LA MORLIÈRE, Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette, chevalier de, *Les Lauriers ecclésiastiques ou Campagnes de l'abbé T****, s.l., 1747 (in *Anthologie érotique. Le XVIII*e *siècle*, *op. cit*., p. 528).

[9] *Op. cit*., p. 1100.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'instant immoler [son] pucelage[1] ». Il est remarquable que, comme nous le voyons dans ces deux exemples, la Jeune Fille qui s'apprête à être sacrifiée ne peut s'empêcher de porter la main au poignard sacrificiel comme pour s'en percer elle-même et rester la maîtresse voire la prêtresse de son propre sacrifice. L'homme, par son phallus, est certes le « sacrificateur[2] », ainsi que Madame de Merteuil désigne le chevalier au moment de lui remettre les clefs de la petite maison, mais dans une feinte délégation du pouvoir à son amant qui est en réalité l'expression d'une maîtrise de plus chez cette femme libre, car en lui donnant les clefs, c'est en fait elle qui décide et du moment et du lieu du sacrifice.

En effet la femme, nous l'avons vu, est un véritable Protée dans le roman libertin, et de victime sacrifiée, elle peut devenir, parfois dans la même scène et au cours de la même cérémonie cultuelle, occultant par là les Vénus et autres Aphrodite, la déesse de l'Amour et de la féminité, à l'image de Laure qui, alors même qu'elle s'apprête à monter sur l'autel du sacrifice, se montre « comme une autre Vénus[3] ». Félicia, elle, se compare à la déesse romaine de l'amour et de la beauté par son physique et sa naissance dès les premières lignes de son histoire :

> *Vénus naquit de l'écume des flots : moi, qui ressemble beaucoup à cette déesse par les charmes et les inclinations, je suis aussi née en plein océan, mais mes premiers instants ne furent point un triomphe*[4].

Elle convie alors elle-même l'homme, qu'elle a initié à son culte, car, conformément aux préceptes de l'Antiquité dont ces cérémonies prétendent s'inspirer, les mystères ne doivent être accessibles qu'à celui qui aura été auparavant éprouvé. Madame de T*** qui, dans *Point de lendemain*, se montre tout particulièrement habile à ce jeu, entraîne ainsi son jeune amant d'une nuit :

> *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*[5] *...*

---

[1] *Op. cit.*, p. 45.

[2] *Op. cit.*, p. 56, lettre X.

[3] *Op. cit.*, p. 44.

[4] *Op. cit.*, p. 1070.

[5] *Op. cit.*, p. 1309.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Prêtresse initiatrice en même temps que déesse, la femme prépare elle-même celui qu'elle a choisi de convier à son propre culte pour célébrer les mystères de son corps. Eléonore, l' « heureuse personne », se voit ainsi élevée au rang de divinité par son amant, mais elle endosse en même temps le rôle de prêtresse, ministre et maîtresse de son propre culte, dans le sens où elle seule a le pouvoir d'accorder à cet « adorateur » la liberté de s'abandonner à une telle adulation :

> *D'ailleurs, on me proposait de me traiter en divinité. Le culte que je permettais de me rendre, devait être la seule récompense de mon adorateur*[1].

Car « il est doux […] d'être une jolie femme. On est une divinité chérie, choyée, flattée par mille adorateurs[2] ». L'héroïne et narratrice de l'*Histoire nouvelle de Margot des Pelotons* reçoit même à sa mise au monde le nom d'une déesse, celui de Junon, rien moins que la reine des dieux et la reine du ciel, protectrice des femmes, associée à la fécondité dans la mythologie romaine. Ce choix onomastique prémonitoire en même temps que révélateur de l'incertitude de son origine[3] ne manque pas alors de lui inspirer cette réflexion sur un rapprochement possible entre elle-même et les dieux de la mythologie antique :

> *[…] c'était déjà tirer mon horoscope, et entendre finesse sur l'incertitude de ma mère ; sans doute qu'il prévoyait que je devais former des Héros dans l'art de la galanterie : les Dieux sont nos maîtres en tout genre ; si je n'ai point formé des Héros, au moins plusieurs ont ils encensé les Autels de la jeune Junon*[4].

Bien que cette nouvelle Junon nie pour elle la fonction d'initiatrice tout en acceptant celle de déesse adorée, la femme, dans le roman libertin en général, peut donc être souvent tout à la fois et simultanément la déesse, l'initiatrice des mystères et la victime sacrifiée au désir masculin, à l'image de Madame de T*** et de la marquise de Merteuil. De la sorte, la cérémonie de l'acte amoureux peut être décrit dans nombre de romans du genre libertin comme celle du sacrifice en même temps que celle du culte de la femme (corps féminin) par l'homme (corps masculin).

---

[1] *Op. cit.*, p. 130-131.

[2] *Ibid.*, p. 116-117.

[3] Il y a en effet une incertitude sur l'identité de sa mère biologique, titre auquel pas moins de trois femmes prétendent, nous y reviendrons.

[4] *Op. cit.*, p. 16.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. La femme en ses autels

Le lieu du sacrifice ne saurait dès lors être qu'un temple ou un sanctuaire. Margot décrit en effet le « petit cabaret borgne de la Râpée » comme « le lieu du sacrifice » en insistant sur « la simplicité du sanctuaire ». Alors certes, le cabaret de la Râpée auquel seul peut aspirer la petite ravaudeuse pour le rituel de son dépucelage ne se présente pas comme un espace propre à accueillir le culte du raffinement voluptueux tout comme la mollesse n'est pas la caractéristique première « d'une table étayée de deux tréteaux pourris, et d'une demi-douzaine de chaises disloquées ». Ne restent que les murs qui « étaient remplis de quantités de ces hiéroglyphes licencieux que d'aimables débauchés en belle humeur crayonnent ordinairement avec du charbon[1] », « sans pompe et sans mollesse » pourrait-on lire dans l'*Histoire nouvelle de Margot des Pelotons*, comme cette vaste chambre qui n'est « garnie que du plus grossièrement utile[2] ». Toutefois nombre de ces temples sont présentés comme des « temples de la mollesse[3] », à la fois métaphores du corps féminin et espaces propres à l'accueillir, et des temples de l'amour, car la mollesse est une notion tout à fait essentielle pour caractériser la féminité au XVIIIe siècle[4]. Et en cela, un sanctuaire qui se veut dédié au culte du corps féminin et de l'amour, à une destination essentiellement féminine[5], se doit de recréer cette mollesse afin de satisfaire à « l'équivalence du corps et du décor[6] » pour reprendre les mots de Michel Delon. Mais cette mollesse renvoie aussi le corps féminin – et

---

[1] *Op. cit.*,, p. 680-681. La Râpée était un hameau à l'extérieur de Paris, situé sur la rive droite de la Seine, où l'on pouvait trouver de nombreux cabarets et guinguettes.

[2] *Op. cit.*, p. 8.

[3] Citons l'exemple du cabinet de Zéïnis, dans *Le Sopha*, dont Amanzéi peut sentir toute la mollesse avant même qu'elle y pénètre : « Je fixai ma demeure dans un cabinet orné avec une extrême magnificence, et beaucoup de goût, quoique l'un semble toujours exclure l'autre. Tout y respirait la volupté ; les ornements, les meubles, l'odeur des parfums exquis qu'on y brûlait sans cesse, tout la retraçait aux yeux, tout la portait dans l'âme. Ce cabinet enfin aurait pu passer pour le temple de la mollesse, pour le vrai séjour des plaisirs » (*op. cit.*, p. 234). La chambre à coucher de la marquise, dans le *Diable au corps*, est elle aussi d'emblée désignée comme « le temple de la mollesse et du libertinage » (*op. cit.*, p. 14).

[4] Nous ne développerons pas ce point outre mesure ici dans le sens où Christophe Martin propose déjà, dans l'ouvrage déjà mentionné, une analyse très complète de ces « temples de la mollesse » et de leur fonctionnement comme métaphore *in absentia* (voir *op. cit.*, p. 46-62). Il s'agit pour nous ici de poser les fondements de la place de la mollesse dans ces autels consacrés au culte du corps féminin.

[5] Soit qu'il appartienne à la femme, soit qu'il soit destiné à l'accueillir.

[6] DELON, Michel, *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999, p. 56.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c'est là un fait essentiel du roman libertin – à son mol abandon à toute tentative de conquête masculine puisque « la mollesse [invite] à venir prendre les plus doux ébats[1] » comme le fait ce divan du boudoir de Camille où le suit la Julie de Félicité de Choiseul-Meuse. « C'était un sanctuaire, et c'était celui de l'amour » s'enthousiasme le jeune amant de Madame de T*** dans *Point de lendemain* à l'évocation du pavillon dans lequel elle le fait pénétrer avant le cabinet secret, lieu ultime du culte qui doit lui être rendu. L'abbé T*** des *Lauriers ecclésiastiques* pénètre, lui, dans l'asile de la duchesse de… qu'elle a aménagé à l'image de la mollesse féminine pour mieux inviter l'homme aux transports voluptueux :

> *Nous entrâmes dans une pièce où tout invitait à la volupté et à la mollesse. […] Je ne voyais que sophas, que duchesses, que bergères, que chaises longues, avec un nombre infini de coussins ; les peintures les plus sensuelles ornaient ce réduit charmant. Enfin tout ne respirait que l'amour et le plaisir dans ce lieu dangereux.*

La duchesse ne peut alors que remarquer que ces objets portent « une émotion dans [tous] les sens[2] » de celui qu'elle aspire à voir devenir son amant. Chez La Morlière, la mollesse est systématiquement le corollaire de la volupté et la description du sanctuaire de la fée Lumineuse rappelle fort celle qui est faite dans *Les Lauriers ecclésiastiques* puisque « 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*[3] ».

S'opère alors dans ces temples et sanctuaires, dont le point central est à double titre l'autel, une mise en scène de ce corps féminin qui finit par se confondre avec l'espace de sa mise en scène, dans la mollesse des coussins et à travers son image recréée dans les miroirs, pour parfois même conduire à un phénomène de fusion, d'indistinction entre le corps féminin et le lieu qui l'accueille. L'autel est donc le point central du lieu du sacrifice ou du lieu du culte tout d'abord dans le sens où c'est sur cet autel que s'expose et s'offre le corps féminin au désir masculin et au poignard phallique. Les sièges prennent alors une place toute essentielle tout d'abord parce que le XVIIIe siècle est sans conteste le siècle du siège, en particulier celui qui suggère la mollesse et l'alanguissement (ottomane, chaise longue, canapé,

[1] *Op. cit.*, p. 218.

[2] *Op. cit.*, p. 546.

[3] *Op. cit.*, p. 415. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sopha, duchesse) et parce qu'ils épousent les formes et les courbes du corps féminin qui y est placé, comme offert sur son autel, contrairement au tabouret par exemple qui, lui, est désigné comme l'« *enfant du respect*[1] » dans *Angola*, répondant par là à une rhétorique parfaitement codée comme en témoigne le recours à l'italique. Madame de T***, « la reine de ce lieu », dans *Point de lendemain*, va se « jeter nonchalamment » sur son autel alors que son jeune amant tombe à ses pieds. Laure, quant à elle, lance laconiquement après les quelques lignes d'une description du lieu et de du sommaire costume dont elle est parée par Lucette : « Je me jetai de moi-même sur l'autel ». Quel est cet autel ? « un dai sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux avec un baldaquin soutenu par des amours[2] » pour Madame de T*** ; « un petit coussin de satin couleur de feu, mis au milieu, qui formait la pierre sur laquelle devait se consommer le sacrifice[3] » pour Laure ; « un autel simple par sa construction, et fait de bois de myrte, [sur lequel] s'élevaient plusieurs larges coussins de soie et de coton : un voile de fin lin en couvrait la superficie ; et un tapis de taffetas couleur de rose, piqué en lacs d'amour, et roulé sur une des extrémités, attendait qu'on voulût l'employer à couvrir quelque cérémonie », tel est l'autel que lequel Rozette se place elle-même attendant Thémidore, son sacrificateur. La position que prend Rozette sur cet autel est elle-même une véritable mise en scène du corps féminin qui doit donner « du courage au sacrificateur » :

> *Rozette elle-même s'était placée sur l'autel ; ses mains étaient jointes sur sa tête, mais sans la presser ; ses yeux fermés ; sa bouche ouverte, comme pour demander quelque offrande. Une rougeur naturelle et fraîche couvrait ses joues ; le zéphyr avait caressé tout son extérieur ; une mousseline transparente couvrit la moitié de sa gorge, et l'autre moitié se montrait en négligé aux regards : d'un côté l'examen était permis, et de l'autre, sous l'air d'être défendu, il devenait plus piquant. Ses bras paraissaient avec tout leur embonpoint et leur blancheur. Ses jambes croisées dérobaient ce que j'aurais voulu envisager, mais fournissaient à l'imagination une belle prairie à s'égarer. Rozette dormait en disposition de se réveiller aisément et en position qui n'attendait que le plaisir*[4].

---

[1] *Op. cit*., p. 415. Ils ne peuvent donc qu'être « bannis de ce lieu charmant, où tout [égalise] tout ».

[2] *Op. cit*., p. 1309.

[3] *Op. cit*., p. 44.

[4] *Op. cit*., p. 304. L'autel de Rozette est donc fait de bois de myrte – que l'on retrouve souvent dans le roman libertin du XVIIIe siècle dans le sens où il est un symbole de la déesse Vénus.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais le corps féminin – ou plus précisément le sexe féminin, car ces évocations s'y restreignent quasi exclusivement - peut tout aussi bien être, ainsi que le fait remarquer Christophe Martin, le sanctuaire que, selon lui, « l'on vénère ou, plus souvent, que l'on profane[1] ». Par exemple, dans *Psaphion ou la courtisane de Smyrne* de Meusnier de Querlon, « l'entrée du portique étroit où l'amour a recélé le souverain plaisir est gardée dans l'ombre de la douleur, comme la rose est défendue par l'épine[2] ». Et lorsque le roman de Diderot ne désigne par le sexe féminin par la métaphore des « bijoux », il le fait par celle des « autels[3] ». Si l'on replace cette métaphore du corps féminin comme autel dans l'ensemble que nous venons de décrire, se met en place tout un culte du corps féminin auquel l'homme est convié par la femme elle-même, tout à la fois prêtresse, déesse, victime sacrifiée et autel sur lequel est fait le sacrifice.

Surtout, la métaphore du corps féminin comme sanctuaire recèle une puissante dimension blasphématoire dans le sens où les autels de la femme remplacent alors, dans ces romans, les autels de la religion catholique. D'ailleurs, comme Christophe Martin le fait remarquer à juste titre, le terme « autel » « peut désigner par métonymie la religion chrétienne elle-même[4] », l'Église. Cette substitution se matérialise d'ailleurs parfois complaisamment dans des scènes où ce culte de la volupté et du corps féminin (voluptueux) est rendu sur les autels mêmes du culte chrétien, comme c'est le cas notamment dans l' « histoire de la sœur Monique » qui nous est rapportée à la première personne, en deux parties, dans *Le Portier des Chartreux*. Monique connaît en effet les premiers feux de la volupté, alors qu'elle est au couvent, « sur un prie-Dieu vis-à-vis de l'autel ». Croyant tout d'abord à un rêve, puisqu'elle vient de s'endormir, elle se rend bientôt compte qu'il n'en est rien et l'église, lieu de recueillement et de retraite spirituelle, devient pour « la sœur Monique » celui d'une vulnérabilité du corps féminin qui y est exposé aux désirs et à la volupté :

> *Je fus saisie de frayeur en pensant que j'étais seule pendant la nuit dans le fond d'une église ; avec qui ? je ne le savais pas, je n'osais m'en éclaircir, je n'osais remuer, je fermais les yeux, je tremblais : mon tremblement augmenta encore quand je sentis qu'on me pressait la main, et qu'on me la baisait, […].*

---

[1] *Op. cit.*, p. 197.

[2] *Op. cit.*, p. 38-39. Le portique composait l'entrée des temples dans l'architecture de la Grèce antique.

[3] « Les autels » est en effet le titre du chapitre VII des *Bijoux indiscrets* : DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, Au Monomotapa, [Paris, 1748] (éd. Jacques Rustin, Paris, Gallimard, 1981).

[4] *Op. cit.*, p. 198.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Et bientôt, une fois Monique rassurée, les deux amants peuvent librement s'abandonner au culte de la volupté et Martin à celui du corps féminin « sans respect pour les autels où [ils sont][1] ».

c. L'homme dans le temple de la femme

Mais l'introduction de l'homme dans le temple de la femme fait surgir une dimension ambivalente du culte qui est rendu sur ces autels, et ce d'autant plus lorsque la description de ce culte est l'œuvre d'un narrateur masculin, comme c'est le cas dans *Thémidore* de Godard d'Aucour ou dans *Point de lendemain* de Vivant Denon. En effet, dans ces deux romans, s'opère un glissement d'un objet du culte masculin à un autre. On passe ainsi du culte de la femme au culte du temple et du sacrifice en lui-même dans le sens où être dans le temple de l'Amour et sacrifier sur l'autel constitue déjà une jouissance en soi pour l'homme, autrement dit le sacrificateur, et dès lors le corps féminin semble s'évanouir dans cette jouissance masculine. Ainsi, dans *Thémidore*, le narrateur confie-t-il à propos de son aventure avec Mademoiselle de Noirville, alors qu'il a été laissé volontairement seul avec elle par Rozette, sa maîtresse :

> *Bref, Mademoiselle de Noirville remplit la place de Rozette, en tint presque lieu chez moi dans des embrassements que serrait la passion ; je ne songeai qu'au sacrifice et peu à la divinité ; ce que j'éprouvai, c'est qu'à quelque dieu de l'univers que l'on adresse ses vœux, il y a une satisfaction sensible à mettre des présents sur un autel*[2].

Si la substitution d'une divinité à une autre est finalement indifférente au sacrificateur, c'est que l'important est en réalité le culte en lui-même, quel qu'en soit l'objet. « Quelque », « on », « des », « un » : l'indéfini est en bonne place dans un passage qui cherche précisément à montrer l'insignifiance de l'identité de la divinité à laquelle est rendu le culte masculin. Dans *Point de lendemain*, le phénomène d'indistinction ne se fait pas et ne se dit pas entre un corps féminin et un autre, mais dans une fusion particulièrement aboutie du corps féminin avec le lieu qui l'accueille ou pour mieux dire le temple. Cette fusion est déjà sous-jacente

[1] *Op. cit.*, p. 367-368.

[2] *Op. cit.*, p. 297.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans nombre de ces occurrences romanesques du lieu d'amour mais dans le roman de Vivant Denon elle parvient à un tel degré que le désir masculin est clairement reporté sur le lieu et le décor eux-mêmes, pour le jeune amant comme pour le mari de Madame de T***. Ce dernier a fait arranger le cabinet qui n'est pour Madame de T***, dit-elle, « qu'un témoignage… des ressources artificielles dont Monsieur de T*** avait besoin pour fortifier son sentiment, et du peu de ressort [qu'elle donnait] à son âme » ; tandis que son jeune amant, qu'elle conduit dans le même cabinet, éprouve une telle curiosité à l'égard de ce lieu qu'elle lui fait dire : « ce n'était plus Madame de T*** que je désirais, c'était le cabinet[1] ». Il n'est plus question pour lui, comme il l'avoue, de « ferveur » ni de « dévotion » comme cela devrait être le cas dans ces cultes auxquels la femme convie l'homme. Alors certes la curiosité ressentie par le jeune prosélyte est forte mais elle n'est justement que curiosité et n'a alors plus rien de cultuel, d'autant que seul le temple a réellement de l'importance aux yeux du sacrificateur alors que le corps féminin a déjà perdu, avant même que l'on n'entre avec les amants dans ce nouveau sanctuaire, sa place dans le désir masculin au profit d'un tout autre objet de culte.

Bien plus, l'autel du corps féminin tend à se constituer en lieu du culte d'un tout autre dieu : le phallus[2]. L'homme fait ainsi du corps féminin et en particulier du sexe féminin à la fois le temple voué au culte de son propre sexe et la victime sacrifiée à ce culte. *Le Diable au corps* de Nerciat joue ainsi sur une métaphore filée qui présente le phallus comme cette divinité qui se rend un culte à elle-même tout en ne montrant le corps féminin que comme l'autel propre à l'accueillir et à l'honorer, sans véritable existence qui lui serait propre ni consistance :

> *Le Dieu, suffisamment adoré, languissait après un autel. Il est si accommodant ! Ennemi du luxe, moins son temple a la vogue, plus sa niche est étroite, plus il y est mal à l'aise… plus alors il se croit honoré… C'est même pour cela que, souvent, abandonnant les vastes nefs, il a l'humble caprice de se confiner dans quelque obscure chapelle, dans quelque recoin de la sacristie*[3].

Le corps féminin est ainsi réduit à son sexe seul et se trouve déposséder de lui-même pour ne plus trouver sa finalité que dans sa fonction réceptrice du phallus : il est seulement « autel »,

---

[1] *Op. cit.*, p. 1308.

[2] Il s'agit ici de comprendre comment se met en place un culte rendu par l'homme à son propre sexe au travers de l'objectivation du corps féminin. Pour ce qui est du phallocentrisme et de l'androcentrisme qui sous-tendent le regard féminin sur le phallus, nous y reviendrons dans la troisième partie (chapitre II).

[3] *Op. cit.*, p. 405.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« temple », « niche étroite », « obscure chapelle » ou « recoin de la sacristie ». L'important est qu'il honore, par sa forme, le Dieu adoré dont il doit être le lieu privilégié du culte. Nous rejoignons alors en partie l'objectivation du corps féminin décrit comme autel telle que l'analyse Christophe Martin. Dans l'étude qu'il fait du « corps-sanctuaire », Christophe Martin explique en effet que cette métaphore est moins à envisager comme une sacralisation de ce corps mais bien plutôt comme un moyen, une nouvelle fois, de réification, dans le sens – et en cela il fait le rapprochement avec le mythe de la virginité – où le corps féminin n'est plus alors qu'un dépositaire, bien que le dépositaire d'un bien précieux. D'ailleurs il est une autre métaphore qui tend à réifier le corps féminin dans le temple de la volupté : la représentation qui en fait un bijou dans un écrin. Ainsi, dans le roman de Crébillon fils, en 1734, Tanzaï, avant d'être désenchanté à la vue de la fée Concombre, parvient dans l'un de ces sanctuaires dont la femme est la déesse :

> *Plein d'inquiétude et de désirs, après avoir traversé cinq ou six grandes pièces, il parvint enfin dans la chambre où la Déesse était couchée. Un lit brodé des pierres les plus précieuses, soutenu par des colonnes de rubis, renfermait cet objet miraculeux*[1].

Certes, Christophe Martin a raison de qualifier la métaphore du corps-sanctuaire de convenue, et certes il serait abusif d'y lire la volonté marquée d'une sacralisation de la femme et du corps féminin. Il ne s'agit pas pour autant de remettre en question notre analyse précédente de la femme conviant l'homme à son culte. Les métaphores de l'autel et du temple recèlent en effet plusieurs dimensions qui, loin d'être à dissocier comme diverses significations qui ne seraient qu'adjacentes les unes aux autres, révèlent au contraire, dans leurs interactions et la prise en compte de leur coexistence parfois au sein d'une même représentation, la profonde ambiguïté qui émane du féminin tel que (se) le représente le roman libertin : toujours Protée, il passe constamment de divinité adorée à un simple objet du culte d'un autre dieu.

2) Corps et décors

Topos du roman libertin, la participation du décor au mécanisme du désir et du plaisir répond aux influences sur le genre libertin du sensualisme et d'un matérialisme qui renvoie,

[1] *Op. cit.*, p. 317.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

autour de 1760, à un danger extrêmement grave dans le sens où il « est accusé d'être la cause cachée de la corruption des mœurs dénoncée sans répit depuis plus d'un siècle[1] » écrit Franck Salaün dans son *Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIIIe siècle*. Dans l'aménagement des boudoirs et cabinets secrets de ces romans, il s'agit ainsi, grâce à toutes les ressources fournies par ces nouvelles influences philosophiques, de « saturer sexuellement le temps et l'espace[2] » - pour reprendre les termes de Michel Delon dans *Le Savoir-vivre libertin*.

a. Mécanismes et aménagements : le corps à disposition

L'espace libertin est aménagé de sorte à rendre le corps, et en particulier le corps féminin, disponible. Les ressorts secrets et les machines, tels que les analyse Henri Lafon[3], doivent ainsi permettre une toute puissance du désir et d'offrir au libertin cette totale disponibilité du corps de la victime – pas nécessairement d'une violence mais tout du moins d'une forme de séduction dont elle ne saisit ni ne maîtrise les rouages, dans le sens où, comme l'indique très justement Henri Lafon dans son article, « deux personnages, de sexe opposé, sont en jeu, et par la machine se noue entre eux un rapport inégal[4] ». On ne compte plus en effet les machines de torture pour les victimes, machines à jouissance vouées aux libertins dans les romans sadiens ou dans un roman comme *Pauliska ou la Perversité moderne* de Révéroni Saint-Cyr, qui regroupe à lui seul un panel très large de ces machines et de leurs fonctions ; et Jean-Christophe Abramovici souligne à raison que « les versions successives de l'histoire de Justine témoignent de l'attention constante que Sade accorde aux instruments de supplice : au fil des réécritures, il les modifie, les échange, les perfectionne, les multiplie[5] ». Et l'analyse d'autres romans sadiens comme l'*Histoire de Juliette* aboutit à des

---

[1] SALAÜN, Franck, *L'Ordre des mœurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIIIe siècle (1734-1784)*, Paris, Editions Kimé, 1996, p. 28.

[2] *Op. cit.*, p. 112.

[3] LAFON, Henri, « Machines à plaisir dans le roman français du XVIIIe siècle », *Revue des sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 186-187, 1992, p. 111-121.

[4] *Ibid.*, p. 113.

[5] ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Objets sadiques, objet sadien », *Faire catleya au XVIIIe siècle. Lieux et objets du roman libertin*, *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 32, 2, 1996, p. 53.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

conclusions parallèles. Mais on les trouve également dans des représentations plus mondaines ou raffinées où la violence n'a pourtant nulle part ou dans des romans de la veine pornographique dans lesquels la jouissance de chacun est le maître mot. D'ailleurs ces machines peuvent tout aussi bien être des machines à plaisir pour la femme, à l'image de cette roue à godemichés dont se délecte la sœur du portier des Chartreux dans les *Mémoires de Suzon* en 1778 :

> *Il y avait dans la chambre où nous étions, un vieux rouet qui avait jadis servi à dévider du fil. Je l'armai de huit godemichés, que je plaçai en-dehors vis-à-vis de chaque rayon de la roue*[1].

L'ingéniosité de l'imagination comme de la conception, quand il s'agit de se procurer du plaisir et de satisfaire son désir est particulièrement féconde et les formes de mises à disposition du corps par ces mécanismes et aménagements qui fleurissent tout au long du siècle, des mécanismes raffinés aux machines terrifiantes, sont en effet variables : qu'il s'agisse de voir sans être vu, d'entendre sans être entendu (variante du précédent), de contraindre à un rapport sexuel grâce au « fauteuil à violer[2] », de se déplacer dans l'espace par le biais de passages secrets, de permettre à un personnage d'agir sur un autre, sur son corps (c'est-à-dire le plus souvent de permettre à l'homme d'agir sur la femme et sur son corps), ou encore de favoriser la commodité pour l'acte amoureux, voire de combiner plusieurs de ces fonctions, l'important est toujours de rendre le corps de l'autre disponible. C'est donc à la machine en tant qu'elle permet à un personnage d'agir sur un autre que nous nous intéressons ici, et non les machines en tant que telles ni seulement dans leur rapport avec celui qui les utilise. Quelles que soient sa fonction et sa forme précises, selon Henri Lafon, et nous le rejoignons, « la machine concrétise entre deux personnages une relation de pouvoir. Elle

---

[1] ANONYME, *Mémoires de Suzon*, À Londres, 1778 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, *op. cit*., p. 332).

[2] On trouve ces « fauteuils à violer » par exemple dans *L'Anti-Justine* de Rétif de la Bretonne, dans l'*Histoire de Juliette* de Sade ou encore dans *Pauliska* de Révéroni Saint-Cyr. Voici comment il est décrit dans le roman de Rétif de la Bretonne : « Ce fauteuil, ou foutoir, se monte. Le serrurier le monta un jour pour en voir le mécanisme. Il allait s'y asseoir, au premier. La jeune femme très potelée de son vieux voisin Aupetit, le perruquier, arriva. Aussitôt elle fut saisie par les bras, un ressort la troussa, et un autre lui écarta les cuisses. Un autre lui fit faire beau con, un troisième la fit osciller » : *L'Anti-Justine ou les Délices de l'amour*, au Palais-Royal, chez feue la Veuve Girouard, très-connue, 1798 (in *Œuvres érotiques*, Paris, Fayard, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, 2, 1985, p. 497).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

modifie l'espace entre les deux : soit qu'elle en déplace un, soit qu'elle déplace un objet interposé, soit qu'elle les relie tous deux ou les sépare. Mais cette modification de l'espace se fait au détriment de l'un des deux[1] ».

Les aménagements et mécanismes ainsi que l'architecture ne sont donc pas de simples détails dans le roman libertin, de par l'ambivalence même avec laquelle le roman de l'époque aborde les machines et mécanismes : il s'agit tout à la fois de nourrir le fantasme et de le dompter par la description explicative. S'ils prennent en effet souvent une place importante c'est qu'ils doivent permettre la scène de contemplation érotique et/ou d'accéder aux autres appartements et par là même aux autres corps. Guillard de Servigné va ainsi jusqu'à donner à son roman, en 1749, un titre, *Les Sonnettes*[2], tenant son nom du dispositif technique qui y permet de transmettre à distance une « image » sonore des mouvements amoureux, à l'insu des acteurs et au bénéfice d'un indiscret privilégié, selon un principe analogue, dans le domaine de l'ouïe, à celui du voyeurisme, qui se situe lui sur le plan du regard. Ne sont ainsi pas rares les exemples de ces passages aménagés dont seul le maître de maison connaît l'existence et qui lui offrent ce pouvoir important qu'est, dans le roman libertin, l'accès facilité aux corps féminins et par là même à la jouissance. La maison de Monsieur de Borille et son aménagement architectural font ainsi l'objet d'un long développement dans les *Mémoires de deux amis*. Dès les premières lignes de l'histoire de cet étrange libertin insérée dans les mémoires de Rinville, c'est là ce qui retient l'attention du narrateur dans le sens où la réalisation même du projet de Borille dépend de l'aménagement de sa maison dont aucun détail n'est laissé au hasard, ni par le propriétaire des lieux et son architecte, ni par le narrateur qui nous livre chaque détail utile à la compréhension et à la réussite du projet. Mais même sans parvenir aux extrémités d'un Borille, Sydney, dans *Félicia ou Mes fredaines*, a lui aussi aménagé sa maison dans le but de satisfaire à ses jouissances. Félicia évoque ainsi dans

---

[1] *Op. cit*.., p. 115. À partir de là, Henri Lafon définit « autour de nos machines trois figures au moins des rapports entre l'homme et la femme, telles qu'elles sont rêvées par un narrateur toujours masculin » : « 1. la domination euphorique », « 2. Un certain ravissement inquiet devant les pouvoirs féminins », « 3. La violence exaspérée » (p. 115-116). Dans ces trois figures, y compris dans la seconde, la femme finit toujours par subir : dans la première elle reste passive, dans la seconde la magicienne finit par être punie et avilie à l'image de ce qui se passe pour Ursule dans *La Paysanne pervertie* de Rétif de la Bretonne, et dans la troisième la victime féminine est épiée, enfermée, violée.

[2] GUILLARD DE SERVIGNÉ, *Les Sonnettes, ou Mémoires de M. le marquis d'****, Utrecht [Paris], [Clouzier], 1749 (in *Romanciers libertins du XVIII*e *siècle*, t. I, *op. cit*., p. 981-1028).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

le chapitre XIV intitulé « Plus aride encore que le précédent » ces aménagements « nécessaires à l'intelligence des faits » dont elle doit rendre compte par la suite :

> *[…] La distribution était telle que chacun isolé dans le haut, pouvait néanmoins se rendre en bas chez tous les autres ou les recevoir chez soi sans qu'on s'en aperçût : je dirai bientôt comment cela se pratiquait. On s'était appliqué à favoriser dans ce délicieux séjour la liberté, le mystère et le plaisir, divinités bienfaisantes auxquelles il était consacré*[1].

Ce sont le secret – avec le mystère qui en est le corollaire – et la communication qui ont présidé à de tels arrangements dans le sens où ils permettent de favoriser le plaisir de cette communauté libertine. Le soir de son arrivée chez Sir Sydney, Félicia se voit ainsi surprise par celui-ci alors qu'elle se croyait seule dans sa chambre, car comme il le lui explique, « le propriétaire de cette maison peut pénétrer secrètement dans les appartements de tous ceux qu'il reçoit » :

> *Il y a sous tous ces appartements une espèce d'entresol ignoré, dont mon véritable logement fait partie, le reste est partagé en plusieurs petits réduits d'où l'on se rend à des espaces pratiqués dans l'épaisseur des murs : de là on peut entendre, au moyen de certains tubes de fer blanc, il en passe un à votre chevet. Ce tuyau, terminé par un pavillon sous lequel était le musicien, que j'avais placé moi-même, donne dans mon entresol et finit tout près de votre oreille, à la soupape que vous voyez. C'est ce qui vous a fait croire que vous étiez si près de l'instrument et de la voix.*
>
> *[…] Derrière la glace, il y avait, creusée dans l'épaisseur du mur, une niche commode où l'on arrivait du bas ; je dirai bientôt comment. De ce poste l'on battait en ruine toute la chambre, moyennant des petits trous …*

Les aménagements de la maison de Sir Sydney réunissent ainsi plusieurs fonctions et formes de mise à disposition des corps : entendre sans être entendu, voir sans être vu, et pénétrer sans être soupçonné. On comprend que Félicia sache gré à Sir Sydney de lui faire partager ainsi tous les ressorts et les recoins cachés de sa maison, car c'est bien alors lui faire un « sacrifice […] de ces ressources secrètes » et bientôt elle accèdera à ce qu'elle dit être « vraiment un plaisir de femme ». Elle peut alors se comparer au héros du *Diable boiteux* d'Alain-René

[1] *Op. cit.*, p. 1196.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Lesage, paru au début du siècle, en 1707, pour lequel le diable Asmodée soulève les toits des maisons de Madrid, lui permettant d'en découvrir tous les secrets :

> *Jadis, le seigneur Cléophas-Léandre Pérez-Zambulo vit de fort belles choses, à l'aide d'un diable, bon humain, qui le promenait de toit en toit. Moi, sans diablerie, et sans risquer de me rompre le cou, je devins maîtresse de pénétrer partout, de tout voir*[1].

Ainsi que nous l'avons vu, l'image du roman libertin crée une illusion, une fiction, une réalité magique ou romanesque, que cent ans auparavant, comme le dit la paysanne pervertie de Rétif de la Bretonne, on aurait pu croire sortie d'un conte de fées. De la même façon, l'effraction et la mise à disposition des corps pourraient elles aussi donner l'illusion de quelque « diablerie », mais, tout comme l'image, elles se nourrissent en réalité de ce que le siècle des Lumières a à leur offrir, du sensualisme à l'*Encyclopédie*, du matérialisme à la machine. En effet, si chaque homme de la maison a la clé du passage qui le mène invisiblement de sa chambre « chez la femme avec laquelle il vit », Félicia obtient le droit, sans que personne n'en sache rien, redoublant et complexifiant ainsi les aménagements et les mécanismes, de se mettre « au fait par [ses] yeux, comment chaque homme pouvait ainsi se rendre de son appartement à ceux de toutes les femmes sans être vu ni rencontré », si ce n'est des deux seules personnes qui ont accès à d'autres aménagements qui permettent de voir sans être vu de ceux qui pensaient eux-mêmes voir sans être vus, en une sorte de subtil emboîtement des ressorts et « machines ingénieuses ». Félicia découvre en effet des moyens connus jusqu'alors du seul Sydney, qui les lui fait découvrir à son tour :

> *Des portes déguisées cachaient de petits enfoncements où était pratiquée une machine commode sur laquelle on se plaçait. Alors, la personne et le siège se trouvant à peu près en équilibre avec un poids de cent soixante livres qui se mouvait dans l'épaisseur du mur, on montait et redescendait sans peine à la faveur d'une corde perpendiculaire et fortement tendue ; Sydney n'avait que six pieds à monter pour voir tout ce qui se passait chez les femmes, par les trous des trumeaux dont j'ai parlé. La mécanique de tous ces suspensoirs était faite avec le plus grand soin. Les panneaux qui servaient d'issue s'ouvraient et se fermaient à coulisse et étaient de même parfaitement finis.*

[1] *Ibid.*, p. 1205.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

L'héroïne de Nerciat admet alors que « rien n'eût été aussi perfide que ces machines ingénieuses si elles n'eussent pas eu le plaisir pour unique but ». Après avoir dans un premier temps eu l'intention de dévoiler les plans de ces aménagements alors qu'elle devient maîtresse de la maison de Sir Sydney et par là-même de ces mécanismes ingénieusement voués au plaisir et à la satisfaction du désir, elle en est finalement revenue pour ne pas, dit-elle, « dévoiler ces secrets à des gens qui pourraient en faire un mauvais usage[1] ». Toujours est-il que, quel que soit le plaisir, de Nerciat à Sade en passant par la pornographie des *Mémoires de Suzon*, ainsi que l'écrit Jean Pestré dans son article « Bonheur » de l'*Encyclopédie* dans le second tome paru en 1751, « un même plaisir n'en est pas un pour tous ; les uns sont pour le plaisir grossier, et les autres pour le plaisir délicat ; les uns pour le plaisir vif, et les autres pour le plaisir durable ; les uns pour le plaisir des sens, et les autres pour le plaisir de l'esprit ; les uns enfin pour le plaisir du sentiment, et les autres pour le plaisir de la réflexion : mais tous sans exception sont pour le plaisir » car « chacun n'a-t-il pas droit d'être heureux, selon que son caprice en décidera ? ». Nulle hiérarchisation du plaisir donc et dès lors, des appétits que l'opinion commune aurait pourtant condamnés[2] peuvent tout aussi bien rendre heureux ceux qui les satisfont, puisque, nous dit Thérèse la philosophe, « le bonheur dépend de la conformation des organes, de l'éducation, des sensations externes[3] ». Quel que soit l'usage qui est fait de ces « machines ingénieuses » dans les romans libertins d'un siècle des Lumières qui contribue à les légitimer, le plaisir, quel qu'il soit et pour qui qu'il soit, en reste toujours, tout comme dans *Félicia ou Mes fredaines*, le seul et l' « unique but ».

Ainsi, toujours dans cette perspective, le corps lui-même peut devenir une « machine à plaisir », pour reprendre l'expression utilisée par Henri Lafon dans son article, particulièrement dans l'univers sadien, dans lequel le corps féminin devient donc cette machine à plaisir pour les libertins, sorte de ressort humain, d'autant que, comme le fait remarquer à juste titre Christophe Martin, « si pour La Mettrie, tout homme est une machine-à-jouir, le roman du dix-huitième siècle semble porté à croire que cette thèse s'applique plus particulièrement aux femmes[4] ». Ce qui est à l'œuvre dès lors, selon la méthodologie proprement sadienne, c'est finalement la mise en acte de ce qui n'était jusqu'alors encore

---

[1] *Ibid.*

[2] Jean Pestré évoque l'avarice, la vengeance ou encore l'ambition.

[3] *Op. cit.*, p. 657.

[4] *Op. cit.*, p. 273 (note 180).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qu'une métaphore, mais une métaphore particulièrement récurrente dans un siècle des Lumières où matérialisme et sensualisme offrent une vision mécaniste des corps. Il n'est ainsi pas rare de rencontrer ces métaphores du corps comme machine dans les romans libertins, à l'image des *Mémoires de Suzon* dont l'auteur anonyme fait parler en ces termes son héroïne qui s'adonne alors à outrance à la masturbation :

> *A trop user de ce plaisir, on l'émousse, la santé s'affaiblit. Il est même à craindre qu'après avoir trop fatigué tous les ressorts de la machine, il n'occasionne son entière destruction*[1].

Clairval philosophe évoque, quant à elle, avec la dimension supplémentaire du lien indéfectible entre l'esprit et le corps, un raisonnement qui se fait ressentir et a des conséquences dans « tous les ressorts de la machine » :

> *La tension des fibres du cerveau dans ses recherches pénibles, mais attrayantes, se communique bientôt aux moindres fibres de toute la machine*[2].

Thérèse, devenue véritablement philosophe, distingue quant à elle finalement deux figures de machines humaines. Se détachent ainsi de son discours matérialiste ces êtres qui suivent naturellement et machinalement leurs sens, leurs besoins et leurs corps, soutenus par une éducation exempte de tout préjugé, bien loin de tous « ces sots, ces machines lourdement organisées, ces espèces d'automates accoutumés à penser par l'organe d'autrui, qui ne font telle ou telle chose que parce qu'on leur dit de les faire[3] ». Mais Sade, lui, propose une hiérarchisation des êtres selon une structure qui identifie l'humain à un fonctionnement mécanique et énergétique. Dès lors, plus l'être se laisse porter par ses impulsions sexuelles, plus il monte dans l'échelle de cette hiérarchie tout en bas de laquelle on trouve ceux qu'il est alors à même de dominer et de réduire en machines à plaisir. Comme à son habitude, Sade reprend les principes du matérialisme de son siècle pour en proposer dans ses romans une version poussée à l'extrême. Le corps féminin ainsi mis à disposition du libertin devient alors un motif récurrent dans les romans sadiens. Le corps féminin, dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*, est construit et fantasmé comme une machine à plaisir : attaché à plusieurs reprises à une corde, « à quatre arbres formant un carré long » à deux reprises par le Comte de Bressac,

---

[1] *Op. cit.*, p. 900.

[2] *Op. cit.*, II, p. 19.

[3] *Op. cit.*, p. 657.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sur une sellette chez Saint-Florent, ou encore sur une croix dans le souterrain de Roland – et cette liste est bien loin d'être exhaustive. Mais il est, dans le roman sadien, un autre corps mécanique, celui du groupe formé dans et par la jouissance[1]. En effet, Jean-Christophe Abramovici, et avant lui Roland Barthes, ont remarqué que la machine chez Sade apparaît aussi sous la forme de la machine formée par le groupe : « la machine sadienne ne s'arrête pas à l'automate (passion du siècle) ; c'est tout le groupe vivant qui est conçu, construit comme une machine[2] ». Or, le corps de la victime est conçu et représenté comme le ressort de cette machine du groupe, sa mécanique et son mouvement. Ainsi Justine se définit-elle elle-même de la sorte au moment de décrire la machine formée par Saint-Florent, Cardoville, La Rose et Julien :

> *Les deux libertins me saisissent. Pendant que l'un jouit du devant, l'autre s'enfonce dans le derrière ; ils changent et rechangent encore ; je suis plus déchirée de leur prodigieuse grosseur, que je ne l'ai été du brisement des artificieuses barricades de Saint-Florent ; et lui et Cardoville s'amusent de ces jeunes gens pendant qu'ils s'occupent de moi. Saint-Florent sodomise La Rose qui me traite de la même manière et Cardoville en fait autant à Julien qui s'excite chez moi dans un lieu plus décent.* Je suis le centre de ces abominables orgies, j'en suis le point fixe, et le ressort *[…]*[3].

La victime a donc conscience d'être au cœur d'une mécanique jouissante dont elle est le ressort humain, dans une perspective matérialiste poussée jusqu'à ses ultimes limites en cette fin d'un siècle qui a fait du matérialisme et du sensualisme les clés de l'abandon de la substance.

---

[1] Il est ainsi question de façon récurrente, comme un leitmotiv, de l'arrangement du groupe (« groupes de filles, artistement arrangés », *op. cit*., p. 706 ; « À peine le groupe est-il arrangé », p. 1005 ; etc.) et alors, dit Juliette, « il me paraît essentiel, pour leur intelligence, de replacer un instant tous les personnages sous vos yeux » (p. 1006).

[2] BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 1149. Cité par Jean-Christophe Abramovici, *art. cit*., p. 59-60.

[3] *Op. cit*., p. 350. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. Matérialisme et sensualisme : l'abandon de la substance

Pour les romans libertins, il s'agit avant tout de rendre licite et de déculpabiliser le désir sexuel – et c'est là leur souci constant tout comme celui de leurs personnages. L'itinéraire de Thérèse, à ce titre exemplaire, se présente comme une alternance constante entre théorie philosophique et pratique sexuelle, alternance dialectique où le désir est premier et pousse à rejeter la morale traditionnelle et la religion, c'est-à-dire précisément ce qui culpabilise le désir sexuel et la jouissance, et réciproquement la réflexion philosophique légitime l'assouvissement du désir par la jouissance. Le comte comprendra bientôt les avantages qu'il pourra tirer de ce goût pour le raisonnement que son parcours aura permis à Thérèse de développer, notamment auprès de l'abbé T***. Ainsi lui explique-t-il notamment que « l'âme n'est maîtresse de rien, qu'elle n'agit qu'en conséquence des sensations et des facultés du corps » et que « nous ne pensons de telle ou telle manière que par rapport à l'organisation de nos corps, jointe aux idées que nous recevons journellement par le tact, l'ouïe, la vue, l'odorat et le goût », car « si les âmes étaient purement spirituelles, elles seraient toutes les mêmes[1] ». Philosophiquement donc, les romans libertins justifient les plaisirs du corps par le déterminisme[2] et un rejet de tout dualisme âme-corps. En cela le sensualisme de Boyer d'Argens tel qu'il l'énonce par exemple dans les passages que nous venons de citer ou au travers des enseignements matérialistes et sensualistes prodigués à la jeune Thérèse par l'abbé T***, anticipe déjà, en 1748, celui de Helvétius dans *De l'esprit* qui paraîtra dix ans plus tard, mais aussi et surtout celui de Condillac qui, en 1755, concentrera les premières grandes idées du sensualisme comme doctrine philosophique dans son *Traité des sensations*. Helvétius explique et définit en effet l'être humain par le contexte spatial et temporel ainsi que par l'expérience sensorielle, tandis que le sensualisme de John Locke, dans l'*Essai sur l'entendement humain* en 1690, montrait nos connaissances comme procédant de nos « idées de sensation », issues des impressions produites par les objets sur nos sens.

Alain Clerval, dans la notice qu'il rédige autour du texte du *Portier des Chartreux*, indique qu'au XVIIIe siècle « les philosophes (La Mettrie, d'Holbach, Helvétius, etc.) inspirent une vision mécaniste, qui se réclame abusivement de la "glande pinéale" dont s'était

[1] *Op. cit.*, p. 653.

[2] La fréquence à laquelle apparaît le verbe « déterminer » dans un roman comme *Thérèse philosophe* est ainsi remarquable et révélatrice.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

servi Descartes pour surmonter le dualisme du corps et de l'esprit. L'horlogerie des corps, la cinétique des fluides et des humeurs, l'alambic des sensations accréditent la toute-puissance d'une sexualité purement organique, par rapport à laquelle le jeu des sentiments et des émotions n'est qu'une simple émanation physique[1] ». Diderot reprend ainsi la théorie alors un peu désuète de cette « glande pinéale » dans ses *Bijoux indiscrets* :

> *- Vraiment, dit Mirzoza, si nos bijoux pouvaient expliquer toutes nos fantaisies, ils seraient plus savants que nous-mêmes. – Et qui vous le dispute ? répartit le sultan. Aussi crois-je que le bijou fait faire à une femme cent choses sans qu'elle s'en aperçoive ; et j'ai remarqué dans plus d'une occasion, que telle qui croyait suivre sa tête, obéissait à son bijou. Un grand philosophe plaçait la nôtre s'entend, dans la glande pinéale. Si j'en accordais une aux femmes, je sais bien, moi, où je la placerais*[2].

Et un peu plus loin, il fait assumer à Mirzoza, la favorite, une dissertation sur la « nature de l'âme » développant la thèse matérialiste. L'âme se trouve donc déspiritualisée et conçue comme on ne peut plus corporelle, alors que sa localisation « varie selon l'âge, le tempérament, les conjonctures, et de là naissent la différence des goûts, la diversité des inclinations, et celle des caractères[3] » :

> *Ainsi, la femme voluptueuse est celle dont l'âme occupe le bijou, et ne s'en écarte jamais.*
>
> *La femme galante, celle dont l'âme est tantôt dans le bijou, et tantôt dans les yeux.*
>
> *La femme tendre, celle dont l'âme est habituellement dans le cœur ; mais quelquefois aussi dans le bijou.*
>
> *La femme vertueuse, celle dont l'âme est tantôt dans la tête, tantôt dans le cœur ; mais jamais ailleurs*[4].

---

[1] *Op. cit.*, p. 1115.

[2] *Op. cit.*, p. 136. Cette théorie de la « glande pinéale » est à nouveau évoquée par Sélim un peu plus loin (p. 162).

[3] *Ibid.*, p. 163.

[4] *Ibid.*, p. 164.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mirzoza reprend ici la typologie féminine exposée par Mangogul dans le chapitre XXV pour accréditer le fait que la parole machinale des bijoux sur laquelle repose le roman relève nécessairement et précisément de cette nature matérielle et biologique de l'être humain. Dans *l'Histoire de Juliette* de Sade, l'héroïne est initiée aux thèses matérialistes par Madame Delbène qu'elle rencontre dès le début du roman et qui lui apprendra à être, comme la Durand, « aussi matérialiste sur le système de l'âme que sur celui de la divinité[1] ». Madame Delbène s'exclame ainsi contre le dualisme opéré entre âme et corps et la conception chrétienne de l'immortalité de l'âme, puisque tout est matérialité :

> *Quoique les hommes soient dans l'impossibilité de se faire la moindre idée de leur âme, quoique tout leur prouve qu'ils ne sentent, ne pensent, n'acquièrent des idées, ne jouissent, et ne souffrent que par le moyen des sens ou des organes matériels du corps, ils se persuadent pourtant que cette âme inconnue est exempte de mort ; mais en supposant même l'existence de cette âme, dites-moi, je vous prie si l'on peut s'empêcher de reconnaître qu'elle dépend totalement du corps, et qu'elle subit conjointement avec lui toutes les vicissitudes qu'il éprouve lui-même ; et cependant rien d'analogue à lui ; on veut qu'elle puisse sentir et agir sans le secours de ce corps ; en un mot, on prétend que, privée de ce corps, et dégagée des sens, cette âme sublime pourra vivre pour souffrir, éprouver le bien-être ou sentir des tourments rigoureux. C'est sur un pareil tas d'absurdités conjecturales que l'on bâtit l'opinion merveilleuse de l'immortalité de l'âme*[2].

L'âme, si tant est qu'elle existe, est donc, conformément aux thèses matérialistes et sensualistes du siècle, entièrement déterminée par l'expérience sensorielle et par tout ce que le corps dans lequel elle est renfermée a à éprouver[3]. Comme dans *Thérèse philosophe*, l'âme n'est maîtresse de rien, elle se trouve entièrement soumise au corps et ne peut, par définition, que disparaître avec lui.

Certains personnages de libertins, que l'on voit surtout apparaître dans des romans de la fin du siècle, expérimentent ainsi, sur la femme qu'ils cherchent à séduire ou sur leurs victimes, les nouvelles découvertes techniques ou scientifiques dans le but d'influencer leurs pensées et leurs désirs. En cette fin de siècle, l'électricité, popularisée par les expériences de

---

[1] *Op. cit.*, p. 665-666.

[2] *Ibid.*, p. 218.

[3] Voir aussi les analyses de Robert Mauzi sur « les sensations de l'âme » dans *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII*e *siècle*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 314-329.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'abbé Nollet et Volta, est un concept émergent qui semble tout particulièrement retenir l'attention d'un certain nombre de romanciers libertins puisqu'on le retrouve, associé à l'idée de plaisir, dans plusieurs romans de la fin du siècle. Les uns, à partir de Mirabeau, et c'est l'usage le plus courant de ce qui devient un lieu commun de la littérature libertine, utilisent l'image de l'électricité pour dépeindre l'orgasme. Ainsi la Lolotte de Nerciat peut-elle s'écrier, au moment décisif, qu'elle est « électrisée[1] ». Mais le roman de Révéroni Saint-Cyr paru en 1798, *Pauliska ou la Perversité moderne*, va beaucoup plus loin dans le lien qu'il opère entre procédés physiques et/ou chimiques et plaisir, dépassant son simple emploi métaphorique qui satisfaisait pourtant tant d'autres romanciers libertins[2]. De même ce roman nous entraîne dans des expériences visant à démontrer non plus seulement que l'esprit est déterminé par les sensations, mais, bien plus, que « tout est physique » grâce à l'inoculation[3]. Alors qu'elle est retenue prisonnière chez M. d'Olnitz, Pauliska tombe ainsi sur ces quelques lignes dans lesquelles le baron explique son système et ses procédés reposant précisément sur cette thèse du « tout physique » :

> L'amour est une rage, il peut s'inoculer comme cette dernière maladie, par la morsure. *En marge était écrit* : (Régime.) Os de tourterelles calcinés, camphre et peau de serpent. (Opérations.) Morsures réitérées.
>
> *« Ainsi tout est physique ! m'écriai-je indignée, les vertus, les talents, tout ce qui touche l'âme n'est qu'illusion… » Je feuilletai quelques pages avec indignation, et je tombai sur cette étrange recette :*

---

[1] *Op. cit.*, p. 32.

[2] Ainsi, dans un épisode du roman, Salviati entend extraire le fluide électrique d'enfants afin de retrouver la jeunesse : « Une immense machine électrique était au milieu du cabinet. […] il prend ces petits enfants, il les lie avec quatre courroies de cuir aux poteaux qui supportaient la grande roue de verre, et en place des coussinets de frottement. Il les dispose dos contre dos, de manière que le bas des reins se touche parfaitement et forme un frottoir naturel, séparé par la seule épaisseur de la roue de verre. Il tourne ensuite la grande roue avec vivacité ; bientôt le mouvement rapide du verre échauffe ces chairs délicates, les étincelles jaillissent ». RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine de, *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, an VI (Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 221).

[3] À propos de l'inoculation dans le roman et en particulier de l'inoculation de l'amour, voir GROSRICHARD, Alain, « L'inoculation de l'amour », in *De l'amour*, Paris, Flammarion, 1999, p. 15-80 et CHARRARA, Youmna, « Inoculation et roman au XVIIIe siècle (chez Rousseau, Dulaurens et Révéroni Saint-Cyr) », *Eidôlon, Littérature et Médecine II*, dir. Jean-Louis Cabanès, n ° 55, 2000, Talence, Université de Bordeaux III, p. 193-203.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> L'amour étant l'union physique de deux êtres, pour que les masses se confondent, donnez l'impulsion aux atomes. Opérez une irritation sur les fibres avec des cendres de cheveux et des cils de l'opérateur. Forte inspiration par les pores ; friction multipliée sur la peau. Pour breuvage, l'opérateur donnera son haleine convertie en fluide[1].

En apprenant que Pauliska a lu ce qu'il appelle son « système », M. d'Olnitz réagit alors en ces termes :

> *[…] je me flatte que, lorsque vous l'aurez approfondi, vous le trouverez conforme à la nature, et dégagé de toutes les absurdités, de toutes les illusions qui vous bercent depuis l'enfance. Oui, madame, tout est physique. L'être le plus hideux peut triompher de Lucrèce même, en un temps donné, et par mon art. Il suffit de suppléer la nature, et de produire les impressions qu'elle donne. […] Au reste, mon système tend surtout à faire naître le désir : créez ce désir, vous créez l'amour. C'est ce que j'ai fait, et Vénus tout entière a passé dans vos veines*[2].

Tout est donc lié au désir : tout ramène au désir et tout découle du désir, même l'amour alors que, pourtant, dans le roman libertin, le désir est d'ordinaire représenté de façon totalement indépendante par rapports aux sentiments amoureux. À la suite de son expérience avec les enfants dont nous avons fait état, Salviati avance ainsi que si, en lieu et place des enfants, il plaçait « pour frottoir » sur cette même machine « deux femmes aux formes saillantes », une « abondance de magnétisme affluerait alors, et porterait dans [eux] avec la santé, la force et le désir ![3] ». Le désir, qui était un attribut viril devient un principe féminin par excellence aux yeux du libertin Salviati, pourrait donc lui aussi non seulement s'extraire mais s'inoculer. D'ailleurs le désir est toujours au centre des préoccupations de ces « savants fous » au point que même cette machine effrayante aux yeux de Pauliska est qualifiée d'appareil en lui-même « voluptueux[4] » par Salviati. Quant au baron d'Olnitz, à la suite d'une expérience qui commence à montrer des effets prometteurs, il peut à nouveau affirmer à la victime objet de son expérience que « l'impulsion des sens est le seul mobile en amour… ». Pauliska avoue en effet avoir ressenti, bien malgré elle, de la tendresse à l'égard de son bourreau au moment de l'expérience et ne peut alors que qu'admettre et s'admettre à elle–même que le « résultat est

[1] *Op. cit.*, p. 58-59.

[2] *Ibid.*, p. 60-61.

[3] *Ibid.*, p. 221.

[4] *Ibid.* p. 220.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

incontestable[1] ». De la détermination du désir à la détermination de la jouissance, il n'y a qu'un pas que le matérialisme et le sensualisme du siècle aident encore les romanciers libertins et leurs personnages à franchir.

c. Déterminer la jouissance

Ainsi note-t-on, dans cette perspective commune à l'ensemble du genre, l'importance des circonstances extérieures, quelles qu'elles soient, spatiales et/ou temporelles, dans la détermination de la conscience et du corps, en particulier dans celle du désir et de la jouissance, car il s'agit de retenir du lieu, dans le roman libertin, ce qui favorise ou « conditionne » le plaisir sexuel. Les appartements de la fée Lumineuse, dans *Angola* de La Morlière, en 1746, apparaissent ainsi et plusieurs commentateurs l'ont déjà fait remarquer, comme l'une des avancées extrêmes et les plus abouties de l'esthétique sensualiste. Alors, il s'agira de décrire un environnement qui détermine le corps et la conscience dans un même mouvement vers le désir et le plaisir, et donner ainsi « l'exemple et l'envie de faire l'amour », à l'image des jardins de Sir Sydney dont se souvient et se délecte Félicia, l'héroïne de Nerciat, en 1775 :

> *J'allai m'égarer avec Sydney dans un labyrinthe touffu, au centre duquel était une fontaine rustiquement décorée et près de laquelle un lit de gazon offrait un théâtre commode aux ébats des amants. En approchant de ce réduit enchanté, on ne pouvait se défendre d'éprouver une vive émotion. Tous les sens à la fois y étaient flattés. Un filet de fil d'archal extrêmement délié renfermant un espace fort étendu tenait prisonniers une multitude d'oiseaux de toute espèce qui donnaient* l'exemple et l'envie de faire l'amour. *La fleur d'orange, le jasmin, le chèvrefeuille, prodigués avec l'apparence du désordre répandaient leurs parfums. Une eau limpide tombait à petit bruit dans un bassin qui servait d'abreuvoir aux musiciens emplumés. On marchait sur la fraise ; d'autres fruits attendaient, çà et là, l'honneur d'être cueillis par des mains amoureuses et de rafraîchir des palais desséchés par les feux du plaisir. J'étais émerveillée ; l'incarnat du désir se répandait sur mon visage et n'échappait point au pénétrant Sydney… Notre*

[1] *Ibid.*, p. 63.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

bonheur n'eut pour témoins que les oiseaux jaloux et les feuilles qui les dérobaient aux rayons curieux de l'astre du jour[1].

L'aménagement des cabinets et boudoirs tend ainsi vers la concentration de l'imagination sur le plaisir afin d'opérer une action quasi mécanique sur les corps, car « nous sommes tellement *machines*[2] », dit le jeune narrateur de *Point de lendemain* en 1777, de préparer ce que Henri Lafon appelle une « décoration excitative[3] ».

C'est dans le contexte philosophique d'une influence certaine du matérialisme et du sensualisme sur les Lumières qu'apparaît l'image galante dans les boudoirs et cabinets secrets de romans libertins telle que nous l'avons envisagée précédemment, mais en une mobilisation de tous les sens : l'ouïe (oiseaux, musique, mais aussi bruits de couples), le goût (repas), le tact (moelleux), l'odorat (fleurs), et la vue (statues et, donc, glaces et tableaux)[4]. Dans les jardins de Sir Sydney, « tous les sens à la fois [sont] flattés » : les chants des oiseaux et le murmure de l'eau pour l'ouïe, les parfums des fleurs pour l'odorat, la multitude des fruits qui flattent les palets des amants pour le goût, le lit de gazon pour le toucher et bien sûr la vue qui se délecte de tout ce qui peut y donner « l'exemple et l'envie de faire l'amour » et de la multitude des couleurs rendues par les plumages des oiseaux, le bleu de l'eau qui coule, le vert du gazon, le rouge des fraises, les couleurs des fleurs dans un désordre apparent. L'émerveillement de Félicia ne peut alors avoir d'autres effets, selon les codes du roman libertin, que de provoquer en elle le désir et d'amener Sir Sydney à son but.

L'empirisme de l'Anglais Locke et du Français Condillac, nous l'avons dit, définissent l'être humain au travers de son expérience sensorielle – une expérience sensorielle globale. Émerge ainsi un nouveau concept du temps dans le sens où il n'y a plus de substance : déjà avec Locke, la succession des qualités sensibles en train de passer était devenue prioritaire par rapport à la substance. Le « savoir-vivre » et le « savoir-jouir » libertins s'en inspirent pour concilier et conjuguer à merveille les cinq sens tous conjointement satisfaits. Certes, Michel Delon définit et montre le luxe comme la capacité à érotiser les objets, pourtant cette véritable

---

[1] *Op. cit.*, p. 1202. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 1307. En italiques dans le texte.

[3] LAFON, Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 297, 1992, p. 199.

[4] Le goût, le tact et l'odorat sont pourtant d'ordinaire, au XVIIIe siècle, jugés bas et spécifiquement matériels, mais justement tout ce qui est matériel doit permettre d'influencer les corps et les désirs dans le roman libertin.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

convergence des sensations n'est pas seulement à l'œuvre dans les représentations du libertinage les plus raffinées et les plus luxueuses. Ainsi l'un de ces personnages féminins insatiables que le *Diable au corps* de Nerciat met en scène, nous indique-t-il l'action et le pouvoir qu'aura cette mobilisation des cinq sens sur tout son être :

> *Tous mes sens, j'en suis sûre, ont chez moi des fils qui aboutissent à la région du plaisir amoureux. Entends-je de la musique ? je désire ; vois-je un tableau galant ? mon sang s'agite ; touché-je une peau humaine, mâle ou femelle ? je suis en feu. L'odeur même d'une rose, d'un œillet me fait pâmer de plaisir. Ai-je bu ? je suis dévorée*[1].

Mais le regard va constituer le mode d'influence le plus important dans cette détermination à la fois du corps et de la conscience, car, écrit Henri Lafon, « l'efficacité du décor repose avant tout sur l'effet de la représentation : il faut représenter l'acte, en montrer des images pour déterminer l'apparition du désir de cet acte[2] ». La raison en est aussi que, comme l'explique Michel Delon, en ce siècle que l'on a appelé celui des Lumières, « la vue [est] maîtresse des sens puisqu'elle sert de métaphore à la pensée et permet au siècle d'être éclairé[3] ». D'où la constance de la présence des glaces - l'objet qui apparaît avec le plus de régularité dans ces décors excitatifs[4] - et des peintures, propres à faire naître les désirs en bannissant les « rigueurs » et leur préférant les « aventures galantes » où « tout [respire] l'amour content », comme dans le « cabinet reculé » de Zobéide dans *Angola*[5]. L'image, dont la problématique dans le roman libertin se fonde avant tout sur la mise en scène d'un regard, est ainsi omniprésente dans le lieu d'amour ; elle est, dans ses différentes modalités, ce qui doit « exprimer » la volupté afin de la faire émaner sur ce lieu secret et intime et sur les corps qui y ont pénétré. On comprend dès lors les gageures passées, dans plusieurs romans libertins, entre le séducteur, et la femme qu'il conduit dans ces décors excitatifs ou à qui il donne à voir des peintures galantes comme dans deux romans de 1748, *La Petite maison* de Bastide et *Thérèse philosophe* dans lequel Thérèse prend la gageure de « faire divorce au *manuélisme*[6] »

---

[1] *Op. cit.*, p. 469. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 201.

[3] *Op. cit.*, p. 145.

[4] Pour une analyse des représentations et réflexions des corps au travers des « tableaux enchanteurs », voir « Miroir, peinture et littérature : réfléchir et représenter les corps », au chapitre précédent.

[5] *Op. cit.*, p. 409.

[6] *Op. cit.*, p. 964. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en échange de la bibliothèque galante et des tableaux licencieux de son amant. Tout comme Mélite dans *La Petite maison*[1], Thérèse perd la gageure et s'offre, avec enthousiasme, à l'adroit séducteur, alors qu'elle s'y refusait jusqu'alors. La quasi systématicité de l'efficacité du décor sur le corps et la conscience n'est-elle pas significative du pouvoir que le roman libertin accorde à ces décors excitatifs, dont le regard et l'image doivent rester les points centraux ?

3) Désir et corps féminins : la femme insatiable

La figure de la femme insatiable est omniprésente dans le roman libertin tout au long de la période envisagée, parce qu'une part elle répond à la représentation que se fait le XVIIIe siècle de la femme, à savoir d'un être entièrement soumis à son corps, et d'autre part parce qu'elle renvoie encore à la suprématie des sens qui fait de certaines ce que la marquise de Merteuil appelle, dans le roman de Laclos, des « machines à plaisirs[2] ». « La galanterie a quatre origines » selon Mademoiselle Cronel, dite Frétillon : « les sens, le cœur, l'intérêt, la vanité ». Quant à elle, elle dit ne s'être « livrée [jusqu'alors] qu'à celle qui a les sens pour principe[3] ».

a. « Nous n'existons plus que par les sens »

« Nous n'existons plus que par les sens » s'écrit Margot dans le roman de Fougeret de Monbron au point que, selon elle, « l'âme, en ces délectables instants, est, en quelque manière, anéantie ». Ne reste plus alors de réalité pour la femme que ses sens et donc, par extension, son corps et toutes les impressions qu'elle reçoit par son biais, à savoir le plaisir et encore le plaisir, jusqu'à courir le « risque de suffoquer de plaisirs ». Or, le plaisir n'est qu'affaire de sens, ce qui retire à la narratrice et au romancier la possibilité de l'exprimer par

[1] Ainsi s'achève l'œuvre de Jean-François de Bastide : « La menace était terrible, et la situation encore plus. Mélite frémit, se troubla, soupira, et perdit la gageure », *La Petite maison*, in *Le Nouveau Spectateur*, 1748 (Paris, Gallimard, Folio classique, 1995, p. 136).

[2] *Op. cit.*, p. 308, lettre CVI.

[3] *Op. cit.*, p. 117.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

les mots et au lecteur de le connaître par l'imagination ; il ne peut s'agir que d'éprouver et de ressentir :

> *Que ne puis-je exprimer les ravissantes convulsions, les charmantes syncopes, les douces extases que j'ai éprouvées alors ! mais notre imagination est toujours trop faible pour peindre ce que nous sentons si fortement*[1].

En disant ne pas dire et ne pas pouvoir dire, le discours évite ainsi de réduire une expérience sensorielle et physique précisément à une simple représentation et à un discours. Ainsi que l'écrit Mathilde Cortey, « ne rien dire permet de montrer Margot en train "de suffoquer de plaisir"[2] », dans une entière soumission à ses sens. Là réside en partie le sens qu'il faut donner à l'évanouissement dans ces romans, non pas celui qui est feint, comme le sommeil, mais celui qui suit directement la jouissance et en est la conséquence. En effet, la perte de connaissance signifie à la fois l'impossibilité de dire la jouissance et l'être féminin qui, au paroxysme de son plaisir, n'existe plus que par son corps, absent à lui-même, à sa conscience et au personnage masculin, son amant.

On comprend qu'une femme de raison telle que la marquise de Merteuil dépeigne avec tant de dédain ces femmes qu'elle appelle « des machines à plaisir » en faisant le portrait d'une figure représentative, Cécile Volanges :

> *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.*

C'est que, pour elle, « ces machines-là » sont aussi manipulables qu'elles sont peu manipulatrices, aussi maîtrisables qu'elles maîtrisent peu et qu'elles se maîtrisent peu, et que l'on peut – en particulier les hommes – lire en elles comme dans un livre ouvert :

> *Vous me direz qu'il n'y a qu'à n'en faire que cela, et que c'est assez pour nos projets. A la bonne heure ! mais n'oublions pas que de ces machines-là, tout le monde parvient bientôt à en connaître les ressorts et les moteurs ; ainsi, que pour*

---

[1] *Op. cit.*, p. 701.

[2] *Op. cit.*, p. 164.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *se servir de celle-ci sans danger, il faut se dépêcher, s'arrêter de bonne heure et la briser ensuite*[1].

Mais elle rejetait déjà tout autant, dans la célèbre lettre LXXXI, sa célèbre lettre autobiographique, « l'imagination exaltée » de celles qu'elle appelle, cette fois, ces « femmes à délire » et derrière lesquelles, dans le discours de la marquise, plane l'ombre de la présidente de Tourvel :

> *Ah ! gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à sentiments ; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête ; qui, n'ayant rien réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant […]*[2].

A chaque fois, il s'agit pour elle de dénoncer celles qui, quelque usage qu'elles en fassent, laissent leurs sens prendre le pas sur leur raison.

L'instinct naturel de ces femmes qui vivent pour le plaisir est donc de se rendre « machinalement » à leurs sens et à leur corps. Félicia rend à monseigneur, « par l'instinct seul de la nature, baiser pour baiser, effort pour effort[3] », dans un moment où elle se décrit absente à elle-même et donc entièrement vouée à la nature et entraînée par son instinct. « L'instinct de la nature » est aussi ce qu'invoque Lyndamine pour « expliquer » le désir qui la porte vers une femme[4]. L'expression est d'une utilité récurrente pour ces femmes qui justifient ainsi leur plaisir par un entraînement machinal et ne réfléchissent alors jamais leur libertinage, au contraire de la marquise de Merteuil, en termes de projet et de raison. L'héroïne des *Galanteries de Thérèse*, roman né de la plume de Bret et/ou de Villaret en 1745, place ainsi son plaisir hors de tout plan, de toute intention et même de tout désir pour ne plus le considérer qu'en termes d'attraction irrésistible ainsi que le dénote l'insistance évidente sur le vocabulaire de la « force » et du « penchant » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 308, lettre CVI.

[2] *Ibid.*, p. 221.

[3] *Op. cit.*, p. 1109.

[4] *Op. cit.*, p. 47.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Un plaisir que je n'avais ni prévu ni désiré vint s'emparer de mes sens ; mon cœur, habituellement susceptible des impressions de la volupté,* succomba machinalement à la force insurmontable du penchant qui m'entraînait[1].

Il ne reste plus alors à l'âme qu'à s'effacer au profit du corps et des sens, sauf à suivre le corps et à se concentrer tout comme lui sur la volupté du moment. Ainsi Éléonore, « l'heureuse personne », décrit-elle un même bonheur des sens et de l'âme dans l'extase, tous deux également absents à tout ce qui ne constitue pas ce moment de plaisir intense :

> *Plongée dans une brûlante extase, elle jouissait d'un bonheur des sens et de l'âme fixée sur une seule idée qui l'occupe, la remplit toute entière sans se diviser en aucun détail, sans se joindre, se lier à rien de ce qui est, fut, ou pourrait être*[2].

Concentrée sur le plaisir et la volupté, autant que l'est le corps de Frétillon, l'âme de Thérèse est indivisible de son corps et donc de ses sens, « entraînée », comme l'héroïne de Gaillard de la Bataille, « dans toutes les parties de la volupté[3] ». Pourtant Mademoiselle Cronel, dite Frétillon, commence, certes, par reprendre les codes habituels du genre, les mêmes codes que les Margot, Éléonore et autres Thérèse ; mais elle en revient bien vite pour dénoncer précisément ce qu'elle appelle « l'obscurité de l'allégorie », lui préférant, dit-elle, « le style simple que demande une narration historique ». Il reste que le même vocabulaire revient sans cesse dans ces évocations. Trois mots semblent alors inévitables pour la narratrice qui a à évoquer – dans le cas de la prétérition – ou à décrire : le *corps*, les *sens* et l'*âme* selon des rapports qui, s'ils ne font pas s'évanouir l'âme dans l'évanouissement physique de la petite mort, la joignent entièrement au corps dans une fusion qui l'entraîne « toute entière sans se diviser en aucun détail », selon les mots de Thérèse. Félicia, quant à elle, ne se possède plus dans les bras de monseigneur :

> *[…] déjà je ne me possédais plus, une extase de plaisir précéda l'effort que je redoutais, je le sentis à peine à travers les douceurs dont j'étais enivrée. Quand je repris connaissance, j'étais tout à fait au pouvoir de l'amoureux prélat ; je fus*

---

[1] BRET, Antoine (et/ou VILLARET, Claude), *La Belle Allemande ou les Galanteries de Thérèse*, s.l.n.d., [1745] (in *Anthologie érotique. Le XVIII*e *siècle*, *op. cit*., p. 277). C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit*., p. 17.

[3] *Op. cit*., p. 125.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *agréablement surprise de n'éprouver qu'une très légère douleur. Elle céda bientôt à la sensation la plus délicieuse, qui, croissant par degrés, me mit hors de moi*[1].

Félicia, tout comme Margot et Éléonore, parle donc d'extase. Or, l'extase est, selon son étymologie du latin chrétien et du grec, un égarement de l'esprit, une action d'être hors de soi : « me mit hors de moi » dit Félicia. Ce n'est donc pas dans ce cas l' « état d'une personne qui, abîmée dans la contemplation d'un objet transcendant, a le sentiment d'être transportée hors du monde sensible[2] », puisque précisément l'extase signifie, dans le roman libertin, l'expérience ultime du monde sensible, la concentration totale de soi dans l'expérience sensorielle mais qui, effectivement, rend impossible toute autre communication psychologique et sensorielle avec le milieu qui l'entoure, absorbant tout autre sentiment que le plaisir intense produit par les sens. Le tableau que fait Psaphion de cette extase se fonde également sur la sortie de l'âme hors du corps :

> *Nous sortons, dans ce moment, de nous-mêmes ; nos âmes, en s'attirant, semblent s'épancher et s'écouler par tous nos sens ; elles s'exhalent comme une douce essence, et nous en conservons le goût.*

Mais c'est là l'extase réservée aux « véritables amants[3] » ajoute-t-elle, car pour les autres, ils ne ressentent, comme elle avant sa rencontre avec Ajax, qu'un fade plaisir des sens, qui n'est pas la véritable volupté et ne met pas hors de soi :

> *Si mes sens n'avaient que trop goûté toutes [les délices] dont ils sont capables, ils ne m'avaient rien fait éprouver au-delà du voluptueux instant qui commence et finit leur félicité*[4].

L'adverbe « trop » marque, par sa présence devant un verbe de perception (« mes sens n'avaient que trop goûté »), en même temps que le trop de l' « après-jouissance » - sur lequel nous aurons à revenir - une sorte de surabondance des plaisirs, par des désirs qui sont satisfaits au-delà même parfois des envies de la femme. Peut alors en ressortir du dégoût, à l'image de ce qu'il advient pour Margot la ravaudeuse, assaillie par une escouade de mousquetaires et aussitôt soumise à « trente assauts dans l'espace de deux heures » d'une

---

[1] *Op. cit.*, p. 1109.

[2] *Dictionnaire de l'Académie française*.

[3] *Op. cit.*, p. 79. Elle dit encore « les seuls amants »à la page suivante (p. 80).

[4] *Ibid.*, p. 80.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

facilité qui l'écœure : « Au fond, trop c'est trop. Je fus, pour ainsi dire, si gorgée de plaisirs que j'en eus une espèce d'indigestion[1] ». Margot est, en « cette rude épreuve », à ce point repue de plaisirs, qu'elle ne l'éprouve plus et ne goûte plus aux véritables délices des sens dans lesquels l'âme s'exhale[2], ce qui la décide à quitter Madame Florence et sa maison close pour se mettre à son compte et vivre en son particulier. C'est à cette seule condition qu'elle peut connaître à nouveau le véritable plaisir, c'est-à-dire l'extase, seulement quelques pages plus loin, précisément dans les bras du frère Alexis. Ce dégoût est d'ailleurs finalement ce qui mettra fin à la carrière de courtisane de Margot et qui la ramènera à son point de départ, auprès de sa mère, sur les conseils du clairvoyant Monsieur Vise-à-l'oeil alors qu'elle souffre d'un mal mystérieux auxquels les médecins se montrent bien incapables de remédier :

> *Votre mal […] n'est point une affection du corps, mais un dégoût de l'esprit, causé par l'abus d'une vie trop délicieuse. Les plaisirs sont à l'âme ce que la bonne chère est à l'estomac. Les mets les plus exquis nous deviennent insipides par habitude : ils nous rebutent à la fin, et nous ne les digérons plus. L'excès de la jouissance vous a, pour ainsi dire, blasé le cœur, et engourdi le sentiment*[3].

La présence du « trop » étant systématique, nous le voyons, dans ces évocations, la jouissance féminine aurait donc pour condition essentielle le désir et l'attente, devant nécessairement la précéder mais qui n'ont pas le loisir de se déployer en présence de ce « trop » qui les étouffe au moment même où ils commencent à naître.

b. Désirs féminins, jouissances féminines

L'idée de plaisir féminin est omniprésente dans le roman libertin, et en particulier dans les romans de « filles du monde ». Un personnage comme Mademoiselle Dargentière revendique ainsi auprès de Javotte, qui n'en est encore qu'à ses premiers pas dans le monde, le droit au plaisir aussi bien pour la femme que pour l'homme, taxant d'hypocrisie « celles qui s'arrogent la qualité d'honnêtes femmes » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 693.

[2] On remarque dans cet épisode l'absence totale de verbes de perception ou de références aux sensations en-dehors du seul « gorgée de plaisirs » qui le clôt.

[3] *Ibid.*, p. 735.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] les sens sont de même pour nous que pour les hommes, et s'il est quelques femmes qui soient sans amants, c'est qu'elles n'ont pas assez de mérite pour en captiver ou qu'elles sacrifient leur penchant au préjugé. Va, va, ma mie, nous naissons avec le goût du plaisir et nous nous y livrons presque toutes par vanité, par tempérament ou par intérêt*[1].

Alors certes, il ne s'agit pas de voir, dans l'idée de plaisir féminin, une nouveauté et encore moins une spécificité transgressive du roman libertin. Déjà l'Église encourage le plaisir féminin, dans le souci d'une meilleure fécondité et procréation, et reprenant et en adaptant les théories d'Aristote et de Galien, qui voyait dans la « semence » féminine une condition de la procréation. Ce qui est neuf par contre, c'est l'idée du plaisir pour le plaisir, d'un plaisir qui n'a d'autre but que lui-même, et bien plus, d'un plaisir que recherche tout particulièrement le sexe féminin. Ce n'est donc pas tant le désir qui est présenté comme spécifiquement et naturellement féminin, mais bien plutôt le plaisir ou tout du moins la recherche du plaisir, car, ainsi que feint de le déplorer le narrateur de *Lucette ou les Progrès du libertinage*, « s'il est bien difficile à un homme de triompher de ses désirs, il l'est bien davantage à ce sexe que tout sollicite à suivre la nature et les plaisirs[2] ». Cette recherche du plaisir serait partagée, aime à penser le romancier libertin et à le faire penser à son lecteur et à ses personnages masculins, par l'ensemble des femmes, y compris par « celles qui s'arrogent la qualité d'honnêtes femmes », pour lui-même, par intérêt, par vanité ou pour tout cela ensemble. La courtisane parvient ainsi à accorder son plaisir et son intérêt, soit que ses amants payeurs la dédommagent sexuellement[3], soit qu'elle s'adjoigne, par compensation, comme le fait Margot au paroxysme de sa maîtrise du métier, des greluchons qu'elle façonne à son goût :

> *[…] J'ai toujours eu un jeune et vigoureux laquais, et je m'en suis si bien trouvée que tant que l'âme me battra au corps, je ne changerai point de méthode. […] Voilà, messieurs, puisque vous étiez curieux de la savoir, la recepte dont je me sers journellement pour modérer les feux de l'incontinence.*

Si le fantasme du désir féminin aveugle est sans conteste présent dans nombre de romans de courtisanes, dans le sens où il offre ce dont le romancier, le lecteur et le souteneur rêvent, à savoir un désir féminin qui leur serait offert en dépit du fait de n'être pas aimable, il est bien

---

[1] *Op. cit.*, p. 462.

[2] *Op. cit.*, p. 291.

[3] Encore faut-il toutefois qu'ils ne soient pas impuissants…

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

plus rare de trouver ce que la femme aime véritablement à désirer. Certes, le romancier libertin semble, au premier abord, accorder à la femme le droit à un plaisir et à un désir véritablement émancipés des sentiments, puisque c'est ainsi que les « plaisirs ne sont point mêlés d'amertume » : « les sentiments épurés et alambiqués de l'amour sont des mets qui ne conviennent pas à [la] constitution [de Margot] ; il [lui] faut des nourritures plus fortes ». Ah oui « vraiment, Monsieur Platon était un plaisant original avec sa façon d'aimer[1] ». Mais finalement la transgression n'est pas si grande et ce que l'on y voit, c'est avant tout une femme qui aime le plaisir quel qu'il soit, victime de son tempérament, de sa vanité, de la nécessité ou de son ambition, ce qui profite toujours à l'amant, quelle que soit sa figure et quel que soit son être de façon plus générale.

Comme le fait très justement remarquer Mathilde Cortey, et comme nous l'avons effleuré précédemment, le désir, pour ces femmes, n'aura bien souvent même pas le temps d'exister tant il est satisfait avant même, parfois, d'avoir eu la possibilité de naître dans et par l'attente. Grâce au récit rétrospectif, possibilité est enfin donnée à Psaphion, l'héroïne de Meusnier de Querlon, de revenir sur un temps où « tous [ses] jours étaient des jours de fête, et les plaisirs, qui se succédaient sans relâche, ne [lui] laissaient pas même d'intervalle pour former le moindre désir[2] », ni la moindre réflexion. La satisfaction du désir par le plaisir signifie précisément la perte de « la faculté de désirer un plaisir » pour Frétillon, du moins pour un temps :

> *Il me plongeait dans une mer de délices, où nageant longtemps et sans connaissance dans des torrents de volupté, je ne revenais à moi-même que pour m'apercevoir que je perdais pour quelque temps la faculté de désirer un plaisir, auquel cependant j'attachais mon vrai bonheur*[3].

Ce qui fait que parfois, elle se trouve, tout comme Margot chez Madame Florence, repue de plaisirs sans même les avoir désirés. Lucette non plus, dans le roman de Nougaret, n'a même pas eu à désirer avant de se satisfaire dans les plaisirs. Il n'y est même guère question d'une quelconque impatience dans l'attente du dépucelage, comme c'est le cas dans nombre d'autres romans :

---

[1] *Ibid.*

[2] *Op. cit.*, p. 66.

[3] *Op. cit.*, p. 33.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Lucette, en un mot, est digne de plaire. Elle fit le bonheur de plus d'un soupirant. Elle eût toujours été heureuse si son cœur n'eût pas trop voltigé, mais son tempérament lui fit chercher les plaisirs. Elle parvint à oublier qu'une femme doit quelquefois être cruelle*[1].

Il n'est alors guère plus qu'un personnage comme Thérèse, dans le roman attribué à Boyer d'Argens, pour ressentir véritablement le désir et l'attente qui mènent à une vie de véritable jouissance. Alors que le dépucelage est souvent ce par quoi commence l'histoire du personnage féminin narrateur, voire sa vie même selon les dires de Mademoiselle Brion, pour qui « [son] entrée dans le monde » est « l'instant, pour ainsi dire, où commence [sa] vie[2] », il n'est certes pas ce par quoi Thérèse achève son histoire puisqu'elle le perd de son propre chef par la masturbation, mais le roman de Boyer d'Argens est bien le récit d'une initiation et d'un apprentissage qui l'ont menée patiemment jusqu'à son premier moment de plaisir avec un amant. Contrairement à bien d'autres, elle n'aura donc pas cédé aux sirènes du tempérament qui s'est pourtant fait entendre chez elle, à l'instar de bien d'autres, de fort bonne heure. La Julie de Félicité de Choiseul-Meuse, elle aussi, en « sauvant sa rose », a résisté à son penchant pour l'amour au prix « de pénibles combats[3] ». Pour Julie, la retenue de l'imagination et d'un penchant naturel pour la recherche du plaisir apparaissent donc comme des nécessités afin de ne pas tomber dans le piège de plaisirs qui ne laisseraient plus la place aux désirs et qui, par leur surabondance, condamneraient la femme à la fois à l'illusion et aux « plus grands maux ». Julie peut alors revenir, avec le recul nécessaire de la rétrospection, sur ses choix et sur leur bien-fondé, un bien-fondé lié à des considérations sociales de réputation en même temps qu'à la jouissance modérée, variée et durable qu'elle a pu ainsi se ménager :

> *En me privant de ces plaisirs, que peut-être on exagère, je me suis préservée de mille craintes, et j'ai mis à l'abri ma réputation, et d'ailleurs de quoi ne me dédommage pas la gloire d'être aujourd'hui la seule femme qui puisse se vanter d'avoir goûté mille fois les plaisirs d'une défaite, et de n'avoir jamais été vaincue ! J'aurais pu connaître de plus grandes jouissances ; mais elles eussent été*

---

[1] *Op. cit.*, p. 280.

[2] *Op. cit.*, p. 20.

[3] *Op. cit.*, p. 126-127. Nous modernisons l'orthographe.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *plus courtes et moins variées ; j'aurais pu, d'ailleurs, perdre ma réputation, j'aurais été tourmentée par des craintes continuelles*[1].

C'est ainsi que Julie peut ménager ses désirs précisément en y résistant – « malgré [ses] propres désirs[2] » dit-elle car cette sagesse n'est pas de tempérament - en ne tombant pas dans l'excès des plaisirs et des jouissances, et qu'il lui reste « trop à désirer pour que la satiété [vienne] affaiblir[3] » ses passions. Car le triomphe qu'elle tire de cette résistance, opère finalement chez elle comme un ersatz du plaisir, ce qui fait qu'en l'absence de cette gloire, Julie ressent à nouveau le besoin du plaisir, comme lors de sa rencontre avec Alberti, privé de sa virilité sexuelle et qui, par là même, ne saurait représenter un danger pour celle qui cherche à préserver à tout prix sa virginité :

> *[…] je pouvais bien renoncer à la félicité suprême, lorsque j'avais la gloire de la résistance ; mais lorsqu'on est privé du triomphe, il faut au moins trouver le plaisir*[4].

Mais Julie s'est encore construit une autre philosophie de la jouissance, dans le sens où, selon elle, chaque âge doit avoir ses propres jouissances. Aussi a-t-elle su avoir la sagesse de se retirer à temps du monde et de comprendre qu'en bonne épicurienne, il lui fallait apprendre « apprendre à [se] ménager des jouissances pour un âge où [son] sexe commence à gémir de perdre sa fraîcheur et la beauté ; si les femmes connaissaient mieux leurs intérêts, elles se garderaient bien de se désespérer d'un mal inévitable[5] ». Quant à la jouissance de la jeune fille, elle doit passer par la douleur et s'en accommoder, la douleur inaugurale étant perçue et présentée, par l'homme comme par la femme elle-même, comme le passage obligé vers le plaisir. Nombre de jeunes vierges du roman libertin s'accommodent alors tant et si bien de la douleur inaugurale que le plaisir prend bien souvent le pas sur la douleur. Ainsi, Thérèse, son attention « fixée sur l'idée de plaisir », n'aperçoit même pas « le sentiment de la douleur[6] ». Mais, pour les romans qui s'aventurent le plus loin sur cette piste, la douleur et le sang inauguraux vont jusqu'à participer eux-mêmes du plaisir ressenti par la jeune fille voire le

---

[1] *Ibid.*, p. 140.

[2] *Ibid.*, p. 228.

[3] *Ibid.*, p. 227.

[4] *Ibid.*, p. 241.

[5] *Ibid.*, p. 126.

[6] *Op. cit.*, p. 656.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

décuplent. C'est le cas notamment de la cérémonie de dépucelage de Laure dans le roman de Mirabeau :

> *La douleur et le plaisir mélangés, le foutre et le sang qui coulaient, me firent ressentir une sublimité de plaisir et de volupté inexprimables*[1].

Quant à Lolotte, il semblerait qu'en elle la douleur et le plaisir soient comme deux pôles à la fois opposés et complémentaires qui se partageraient, dans ce moment, son corps et son être :

> *Je crus que j'allais expirer (non de plaisir, hélas), cependant à travers les détails de mon martyre, un vœu secret était pour que ce qu'on me faisait pût se consommer. J'éprouvai quelque chose de doux à sentir que j'étais pénétrée, et, traîtresse à moi-même, je me disais :* Courage, le mal que l'on te fait est un véritable bien[2].

La douleur cesse d'être et d'apparaître comme un mal pour devenir même un bien dans le sens où elle est le chemin qui conduit inévitablement au plaisir pour ces femmes qui se font de la recherche et de la satisfaction constante de ce dernier un véritable mode de vie et de rapport à son corps.

CHAPITRE IV – CORPS FÉMININ ET PEURS MASCULINES

Le rapport de l'homme au corps féminin est aussi à questionner dans le roman libertin, au cœur duquel se trouve toujours le désir, bien que le rapport de la femme à son propre corps tel qu'il est représenté dans un genre majoritairement masculin constitue déjà par là même un début de réponse. Or, le désir est aussi et peut-être surtout le désir de l'Autre au sens le plus fort du terme, de l'Autre que l'on cherche à atteindre. Or la femme, par définition, est l'Autre de l'homme. Là aboutit et réside toute l'ambivalence de la représentation que donne de la femme le roman libertin, toujours entre attirance, voire fascination, et crainte / répulsion : ce qui attire et fascine chez la femme est souvent aussi ce qui fait peur à l'homme et le répugne

[1] *Op. cit.*, p. 45.

[2] *Op. cit.*, p. 68.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

parce qu'elle est autre et de ce fait même lui reste inconnue et fondamentalement, essentiellement, inaccessible. Le sexe féminin est ainsi ce qui cristallise presque totalement cette ambivalence.

1) La femme « gouffre »

Les représentations du corps féminin offertes dans les discours et les traités médicaux du siècle, en particulier les ouvrages de vulgarisation, tendent largement à entériner scientifiquement l'image troublante et terrifiante de la femme « gouffre » - au travers de sa physiologie comme de son appétit sexuel apparemment insatiable – que l'imaginaire collectif avait déjà érigée en mythe.

a. Représentations de l'appareil génital féminin

Derrière la boutade de Lolotte, l'héroïne éponyme du roman de Nerciat, se dévoile un rapprochement entre ouvrages de médecine et romans libertins : « Fi donc, maman ! on ne voit là-dedans que des culs ! j'ai pris cela pour des livres de médecine[1] » lance-t-elle à sa mère qui a découvert les ouvrages licencieux dissimulés par sa fille. Car, dans l'imaginaire collectif, la quête du savoir est assimilée à un dévoilement. Les murs du temple dans lequel Sapho doit connaître son initiation aux mystères de la secte anandryne dans la *Confession d'une jeune fille* sont ainsi « recouverts d'une sculpture supérieurement travaillée, où le ciseau a retracé en cent endroits, avec une précision unique, les diverses parties secrètes de la femme, telles qu'elles sont décrites dans le *Tableau de l'amour conjugal*, dans l'*Histoire naturelle* de M. de Buffon et dans les plus habiles naturalistes[2] ». Mêmes fantasmes d'effraction et de dévoilement chez le romancier libertin et dans les planches anatomiques de ce que les livres de médecine appellent les *parties servant à la génération*. Et, comme l'écrit Michel Delon dans son article sur « le prétexte anatomique », « l'homme, dont le corps vaut comme référence, se donne le droit de parler du corps féminin, écart et danger[3] », que cet

[1] *Op. cit.*, p. 87.

[2] *Op. cit.*, p. 1153.

[3] *Art. cit.*, p. 38.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

homme soit médecin ou romancier libertin. On s'aperçoit, à la lecture de ces deux types de textes, que les deux discours se ressemblent en bien des points et « place à circonscrire, à posséder : les métaphores médicales et libertines se rejoignent »[1] autour du corps féminin, car si les *topoi* de la guerre amoureuse sont récurrents dans les romans licencieux, ils existent également dans les textes médicaux, où on les attendrait pourtant beaucoup moins puisqu'ils relèvent davantage d'un fantasme de conquête et de possession du corps féminin que d'un langage qui se voudrait d'observation scientifique et distante. Le roman libertin et l'ouvrage de médecine apparaissent donc tous deux comme des modalités d'une même quête, d'une même volonté de savoir au cœur desquelles reste toujours, quoi qu'il en soit, le désir, car, comme l'écrit Jean-Christophe Abramovici, « le désir masculin est au cœur de la volonté de savoir, de cette recherche de la "vérité toute nue" que savants et pornographes entreprennent de révéler "aux yeux du plus grand nombre"[2] ». Nombre de savants s'offusquent d'ailleurs devant la parution d'ouvrages de vulgarisation en français alors que le latin permettait de les réserver aux médecins, auxquels seuls ils sont censés être véritablement utiles. C'est le cas d'un traité comme *La Nymphomanie* de Bienville en 1771. Pierre Sue s'inquiète ainsi que des yeux de femmes et de filles puissent tomber sur ces descriptions conçues comme scandaleuses parce qu'écrites en français, mais aussi et surtout destinées au public :

> *Ou la nymphomanie est une maladie, ou elle ne l'est pas. Si elle en est une, comme on n'en peut douter, il n'y a que les personnes de l'art, obligées par état de remédier aux désordres de la nature, qui doivent en être instruites, et il était inutile de faire pour elles un traité particulier. Si la nymphomanie n'est point une maladie, l'ouvrage du médecin n'est qu'un livre très licencieux, et dont le gouvernement n'aurait jamais dû permettre la publication*[3].

Ces rapprochements entre volonté de savoir et droit au libertinage s'illustrent alors finalement dans le classement que fait Sade des médecins dans la catégorie des vrais libertins, notamment au travers du personnage de Rodin, accompagné de Rombeau, chirurgiens

---

[1] *Ibid.*, p. 39.

[2] ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. p. 174-175. Les citations intégrées à celle de Jean-Christophe Abramovici sont extraites de *Cléon, rhéteur cyrénéen, ou Apologie d'une partie de l'histoire naturelle*, « Préface », Amsterdam, 1750, p. xii.

[3] SUE, Pierre, *Anecdotes historiques, littéraires et critiques, sur la médecine, la chirurgie, et la pharmacie*, Amsterdam/Paris, Le Boucher, 1785, t. I, p. 263-264. Cité par Jean-Christophe Abramovici, *ibid.*, p. 185.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

amateurs, dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*. Derrière le pastiche de description médicale autour de la fille du premier qu'ils sont décidés à disséquer vivante au nom du « progrès des sciences[1] », Sade semble ainsi mettre en avant un pouvoir excitatif et un libertinage inhérent à l'acte médical. Sans aller nécessairement jusqu'à suivre l'imaginaire sadien, et au-delà des seules représentations littéraires, Jean-Christophe Abramovici le fait justement remarquer, « l'histoire de la figure du médecin séducteur est plus qu'une facette curieuse ou anecdotique de l'histoire de la médecine des XVIIe et XVIIIe siècles[2] ». On trouve, chez Félicité de Choiseul-Meuse, dans *Entre chien et loup*, un exemple, certes rare dans notre corpus mais révélateur, de personnage de médecin séducteur d'une jeune fille faible et malade. La jeune fille « faible », « souffrante », et de surcroît ignorante se laisse donc abuser par un langage amoureux, ou du moins un langage du désir, qu'elle confond avec un langage médical, comme si les deux discours, mais aussi les deux appréhensions du corps féminin étaient finalement équivalents[3]. L'investigation du corps féminin se dit donc avec les mêmes termes dans le discours médical et dans le discours romanesque libertin ; mais cette similarité dans le choix des mots est peut-être aussi le signe d'une certaine réticence, de la part des médecins, à employer un langage plus « technique »[4]. Chez Sade, la figure du médecin ressent et exprime la jouissance dans l'expérimentation sur le corps féminin victime et souffrant, comme dans l'épisode avec les chirurgiens amateurs Rodin et Rombeau dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*, lorsque le premier décide de sacrifier sa propre fille au nom du « progrès des sciences » :

> *Il en est de même, reprit Rombeau, de la membrane qui assure la virginité ; il faut nécessairement une jeune fille pour cet examen. Qu'observe-t-on dans l'âge de la puberté ? rien ; les menstrues déchirent l'hymen et toutes les recherches sont inexactes ; ta fille est précisément ce qu'il nous faut ; quoiqu'elle*

---

[1] *Op. cit.*, p. 141.

[2] *Op. cit.*., p. 197.

[3] « […] et la pauvre Emma, faible, souffrante, pensant et raisonnant peu, crut n'obéir qu'aux procédés de la médecine, lorsqu'elle était déjà initiée à tous les secrets de l'amour », CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, *Entre chien et loup*, Hambourg et Paris, chez les marchands de nouveautés, p. 111.

[4] Voir, à ce sujet, l'ouvrage de Jean-Christophe Abramovici déjà cité (*op. cit.*, chap. VII, « La médecine en progrès », p. 187-212).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *ait quinze ans, elle n'est pas encore réglée ; la manière dont nous en avons joui ne porte aucun tort à cette membrane, et nous la traiterons tout à l'aise*[1].

Le « médecin » libertin se pose donc ici dans une position de froide observation du corps féminin, en pastichant le discours médical, qui sera pourtant pour lui le seul moyen d'atteindre la jouissance et d'éveiller ses sens auparavant fatigués. C'est que la figure du médecin renvoie sans doute l'imaginaire masculin à un fantasme de pénétration d'un corps féminin qui, grâce à la science et aux investigations, semble devenir accessible jusque dans son intérieur. Rodin et Rombeau se (ré)jouissent ainsi de pouvoir bientôt procéder à l'examen de l'anatomie de Rosalie, en particulier « de la membrane qui assure la virginité ».

Il n'est, par ailleurs, pas rare, si le discours médical peut reprendre des croyances et des images populaires pour décrire le corps féminin, que, réciproquement, le discours romanesque s'inspire des traités médicaux pour parler de ce même corps féminin, comme le montre la représentation du sexe féminin comme « sexe-plaie », plaie ouverte voire béante. Ainsi Lolotte parle-t-elle de « *solution de continuité*[2] » pour désigner son sexe. Or, si l'auteur renvoie le lecteur, dans une note, à La Fontaine[3], cette expression relève d'abord, comme l'indique Jean-Christophe Abramovici dans une note au texte, du jargon médical de l'âge classique et évoque une plaie ouverte par l'instrument chirurgical : « La Fontaine reprenait le motif misogyne du sexe-plaie[4] ». Mais il s'agit précisément d'un jargon conçu comme tel par les écrivains contemporains – et pas seulement les romanciers libertins – qui s'amusent des efforts inconsidérés perçus dans les traités médicaux pour employer un vocabulaire pour parler « proprement » du corps, et en particulier de l'appareil génital féminin, désigné à l'envi comme « parties honteuses » ou encore « artères honteuses[5] ». Les descriptions anatomiques souvent très détaillées des romans libertins de la veine pornographique proposent au contraire de vraies leçons de mots, rivalisant souvent de productivité dans la recherche de synonymes, mais s'amusant aussi parfois à comparer les dénominations médicales et celles qu'ils conçoivent comme « leurs véritables noms ». Nerciat, dans *Lolotte*, s'exclame ainsi sur cette

---

[1] *Op. cit.*, p. 140-141.

[2] *Op. cit.*, p. 54. En italiques dans le texte.

[3] La Fontaine utilise en effet cette expression dans *Le Diable de Papefiguière* (*Nouveaux Contes*, 1674) : « Bref aussitôt qu'il aperçut l'énorme / Solution de continuité, / Il demeura si épouvanté, / Qu'il prit la fuite, et laissa là Perrette ».

[4] *Op. cit.*, note 44, p. 329.

[5] TARIN, Pierre, *Dictionnaire anatomique suivi d'une bibliothèque anatomique et physiologique*, art. « Honteux, euse », Paris, Briasson, 1753.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

différence – pour ne pas dire le *gouffre* – entre ces dénominations, qui révèlent surtout une différence de point de vue sur le corps féminin entre le médecin et le romancier, représenté, dans le discours de Félicité, par l'amant :

> *Que Dieu vous garde, ma chère maîtresse [c'est Félicité qui parle], d'être jamais dans le cas de passer par la casserole de saint Côme ! Comme la plus belle femme cesse alors d'être l'image d'une divinité ! Quelle humiliation ! quelle différence d'étaler ses charmes aux yeux d'un fouteur plein d'ivresse, ou bien à ceux d'un inanimé docteur, qui ne voit dans tout cela qu'une machine immonde, détraquée, qu'il s'agit de purifier et de réparer ! Quelle barbare nomenclature au lieu de ces jolis ou joyeux noms qui, dans le plaisir, sont prodigués aux attrayants objets de mille folies*[1] *!*

La cause de la différence de l'un à l'autre se trouverait donc finalement dans l'impuissance du médecin, opposée à la vigueur virile de l'amant.

L'une des représentations les plus récurrentes de l'appareil génital féminin est alors celle d'un « gouffre aussi insatiable que Charibde[2] ». Or l'image du gouffre renvoie à un imaginaire fantasmatique récurrent autour de la femme et de sa sexualité, lieu qui se révèle féminin et dont les connotations sexuelles sont évidentes, tout comme celles de la grotte – encore une cavité – dont le symbolisme ne fait évidemment aucun mystère. Ainsi que le mythe de Calypso l'atteste, l'imaginaire a tissé des liens éternels entre la femme et la grotte. Inutile en effet de s'attarder en commentaires sur ce qui a déjà fait l'objet de pléthores d'analyses : la grotte renvoie à la matrice, à l'utérus, la grotte de *Point de lendemain* représentant une sorte de parodie, de reconstruction du sexe féminin par l'impuissance masculine du mari de Madame de T*** ; et elle tient une position dominante dans toute une mythologie qui relie la femme à la terre[3]. À ce titre, dans l'imaginaire romanesque du siècle, la grotte peut tout aussi bien être le lieu d'une érotisation irrésistiblement attirante qu'un lieu d'effroi, aussi bien *locus amoenus*, en tant qu'emblème et cadre de l'union sexuelle dans le

---

[1] *Op. cit.*, p. 250.

[2] MOET, Jean-Pierre, *Code de Cythère ou le Lit de justice d'Amour*, Erotopolis, chez le dieu Harpocrates, à l'enseigne de la nuit, l'an du monde 7746 [1746], p. 49 (cité par Mathilde Cortey, *op. cit.*, p. 106).

[3] Voir, parmi les nombreuses références sur ce sujet : GAILLARD, Aurélia, *L'Imaginaire de l'espace souterrain*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

roman libertin, que *locus terribilis*[1], tout comme peut l'être l'appareil génital féminin, autour de valeurs plus sombres et plus inquiétantes liées aux cavernes et aux antres. C'est que le lieu correspond aux fantasmes masculins autour de la féminité en ce qu'il renvoie à un lieu à la fois fermé et confiné, souterrain et obscur, allié qui plus est aux notions de profondeurs et de renfoncement. La grotte représente un pouvoir de la femme sur l'homme, celui d'une Calypso qui y a gardé Ulysse durant huit années, celui encore de la fée Urgande sur le berger Cyparide dans *Le *****, histoire bavarde*, désireuse de l'enlever à la monstrueuse fée Grossopède et de le posséder. Certes, cette grotte où elle le dépose apparaît comme « une grotte charmante, et qui pouvait le disputer aux petits appartements de la volupté même » et en cela elle peut être envisagée sous l'angle de la représentation idyllique, comme le fait Christophe Martin, d'autant que le joli berger se montre étonné et charmé des objets qui frappent sa vue à son réveil, mais une ambiguïté demeure. En effet, cette grotte n'est pas sans représenter un pouvoir castrateur : l'homme est enlevé par la femme pour y être déposé et devient la « proie[2] » – rôle normalement alloué à la femme - et dès lors la femme enserre dans la grotte, aussi « charmante » soit-elle, comme elle emprisonne le sexe masculin dans le sien. Et si la grotte sert de prison à un personnage féminin, c'est pour la renvoyer à son propre corps[3] et à l'effroi qu'il provoque :

> *Je ne m'arrêterai pas à décrire les antres sombres, les ponts voûtés en fer, sous lesquels des bras du Tibre comprimés s'éloignent en bouillonnant ; les cavernes couvertes d'une mousse humide, chevelure hideuse de rochers éternels ; tous les gouffres par lesquels il nous fallut passer ; une secrète horreur agitait trop mes nerfs, pour que mon attention pût suffire à une description. Quelques lampes rares projetant des ombres immenses sous ces voûtes ; des sbires qui, n'ayant vu le*

---

[1] Nous préférons nous attarder ici davantage sur ce côté plus sombre de la grotte, puisque nous nous intéressons aux peurs et angoisses liées au sexe féminin, et renvoyer, pour ce qui est de la représentation de la grotte idyllique, notamment aux pages de Christophe Martin sur ce sujet dans l'ouvrage déjà mentionné (*op. cit*., p. 146-150).

[2] BRET, Antoine, *Le *****, histoire bavarde*, Paris, 1748 (Londres, 1749, p. 26. Nous modernisons l'orthographe) : « […] et je ne différai plus à satisfaire sur l'enlèvement que j'avais projeté de faire à mon tour. Je fends les airs avec ma proie ; et sans réveiller le berger, je vais le placer sous une grotte charmante, et qui pouvait le disputer aux petits appartements de la volupté même ».

[3] Tout comme la rêverie à laquelle elle s'adonne seule dans une « grotte charmante » : « Je me dépêche d'arriver à la grotte charmante qui termine le labyrinthe. Quand on y est, il semble qu'on soit séparé de l'univers, on y marche sur les roses et on en est couronné. J'y vais souvent surtout quand le soleil se couche. L'attrait y mène, l'enchantement y retient, on y rêve… à ce qu'on veut » (*Les Malheurs de l'inconstance*, *op. cit*., p. 975).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *jour depuis vingt-cinq ans, ont la pâleur des spectres ; des gouttes d'eau qui, coulant des murs des cachots sur nos têtes, semblaient être l'infiltration des pleurs des malheureux prisonniers, sont les seuls tableaux dont le souvenir me reste, et dont l'impression horrible est ineffaçable*[1].

Et cette description d'un lieu fantasmatiquement féminin aux connotations sexuelles évidentes (« antres sombres », « cavernes couvertes d'une mousse humide », « chevelure hideuse », « les gouffres ») mais d'un *locus terribilis* et non plus d'un *locus amœnus*, même si la frontière est souvent mince, renvoie la femme à la/sa propre folie, puisque enfermée dans ces cachots, Pauliska doit subir le jugement des « illuminés », « exposée aux mêmes traitements[2] » pour être tout près enfin d'être « [jetée] pour jamais en démence[3] », comme exposée à se transformer à son tour en « rochers éternels » sous le regard de sa propre « chevelure hideuse » de Méduse. C'est que le sexe féminin devient, réciproquement et métaphoriquement, un « antre » ou une « grotte[4] ». Mais, s'ils sont souvent utilisés indifféremment l'un pour l'autre dans le roman libertin, Christophe Martin note les différences connotatives des deux termes, celles de l' « antre » étant nettement plus inquiétantes puisqu'elles renvoient volontiers à un refuge de bêtes féroces. Par ailleurs, la grotte ne va pas sans la mousse et si l'assimilation du corps féminin à un jardin de fleurs a des implications sexuelles autour du thème convenu de la défloration, et pose le corps féminin dans un état de passivité soumis à l'agréable culture de sa « rose » par l'homme, la métaphore végétale de la mousse peut renvoyer, elle, à des références beaucoup plus inquiétantes. Certes, cette mousse est celle des bosquets de Cythère, de la douce érotisation du corps féminin et l'échange auquel on assiste dans l'*Histoire de Mademoiselle Cronel* entre celle de Frétillon et celle de Ridhilles, désignée comme la mousse des jardins de Priape, est à ce titre tout à fait fascinant :

---

[1] *Op. cit.*, p. 229.

[2] *Ibid.*, p. 233.

[3] *Ibid.*, p. 239.

[4] Entre mille exemples, citons « le petit antre des voluptés » de Fanny Hill (*op. cit.*, p. 65), « l'antre vaste et fourré de la doyenne Couplet » dans *Le Diable au corps* (*op. cit.*, p. 587) ou l' « entrée de la grotte » de Madame Dinville à laquelle touche Saturnin, le portier des Chartreux (*op. cit.*, p. 405).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] je lui envoyai de la mousse que l'on trouve sur le bord des fontaines, dans les bosquets, ou sur les montagnes de Cythère et d'Idalie, en le priant de me donner en échange de celle qui croît dans les jardins de Priape*[1].

Cette mousse pousse pourtant dans ces obscurités humides, comme ces « cavernes couvertes d'une mousse humide » dans le château de Saint-Ange où est emprisonnée Pauliska, et en cela peut prendre des accents menaçants pour l'homme, d'autant que cette substance végétale n'a pas besoin d'être cultivée avec ce soin qu'il convient à apporter à la rose dont la floraison est éphémère, elle pousse de façon « sauvage » et immaîtrisée, on la trouve au hasard du « bord des fontaines, dans les bosquets, ou sur les montagnes de Cythère et d'Idalie » ainsi que nous le dit Frétillon, sans que l'homme ait une quelconque prise sur elle. Cet échange de « mousse » décidé par Frétillon apparaît en effet à ses yeux comme un moyen à des amants de faire des échanges réciproques de présents sans qu'il en coûte à l'un ou à l'autre, ou plus précisément sans qu'elle devienne « à charge » à son amant, qu'elle se soumette à sa dépendance.

Les liens entre la femme et les espaces souterrains et creux que sont la grotte et le gouffre sont donc réciproques. Car si le gouffre renvoie métaphoriquement au corps féminin, le sexe féminin peut aussi réciproquement être décrit comme un gouffre. *Le Diable au corps* de Nerciat se plaît ainsi à proposer des figures de la femme-gouffre qui renvoie l'homme à ses peurs en même temps qu'elle le fascine et l'attire :

> *Elle avait, il est vrai, contre elle sa grosse voix de porteur d'eau, quelque reste de l'odeur de l'ail dont elle avait assaisonné sa salade, la couleur brune de son énorme embonpoint tant soit peu mou, et surtout la remarquable concavité de ses charmes secrets ombragés d'une fourrure oursine noire comme l'encre, qui s'étendait, en décroissant d'épaisseur, jusqu'à deux doigts des plus volumineux ornements de poitrine […]*[2].

Ce qui précisément, dans cette description, renvoie l'homme à ses peurs à l'égard du corps féminin, ce qui est conçu et présenté comme répulsif dans le corps féminin (« et surtout »), c'est « la remarquable concavité » de son sexe, dont on verra qu'elle est associée à la largesse de sa bouche. Plus loin dans le même roman, « l'effrénée Mme de Caverny », qui porte

---

[1] *Op. cit.*, p. 44.

[2] *Op. cit.*, p. 250. Nous modernisons l'orthographe.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

remarquablement bien son nom, imagine, quant à elle, d'introduire dans « sa spacieuse vulve » deux sexes masculins « à la fois » :

> *Il faut être folle pour imaginer ce que tenta pour lors l'effrénée Mme de Caverny. D'une main, qui peut à peine seconder son dessein, elle saisit à la fois les deux boute-joies ; enjambe ; les enfourche ; et les présente accolés à l'orifice brûlant de sa spacieuse vulve. Tous deux y pénètrent et reconnaissent qu'elle peut fort bien les héberger. […] Les instruments de son bizarre caprice, malgré la gêne de l'attitude et leur inexpérience à pareil travail, s'en acquittèrent pourtant assez bien : elle tomba dans une crise indicible… les inonda tellement qu'ils ne s'aperçurent presque plus d'être deux ; et fit craindre, un moment, qu'elle n'eût trouvé tout de bon la mort dans ce monstrueux excès de libertinage*[1].

La « crise indicible » qui la saisit à l'exécution de ce « bizarre caprice » renvoie Madame de Caverny à la fureur utérine telle que la décrivait l'article de l'*Encyclopédie* : elle se livre sans pudeur et avec excès à tous les caprices que son imagination lui dicte afin d'éteindre le feu qui la dévore pour finalement tomber dans une sorte de délire « monstrueux » et par angoissant pour l'amant, ou plutôt, en l'occurrence, les amants. Nerciat réunit ainsi en elle la figure de l'hystérique, de la femme-gouffre et plus généralement de l'excès spécifiquement féminin très souvent illustré dans les romans libertins. La femme et l'excès justement…

b. « Le diable au corps » : la femme et l'excès

Ce que Nerciat appelle « le diable au corps » - expression qu'il affectionne au point d'en faire le titre de l'un de ses romans[2] - est en effet l'un de ces dérèglements dont est susceptible le corps féminin car, explique son narrateur, « ce n'est pas l'avoir que de sacrifier mollement, voluptueusement, aux charmes, aux grâces, à la fraîche et séduisante jeunesse, de s'assortir, de régler ses goûts, et même ses caprices[3] ». En effet, qu'est-ce précisément

[1] *Ibid.*, p. 584.

[2] Mais l'expression apparaît également régulièrement dans ses autres romans, notamment, pour ne prendre qu'un exemple, dans *Lolotte* : « Mais vous avez donc le diable au corps » lance ainsi Félicité à Lolotte (*op. cit.*, p. 82).

[3] *Op. cit.*, p. 406-407.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qu'avoir « le diable au corps » selon Nerciat ? La marquise, l'un des personnages féminins principaux du roman, nous en fait elle-même une description édifiante :

> *Ce surcroît de possession m'exalte, me met hors de moi : je ne suis plus une simple femme, je suis une démoniaque en délire, dont Priape et Bacchus brassent le sang ; je sanglote ; je siffle comme un serpent ; je jure ; je mords ; je broie à grands coups de mon croupion convulsif les deux fouteurs, […].*[1]

L'accumulation de verbes à la première personne exprimant des symptômes de fureur et de délire, la référence aux dieux grecs qui représentent sans doute le mieux la démesure et le plaisir dans l'imaginaire libertin et la métamorphose, dans l'acte sexuel, de la femme en un monstre effrayant (« je ne suis plus une simple femme, je suis une démoniaque en délire […] ; je siffle comme un serpent […][2] »), tout renvoie au « diable au corps » et à tout ce que l'expression recèle, mais aussi à sa dimension angoissante. Plusieurs indices rappellent les Érinyes de la mythologie grecque et les Furies de la mythologie romaine, notamment les serpents dont est composée la chevelure de celles pour lesquelles les dieux olympiens ne ressentent que répulsion et que les hommes craignent et fuient. Par ailleurs, la marquise se présente elle-même comme physiologiquement prédisposée à cette fureur amoureuse : « tous mes sens, j'en suis sûre, ont chez moi des fils qui aboutissent à la région du plaisir amoureux[3] » dit-elle. Mais le libertinage, lorsqu'il tourne à l'excès, cesse d'être libertinage pour devenir une maladie, ou plus précisément une manie, de la même façon que les discours médicaux décrivent l'hystérie et la nymphomanie, d'où ces craintes exprimées par la marquise à son amie la comtesse :

> *Mais, paix, donc, paix donc, insensée ! sais-tu bien que tu n'es plus simplement libertine ; que bien plutôt tu deviens maniaque, nymphomane ; oui, ton état est, j'en tremble, une dangereuse maladie*[4].

La fureur utérine relèverait donc bien de la manie, ainsi que le soulignait l'article encyclopédique, dans le sens où elle s'oppose, comme l'indique Michel Foucault dans son

---

[1] *Ibid.*, p. 467-468.

[2] Sur ce serpent qui siffle, ne peut-on pas songer au célèbre « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » de l'*Andromaque* de Racine (1667), prononcé par Oreste dans sa folie, comme pour renvoyer la marquise à se propre folie (de même que Pauliska dans le gouffre) ?

[3] *Ibid.*, p. 469.

[4] *Ibid.*, p. 521. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Histoire de la folie à l'âge classique, à la mélancolie, la manie étant caractérisée par « un flux perpétuel de pensées impétueuses » qui « déforme concepts et notions[1] » ainsi que par l'audace et la fureur. Certains personnages féminins de la fiction libertine peuvent ainsi se définir comme « maniaques », en particulier dans le moment de l'acte sexuel. Le roman libertin reprend donc à son tour la lexicographie de l'hystérie dont usent des traités comme ceux de Tissot ou de Bienville. Comme le fait remarquer Michel Foucault en s'appuyant sur Willis, la notion d'hystérie « recueille tous les fantasmes – non de celui qui est fou ou se croit malade – mais du médecin ignorant qui feint de savoir[2] », tout comme elle « recueille tous les fantasmes » du lecteur et de l'auteur de roman libertin. Car ce qui ressort des discours médicaux comme des représentations littéraires, c'est que la femme est conçue et représentée comme susceptible, par sa constitution même, de dysfonctionnements, comme l'indique l'importance de commencer un traité sur la fureur utérine par une longue description anatomique, selon Bienville dans *La Nymphomanie*, et en effet il développe très longuement sa description de l'appareil génital féminin. Car la femme est souvent conçue, au XVIIIe siècle, nous l'avons vu, comme très largement déterminée par son corps, et en particulier par son utérus, cause, entre autres maladies et dysfonctionnements du corps et de l'identité féminins, de l'hystérie. Pour les médecins, l'hystérie et la nymphomanie proviennent ainsi d'un « vice de la matrice[3] » et donc d'un vice physiologique, plus particulièrement un défaut propre à la constitution physiologique et sexuelle de la femme : la mollesse, la constitution délicate, la volupté dont l'âge classique compose la féminité contribuent ensemble à favoriser l'affection hystérique chez la femme et en cela elle ne peut en être que beaucoup plus susceptible que l'homme. *L'Encyclopédie* propose ainsi une définition de l'hystérie avant

---

[1] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 341. Il propose ici la comparaison opérée par Thomas Willis, au XVIIe siècle, entre manie et mélancolie, qu'il oppose terme à terme.

[2] *Ibid.*, p. 354. Michel Foucault cite Willis qui a été, selon lui, mal compris des commentateurs traditionnels : « […] si une maladie de nature inconnue et d'origine cachée se produit chez une femme de telle manière que sa cause échappe, et que l'indication thérapeutique est incertaine, aussitôt nous accusons la mauvaise influence de l'utérus, qui, la plupart du temps, n'est pas responsable, et à propos d'un symptôme inhabituel, nous déclarons qu'il se cache quelque chose d'hystérique, et lui qui a été si souvent le subterfuge de tant d'ignorance nous le prenons comme objet de nos soins et de nos remèdes » (WILLIS, Thomas, *Opéra*, t. I ; *De Morbis convulsivis*, p. 529).

[3] *Op. cit.*, p. 38.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

celles de *L'Onanisme* de Tissot en 1764 et de Bienville dans *La Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine* en 1771 :

> *Fureur utérine : c'est une maladie qui est une espèce de délire attribué par cette dénomination aux seules personnes du sexe qu'un appétit vénérien démesuré porte violemment à se satisfaire, à chercher sans pudeur les moyens de parvenir à ce but, à tenir les propos les plus obscènes, à faire les choses les plus indécentes pour exciter les hommes qui les approchent à éteindre l'ardeur dont elles sont dévorées, à ne parler, à n'être occupées que des idées relatives à cet objet, à n'agir que pour se procurer le soulagement dont le besoin les presse, jusqu'à forcer ceux qui se refusent aux désirs qu'elles témoignent ; et c'est principalement par le dernier de ces symptômes que cette sorte de délire peut être regardée comme une sorte de fureur, qui tient du caractère de la manie puisqu'elle est sans fièvre.*

Cette folie est donc toujours féminine[1] (« attribué […] aux seules personnes du sexe ») et toujours liée au corps et à la sexualité (« un appétit vénérien », « sans pudeur », « les propos les plus obscènes », « les choses les plus indécentes », « exciter les hommes », « éteindre l'ardeur », « à ne parler, à n'être occupées que des idées relatives à cet objet », « à n'agir que pour se procurer le soulagement dont le besoin les presse »). Le corps féminin apparaît alors comme une machine particulièrement soumise à des imperfections et des dysfonctionnements maniaques (« une sorte de fureur, qui tient du caractère de la manie puisqu'elle est sans fièvre ») pouvant se déclarer à quelque moment que ce soit de la vie de la femme puisque cette influence omniprésente de l'utérus sur tout son être ne se dément jamais, à tel point que Jean-Pierre Moet écrit, au début de son *Code de Cythère* en 1746, à propos des filles de joie, qu' « elles étaient appelées, femmes folles, folles de leur corps […][2] ». L'ambiguïté du génitif permet de mettre en avant, ainsi que l'indique Mathilde Cortey, que, « de toute évidence, la folie a clairement rapport avec le physiologique : le dérèglement affiché par le corps, ses besoins, ses comportements, son "tempérament"[3] ».

---

[1] Mirabeau écrit, dans son *Erotika Biblion* : « Cette fièvre dévorante s'appelle chez les femmes nymphomanie ; elle s'appellerait chez les hommes mentulomanie, s'ils y étaient aussi sujets qu'elles ; mais leur conformation s'y oppose, et plus encore leurs mœurs […] ». MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, comte de, *Errotika [sic] Biblion*, À Rome, Imprimerie du Vatican, 1783 (in *Erotika Biblion et autres œuvres*, éd. Guillaume Apollinaire, Paris, Palimpseste, coll. Singuliers, 2007, p. 261).

[2] *Op. cit.*, p. 7. Cité par Mathilde Cortey, « Du boudoir aux petites maisons : la courtisane hystérique », in *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 105.

[3] *Ibid.*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Les représentations de la femme excessive sont nombreuses dans la fiction libertine : les caprices et « goûts bizarres », la multiplication sans borne des plaisirs y sont autant d'expression de l'excès au féminin. C'est que la femme est aussi souvent présentée comme excessive par nature, et pas seulement la courtisane. Ainsi, dans *Amélie de Saint-Far* de Félicité de Choiseul-Meuse, nous est-il dit, dès les premières pages du roman, que « les femmes donnent toujours dans l'excès ; vices et vertus deviennent chez elles des espèces de fureurs[1] ». Il n'est donc pas jusqu'à la vertu qui n'échappe à cette fureur féminine naturelle. Loin des fausses morales qui abondent en leurs débuts ou en leurs fins, ces représentations apparaissent le plus souvent comme des avertissements effrayants, en particulier pour la jeune fille qui est en cours d'éducation. Le tableau effrayant du destin de Rose que nous dépeint Mirabeau dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure* est alors ce à quoi la Margot de Fougeret de Monbron a échappé de justesse grâce à Vise-à-l'œil sans lequel, peut-être, elle aurait persisté dans des excès qui l'auraient conduite aux mêmes extrémités, car il était bien aussi question pour elle de « l'excès de la jouissance ». Ne l'avait-on pas vu dans les bras du frère Alexis, notamment, abandonnée à de tels excès ?

> *[…] le plaisir m'avait rendue intrépide […] il ne fallait pas moins qu'un champion tel que frère Alexis pour triompher de la fureur de mes transports. J'étais une vraie démoniaque. J'avais croisé mes jambes par-dessus ses jarrets, et lui serrais si étroitement les reins de mes deux bras, qu'on m'aurait plutôt mise en pièces que de me faire quitter prise*[2].

L'hystérie des médecins et « le diable au corps » de Nerciat ne sont pas loin : Margot, en pleine « fureur », est aussi « démoniaque » que le sont la Marquise, la Comtesse ou Madame de Caverny dans le dernier roman de l'auteur de *Lolotte* et de *Félicia*. Mais il n'est pas que la femme qui aurait à subir les conséquences de cet excès qui est pourtant présenté, dans les différents discours du siècle, comme essentiellement féminin.

---

[1] *Op. cit.*, I, p. 10.

[2] *Op. cit.*, p. 703-704.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. L'homme épuisé et desséché

Ces représentations sonnent tout à la fois comme une représentation fantasmatique de l'appétit sexuel insatiable de la femme et comme un avertissement, notamment contre toutes ces maladies vénériennes que les femmes galantes, les courtisanes, répandent dans le discours littéraire comme dans les discours moralisateurs ou médicaux du siècle, sauf à les encadrer au sein de ce que l'auteur anonyme des *Mémoires de Suzon* propose et qu'il appelle, à la fin de son roman, un « plan économique ». Certes, le sous-titre, « ou la Chimère raisonnable », nous renvoie à un jeu, à un projet irréalisable et irréaliste. Il reste qu'il s'inscrit bien, comme le fait remarquer Michel Delon dans sa notice aux *Mémoires de Suzon*, dans la droite lignée de tous ces plans qui fleurissent au XVIIIe siècle et « prétendent mettre de l'ordre dans les trafics amoureux de la capitale[1] » : le *Code de Cythère ou le Lit de justice d'amour* de Jean-Pierre Moet en 1746, *Le Pornographe* de Rétif de la Bretonne en 1769 ou encore le *Code ou Nouveau règlement sur les lieux de prostitutions dans la ville de Paris* en 1775. Il s'agit donc d'enfermer celles qui troublent l'ordre public et social afin de le rétablir en même temps que de donner aux filles publiques un statut financier et moral, d'autant que « le mal vénérien est devenu à l'âge classique impureté beaucoup plus que maladie[2] » relevant à partir de là davantage de la morale que de la médecine :

> *Toute fille reconnue sans état et sans mœurs, sera renfermée dans mes enclos, après l'examen requis*[3].

On retrouve alors ici, dans un discours littéraire, un aspect de la volonté d'enfermer telle que la décrit Michel Foucault dans l'*Histoire de la folie à l'âge classique*, une histoire de la folie qu'on enferme, puisque la « mise en ordre de la vie et des consciences […] tout au long du XVIIIe siècle apparaîtra de plus en plus clairement comme la raison d'être de l'internement[4] ». Le libertinage lui-même – et pas seulement dans ses excès puisqu'il est alors lui-même délire et folie – est considéré désormais comme étant de l'ordre de la déraison,

---

[1] *Op. cit.*, p. 1504.

[2] FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 119.

[3] *Op. cit.*, p. 963.

[4] *Op. cit.*, p. 107.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'ailleurs, Michel Foucault fait bien remarquer le « libertinage », employé de façon systématique, ne se retrouve guère, au XVIIIe siècle, que sur les registres d'internement :

> *Ce qu'il désigne alors, ce n'est ni tout à fait la libre pensée, ni exactement la liberté de mœurs ; mais au contraire un état de servitude dans lequel la raison se fait l'esclave des désirs et la servante du cœur. […] tout y parle […] des asservissements de la raison : à la chair, à l'argent, aux passions […]*[1].

Sade, le premier, proposera, à la fin du siècle, une théorisation du libertinage dans laquelle il exaltera cet esclavage, cet asservissement, car l'*Histoire de Juliette* met en avant que « la liberté est une chimère, et que nous sommes poussés à tout ce que nous faisons, par une force plus puissante que nous[2] ». Mais c'était déjà là ce qui transparaissait dans la victoire entière des sens et du corps sur l'âme et l'esprit chez nombre de personnages féminins du roman libertin tout au long du siècle tel que nous l'avons analysé précédemment. De plus, le libertinage est par définition excès – le terme est récurrent l'*Histoire de Juliette* - selon Sade, de sorte qu'un plaisir délicat ne saurait être appelé libertin, alors qu'un Mirabeau, au contraire, nous l'avons vu, voit dans l'excès une erreur d'un libertinage qui devrait être délicatesse et raffinement.

Ces représentations de la femme « excessive » font peur – comme le montre la volonté d'enfermer – et sonnent (également) comme des avertissements contre l'épuisement pouvant toucher l'amant ou celui qui se laisse entraîner par elle dans les mêmes excès – excès proprement féminins donc mais dont elle peut contaminer l'homme, le corps masculin et en particulier son sexe. Mlle Manon la Brune, dans l'*Histoire de Mademoiselle Brion*, se vante d'avoir « toujours passé pour une belle jouissance », et entend le prouver en nommant « dix amants qui étaient péris au service de ses charmes, et dix autres qui étaient séchés, en attendant la survivance[3] ». C'est aussi le cas, plus détaillé, de Vernol dans *Le Rideau levé* de Mirabeau. Celui-ci en effet se laisse entraîner par Rose :

> *Vernol, qu'elle avait jeté dans le même excès, fut saisi d'une fièvre putride dont il eut beaucoup de peine à revenir, et, peu de mois après son rétablissement,*

---

[1] *Ibid.*, p. 137.

[2] *Op. cit.*, p. 190.

[3] *Op. cit.*, p. 42.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *la petite vérole lui fit essuyer des ravages qui le défigurèrent totalement. Il fut encore très mal et ne fit que languir depuis*[1].

Le personnage de Vernol est caractérisé par sa passivité comme l'indique sa fonction grammaticale dans ces phrases, à savoir que s'il n'est pas le sujet d'un verbe au passif pour exprimer la maladie, il n'est que le complément d'objet direct d'un verbe d'action à l'actif dont le sujet est la femme. Ainsi l'homme apparaît-il comme un être foncièrement passif qui se laisse emporter par l'excès féminin, tombant à son tour dans l'épuisement total de son corps et dans la mort symbolique de son être passé et sexué par la petite vérole qui le défigure. Et Vernol n'est pas le seul à subir les conséquences de l'excès au féminin. Il est ainsi un certain nombre de figures du sexe masculin rendu impuissant par l'appétit sans borne du sexe féminin. La pluralité des femmes à l'appétit insatiable fait en effet peser sur l'homme le danger de la faiblesse, de l'impuissance sexuelle voire de la maladie et de la mort. Ainsi en est-il de Saturnin, dans *Le Portier des Chartreux*. Alors que Suzon, atteinte par une maladie vénérienne, le met en garde contre le danger qu'il court dans un commerce sexuel avec elle, il choisit tout de même de le braver et se retrouve interné à Bicêtre. Mais surtout, il est à son tour atteint de la vérole qui a mis plus d'un personnage masculin de roman libertin de l'époque au rang des « invalides de Cythère », jusqu'à perdre définitivement sa masculinité suite à une opération. « Ah, je ne suis plus homme ! » s'écrit-il en revenant à lui :

> *Je ne souhaitais plus que la mort : j'avais perdu le pouvoir de jouir de la vie, l'anéantissement était le but de tous mes désirs. J'aurais voulu me cacher éternellement ce que j'avais été, je ne pouvais penser sans horreur à ce que j'étais. « Le voilà donc, disais-je au fond de mon cœur, le voilà cet infortuné père Saturnin cet homme si chéri des femmes, il n'est plus : un coup cruel vient de lui enlever la meilleure partie de lui-même : j'étais un héros, je ne suis plus qu'un... Meurs, malheureux, meurs, peux-tu survivre à cette perte, tu n'es plus qu'un eunuque*[2] *».*

Contrairement à Suzon, Saturnin ne meurt pas ; sa santé revient mais il reste condamné à vivre ainsi, tout comme Vernol, comme une ombre de lui-même, une ombre d'homme. Ainsi que l'écrit Michel Delon dans sa notice aux *Mémoires de Suzon*, « L'*Histoire de dom B**** [s'achève] par la maladie, la castration et la grisaille d'une vie sans plaisir[3] ». Mais Suzon

---

[1] *Op. cit.*, p. 104.

[2] *Op. cit.*, p. 494.

[3] *Op. cit.*, p. 1505.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

n'est pas encore présentée comme une figure monstrueuse capable de dessécher à elle seule le sexe masculin ; c'est bien plutôt l'excès général de la jouissance, la multiplication des femmes insatiables avec lesquelles il a eu commerce, et l'incapacité de Saturnin à réfréner son désir qui l'ont amené à cette dévirilisation. Il existe bien toutefois, dans le genre libertin, des figures féminines propres à épuiser et à dessécher par elle-même le sexe et le corps masculins. Psaphion est ainsi dépeinte comme un vampire qui aspire son amant :

> *Je le tenais étroitement serré dans mes bras : je sens les siens mollir peu à peu, et je reprends de nouvelles forces*[1].

Vidé ainsi de sa puissance virile, la proie de la courtisane perd alors ses attributs masculins puisque en mollissant il adopte une dimension essentielle de la nature féminine telle que se la représente le XVIIIe siècle. Nerciat, quant à lui, met en scène une certaine Matevits fort inquiétante pour la permanence de la puissance sexuelle masculine :

> *La Matevits (que je lui prête, et qu'il ne se piquera pas de baiser plus d'une fois) est une brune de cinq pieds cinq pouces, qui met sa gloire à* momiser *ses pratiques. Je n'ose l'employer avec des gens à petite santé, car je craindrais de commettre des assassinats*[2].

Les dangers et les conséquences pour l'homme du commerce sexuel avec la femme « gouffre » sont donc réels, et vont de l'impuissance sexuelle à la mort si cet homme est déjà par nature relativement faible.

Rappelons-nous ces serpents auxquels se compare la marquise dans sa fureur érotique et qui nous renvoyaient précédemment aux Furies. Mais comment ne pas y voir également les serpents de la chevelure de Méduse ? Dans *Tanzaï et Néadarné* de Crébillon fils en 1734, la fée Concombre, par la frayeur et le dégoût qu'elle inspire à Tanzaï laisse ce dernier figé, car « interdit à cet aspect, [il] aurait fui, si la frayeur qu'il lui inspirait lui en avait laissé la force[3] ». Or, ainsi que le fait justement remarquer Mathilde Cortey à propos, plus spécifiquement, de la courtisane, elle « est bien l'image de Méduse, celle qui méduse les hommes qu'elle rencontre dans un mouvement de pétrification, qui les castre et qui

---

[1] *Op. cit.*, p. 102.

[2] *Op. cit.*, 548. « Momiser » est en italiques dans le texte et appelle une note de l'auteur : « Dessécher, réduire à l'état de momie ».

[3] *Op. cit.*, p. 318.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

s'approprie leur sexe qu'elle porte en emblème avec sa chevelure de serpents. Ce mythe entérine tous les mythes gynophobiaques antérieurs, de la *vagina dentata* au sexe-gouffre[1] ».

2) Le monstre femelle

Ces mythes gynophobiaques qui mettent en scène le monstre femelle, et dont nous verrons qu'ils participent à la construction de l'imaginaire du complexe de castration, sont précisément ce que nous avons à voir à présent. C'est qu'un certain nombre de ces représentations « mythologiques » et fantasmatiques portent en elles l'une des facettes tout à la fois de l'ambivalence de la nature féminine – angélique ou démoniaque – et de l'ambiguïté des sentiments masculins à l'égard de cette nature féminine, à savoir l'horreur et le rejet à l'égard du corps féminin et en particulier de son sexe.

a. Sexe féminin et dégoût : le sang menstruel

Le sexe féminin, dans ses représentations monstrueuses, fait horreur à l'homme, qu'il soit l'auteur, le lecteur ou le personnage, il fait ressortir dégoûts masculins à l'égard du corps féminin lorsqu'il ne correspond pas à l'image que s'est construit le siècle ou qu'il met en avant ses dimensions les plus taboues, y compris dans le roman libertin. Nous l'avons dit, il n'est que très rarement question du sang menstruel, dont la fréquence des apparitions est inversement proportionnelle à celle des descriptions du sang virginal, auquel le roman libertin voue une fascination toute particulière. Il est donc intéressant de se pencher sur ses rares apparitions afin de comprendre dans quel contexte elles se font et la dimension qu'elles peuvent alors prendre.

En effet, on s'aperçoit, à la lecture de ces quelques occurrences du sang menstruel dans nos romans, que ce sang, contrairement au sang virginal et à sa dimension fantasmatique, renvoie l'imaginaire masculin à un fort sentiment de dégoût – d'ailleurs répercuté par les personnages féminins - à l'égard du corps féminin, et en particulier du sexe féminin, durant ces périodes menstruelles. Ainsi, même la très subversive Madame de Saint-

[1] *Op. cit.*, p. 169.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ange dans *La Philosophie dans le boudoir*, se retrouve privée des faveurs de son époux durant ces périodes :

> *Jamais, depuis douze ans, il ne s'est démenti un seul jour, excepté lorsque j'ai mes règles […]*[1].

Et si, dans *Le Diable au corps* de Nerciat, un personnage masculin, d'ailleurs secondaire, accorde un intérêt tout particulier à la femme en période menstruelle, cette pratique se présente aussitôt comme « bizarre » et déviante :

> *Adolph, le premier, a fièrement renversé sur des carreaux la brûlante marquise ; l'état critique où elle se trouve lui vaut cette préférence, conformément au* bizarre système *du musicien-penseur. Le superbe étalon n'attaque pas avec plus de courage la jument en chaleur ; il n'a pas un plus important boute-joie. Le virtuose rugissant le plonge impitoyablement dans des flots de sang : c'est son caprice ; c'est son bonheur :* ou plutôt telle est l'erreur qui résulte d'une fausse idée philosophique accommodée au besoin d'un prodigieux tempérament[2].

La représentation de la femme réglée comme femelle « en chaleur » relève là encore du fantasme, d'un fantasme animal, d'un fantasme certes subversif, puisqu'il s'agit d'un « bizarre système » (de ces systèmes qui servent, dans le roman libertin, à justifier le tempérament, comme ici, par le raisonnement « philosophique »). Toutefois, *Le Diable au corps* est sans doute le seul roman de notre corpus qui laisse à une femme réglée la possibilité d'avoir tout de même une activité sexuelle pendant cette période :

> *Nous avons laissé la marquise et la comtesse au moment de dîner ; la première INDISPOSÉE ; ce qui ne veut pas dire MAL DISPOSÉE, car c'est surtout dans l'état qui l'a surprise (comme on a vu) qu'elle est le plus tourmentée par son indomptable tempérament. Ce n'est pas chose fort extraordinaire, car il est prouvé que ces douze ou treize époques de l'année seraient, selon la nature, celles des grands besoins, s'il n'était reçu chez les trois quarts des femmes que l'on n'écoutera point cette nature pendant ces espaces de temps réputés de disgrâce. […] On s'impose donc pour l'ordinaire, malgré le cri du tempérament, une courageuse abstinence pendant ces jours critiques. La marquise n'est pourtant pas*

---

[1] *Op. cit.*, p. 95.

[2] *Op. cit.*, p. 341-342. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *une femme comme une autre ; sera-t-elle capable de cette abstinence spéculative ? ou cédera-t-elle à l'effervescence de son sang ? c'est ce qu'il faudra voir*[1].

Bien plus même, la femme « indisposée » semble gagner en tempérament pour le narrateur et les personnages du *Diable au corps*, qu'ils soient féminins ou masculins, même si la marquise est précisément présentée comme une femme qui « n'est […] pas une femme comme les autres », c'est-à-dire qu'une fois encore cette pratique reste une pratique transgressive, opposée à une certaine norme sexuelle pour la femme, qui est, elle aussi, définie (par la société). Cette norme sexuelle est donc clairement mise en regard avec une autre attitude qui consiste à suivre le « cri du tempérament ». La Juliette de Sade évoque elle aussi le plaisir « bizarre » que peuvent éprouver certains libertins à allier périodes menstruelles et activité sexuelle lors du récit de ses débuts en tant que prostituée à Venise, avec un vieux procureur de Saint-Marc :

> *Tu auras […] la bonté de m'avertir du jour où tes règles seront le plus abondantes ; couchée sur un lit, les cuisses très écartées, je m'agenouillerai devant toi, je te gamahucherai le con, je m'enivrerai de ces menstrues que j'adore ; et quand je me serai bien mis en train, en les dévorant, je terminerai le sacrifice au temple même que je viendrai d'encenser […]*[2].

Dans l'ensemble des romans de notre corpus, les très rares fois donc où le sang menstruel apparaît pour être lié à une quelconque activité sexuelle et à un plaisir masculin, il s'agit le plus souvent de souligner le caractère sordide, si ce n'est effrayant, qu'il donne au corps féminin, que ce soit par la quantité du sang qui s'écoule, ces « flots de sang » dont parle le narrateur du *Diable au corps*, ou par la couleur de ce sang, même si, comme nous l'avons dit, il est probablement le seul qui admette ce fantasme comme conciliable avec la loi naturelle, si ce n'est avec l'ordre social. Car, à l'instar du jeune Alexis dans *Lolotte*, l'homme a peur de voir « tout à coup sortir de ce trou […] un vilain sang noirâtre ». Le jeune homme se souvient en effet d'un « dégoûtant spectacle » dont il a été témoin :

> *Au bruit que cela fit, je regardai par le trou carré qu'il y a dans nos magasins au plafond, et je vis l'impitoyable homme se chamailler avec ma*

---

[1] *Ibid.*, p. 305.

[2] *Op. cit.*, p. 1160. Précisons que cette manie est également celle du moine Sylvestre dans *La Nouvelle Justine*. Il y réclame en effet « un vagin plein d'ordinaires ». SADE, *La Nouvelle Justine*, 1799 (in *Œuvres*, t. II, *op. cit*., p. 697).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *maîtresse ; il sortit d'abord toute rouge de dessous ses jupes une main qu'il y avait fourrée [...] : «* Je me fous de cela*, dit-il, nous autres gens de guerre nous n'avons pas peur du sang. » Un moment après, le vilain homme se retire, je vois son* chose *tout sanglant, sa chemise et sa culotte blanches sont horriblement tachées, et Mme du Creux, qui se hâte de chercher quelque part un chiffon, laisse sous elle une trace qui me fait horreur*[1].

Le sang est omniprésent dans cette scène de vision, que ce soit par le terme « sang » et ses dérivés, ou par la couleur « rouge », les traces et les taches laissées sur les vêtements de l'homme. On remarquera que le sang féminin laisse des taches sur des vêtements blancs, faisant ainsi ressortir symboliquement la couleur de la souillure[2] sur celle de l'innocence et de la pureté. D'autre part, la couleur que le jeune homme donne au sang des menstrues lorsqu'il en parle à Lolotte n'est pas anodine : ce sang « noirâtre » n'est plus le sang rouge qui pouvait s'écouler de la blessure de la jeune fille déflorée. D'où la tentative de Lolotte de le rassurer sur ce point, tout en admettant, avec le jeune homme, le caractère repoussant du corps féminin en ces « jours de disgrâce » :

> *Non, mon ami, nous sommes assez rarement sujettes à teindre ainsi l'instrument de nos plaisirs ; d'ailleurs, une femme délicate évite les hommes pendant ces jours de disgrâce, qui ne viennent au surplus que tous les mois*[3].

Non seulement la couleur « noirâtre » renvoie l'homme à sa propre frayeur à l'égard d'un sang qui lui fait horreur, mais, si l'on se réfère à l'analyse de Luce Irigaray[4], l'encre de l'écriture pourrait renvoyer à l'écoulement des menstrues (ce que semble attester la couleur du sang décrit par Alexis), d'où peut-être aussi la rareté de sa représentation dans le roman libertin, qui permettrait alors de nier toute écriture féminine, ainsi que le souligne fort justement Mathilde Cortey : « comme le dit Luce Irigaray, l'encre de l'écriture manifeste peut-être l'écoulement de sang féminin, alors que la vie, l'action, nécessitent la pulsation du sang viril. Cette féminisation de l'acte d'écrire expliquerait alors la discrétion qui entoure ce

---

[1] *Ibid.*, p. 217. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] On ne peut éluder le fait que le sang des menstrues a longtemps été considéré comme impur si ce n'est nocif, dans l'imaginaire populaire, religieux et même pour nombre de médecins.

[3] *Ibid.*, p. 218.

[4] IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sang, moins tabou en lui-même, que parce qu'il remet en cause encore une fois une partition des rôles sexuels[1] ».

On comprend dès lors que cette peur et cette répugnance liée à la représentation du sang menstruel dans l'imaginaire masculin soit en grande partie cause de cette disproportion entre l'omniprésence du sang virginal et l'extrême rareté du sang menstruel. En effet, il serait difficile de voir dans le seul interdit imposé par l'Église la cause principale de cette disproportion, le roman libertin revendiquant sans cesse précisément son détachement par rapport à l'Église, en particulier sa conception de la sexualité, et se posant à cet égard dans une constante position transgressive voire subversive. Il faut toutefois remarquer que la peur du jeune Alexis à l'égard du sexe féminin et l'association qu'il fait du corps féminin avec ce « sang noirâtre » lui vient d'un homme d'Église qui cherchait précisément à le séduire et à le détourner du sexe féminin. Cette peur est ainsi dénoncée, tout comme chez Pierre Roussel, comme relevant de la superstition, et permet d'écarter par là même la conception de la femme et de sa constitution telle qu'elle est énoncée par l'Église et ses représentants, toujours dépeints comme hypocrites dans le roman libertins. Il apparaît donc assez nettement que là où le sang virginal revêt une dimension des plus fantasmatiques dans l'imaginaire masculin du XVIIIe siècle, le sang menstruel, quant à lui, renvoie le corps féminin dans les sphères les plus noires des peurs masculines liées à la représentation du corps féminin, bien qu'un romancier comme Nerciat se plaise à parodier la superstition qui le sous-tend, mais sans doute davantage en ce qu'elle est le fruit d'un discours religieux que pour réhabiliter le corps féminin livré à ces « indispositions ».

b. Représentations « mythiques » et fantasmatiques : de la mythologie antique aux mythes modernes

Les références mythiques et « mythologiques », explicites ou suggérées, apparaissent comme des modes de représentations privilégiés de la femme. Des mythes gynophobiaques traditionnels que reprend à son compte le roman libertin de l'Ancien Régime aux discours hyperboliques des pamphlets révolutionnaires[2], volontiers pornographiques, c'est souvent –

[1] *Op. cit.*, p. 135.

[2] Les premiers pamphlets contre Marie-Antoinette datent en fait de 1774, dès son accession au trône donc, mais ils se multiplièrent avec la crise de l'Ancien Régime et le début de la Révolution.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

voire toujours pour ce qui est du personnage de « la reine scélérate[1] », Marie-Antoinette - dans la projection mythique que s'évalue la femme.

Ainsi que l'écrit justement Chantal Thomas, à elle seule, « Marie-Antoinette est un extraordinaire révélateur des haines et des peurs engendrées par le "continent noir" du féminin[2] ». D'une part, elle fait toujours l'objet d'une représentation déduite de la lecture de ces pamphlets, y compris de façon posthume, dont la démesure ne se dément jamais, même dans son ambivalence : le discours hyperbolique – l'emphase étant la première caractéristique propre de la parole pamphlétaire - autour de Marie-Antoinette opère une confusion entre désir et haine, entre fantasmes et revendications. D'autre part, comme tout « continent noir », le sexe féminin qu'elle représente attise des angoisses sur lesquelles se construisent des mythes qui, eux-mêmes, à leur tour, construisent le personnage dans l'imaginaire collectif, celui de « la bestialité de la reine assoiffée de sperme et de sang[3] ». « Harpie », « monstre femelle », ainsi que les pamphlets la désignent, mi-femme mi-bête, Marie-Antoinette est d'abord le mal, la noirceur, mythe de la reine scélérate. Mais elle incarne aussi et surtout le mythe de la puissance érotique féminine. Cette puissance érotique permet d'y surajouter le mythe de la fureur utérine et celui d'un sexe toujours vorace et toujours librement accessible. Ainsi l'un de ces nombreux pamphlets construits autour de cette prétendue fureur utérine de Marie-Antoinette, paru en 1791, s'intitule-t-il précisément *Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI*. On y voit une Marie-Antoinette dont « et l'amour, et la rage[4] » conduisent tous les actes, une reine « aussi catin que double[5] » dont les enfants, nourris par le peuple français, ne sont que les fruits des délires amoureux d'une femme nymphomane. Et nombre de titres font encore référence directement à cette fureur érotique de la reine : *Le Godemiché royal* en 1789, *L'Autrichienne en goguettes ou l'Orgie royale* la même année, *Le Bordel royal* en 1790 suivi du *Bordel patriotique* l'année suivante, et bien d'autres encore. Le mythe fantasmatique de la fureur utérine – dont on a vu qu'il était largement ancré dans le siècle - renvoie le sexe féminin à tous les excès du libertinage et aux fantasmes masculins à

---

[1] Voir l'étude de Chantal Thomas : *La Reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Seuil, 1989.

[2] *Ibid.*, p. 17.

[3] LEVER, Maurice, « Marie-Antoinette : icône d'une pornographie politique », in *Anthologie érotique. Le XVIII*e *siècle*, *op. cit.*, p. 1038.

[4] *Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI*, Au manège et dans tous les bordels de Paris, 1791 (in *ibid.*, p. 1120).

[5] *Ibid.*, p. 1124.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'égard de l'érotique féminin les plus ancrés dans l'imaginaire collectif, de construction lointaine ou non, notamment celui du lesbianisme. Certes, on peut objecter que les scènes de saphisme sont légion dans le roman libertin et même de tradition. Pourtant, dans le cadre des pamphlets révolutionnaires, elles prennent une autre dimension, dans le sens où l'accusation de lesbianisme portée contre la reine y a une indéniable signification politique. C'est aussi dans ce sens que vont Valérie van Crugten-André et Chantal Thomas : « La fouterie révolutionnaire se veut propagatrice et virile, nullement entachée de mignardises et perversions de Trianon, dont le pire sans doute est le lesbianisme. Une reine de France lesbienne […] : c'est l'un des leitmotive des pamphlets de l'époque. Est-ce une accusation légère que d'accuser la reine d'aimer les femmes ? Non […], parce que le lesbianisme est perçu comme le comble d'une efféminisation de la sexualité. Cette reine vicieuse menace d'émasculer tout le pays[1] ». Un pamphlet comme la *Messaline française*, qui date de 1789 et qui fait partie de ceux qui fleurissent contre la duchesse de Polignac au lendemain de sa fuite de Paris, met, lui, en scène les amours d'un abbé tour à tour avec la reine et ses favorites, la duchesse de Polignac et la princesse d'Hénin[2], d'autant que le trio féminin, notamment dans la littérature libertine du siècle, sollicite l'imaginaire masculin[3] ; puis, dans un dernier

[1] THOMAS, Chantal, préface aux *Décrets des sens sanctionnés par la volupté*, in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, t. 4, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale n° 6, Paris, Fayard, 1987, p. 272.

[2] Même si la reine n'est jamais nommée et que les noms de la duchesse de Polignac et de la princesse d'Hénin ne sont, eux, que suggérés (« la Pol….. » ou « la duch…. de Pol….. » ; « Mme d'Hé… » ou « Mme la pr. d'Hé… »). Or l'allusion relève bien davantage de la veine libertine que du pamphlet politique, d'autant que le lieu fictif d'édition (Tribaldis) ne laisse guère de doute au lecteur sur le caractère pornographique du texte qu'il va lire.

[3] Que l'on songe à l'épisode des trois inséparables que séduit Prévan dans *Les Liaisons dangereuses* quelques années auparavant. On notera également que, dans l'Antiquité grecque et romaine, les personnages féminins mythologiques allaient souvent par trois (les trois Grâces, les Harpies, les trois Parques, etc.). Chérubin, le narrateur et personnage de *L'Enfant du bordel* de Pigault-Lebrun (1800) découvre ainsi un tableau qui rappelle volontiers les trois Grâces (tout comme le « petit-fils d'Hercule » se plaît à en recréer le tableau, nous l'avons vu), les surpassant même : « […] et je vois sur le bord de la petite rivière, qui formait en cet endroit une espèce de bassin trois jeunes filles nues comme la main, et qui se préparaient à rafraîchir leurs jeunes appas dans un bain que la saison rendait aussi utile qu'agréable. J'écartai doucement les branchages qui me dérobaient la vue des causeuses : quel tableau délicieux ! Le pinceau d'Albane [surnommé « le peintre des Grâces »] n'a jamais rien produit d'aussi voluptueux. Les trois jeunes filles pouvaient avoir de dix-sept à dix-neuf ans ; l'une était blonde et les deux autres brunes. Elles causaient sur leurs charmes » (PIGAULT-LEBRUN, Charles, *L'Enfant du bordel*, 1800, in *L'Érotisme au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 75). Sans doute aussi la signification de « totalité » que

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

épisode, l'abbé découvre les rapports entre femmes et l'amour à trois, bien qu'étrangement, en revanche, le pamphlet reste très discret sur les amours supposées entre la reine et ses favorites, alors que nombre d'autres pamphlets s'y étendent. Comme l'indique Michel Delon dans sa notice au texte, le principal intérêt de *La Messaline française* tient d'ailleurs précisément de ce qu'il révèle sur l'imaginaire, car il « mérite d'être lu avec attention pour le réseau des rêves, des hantises et fantasmes que ce texte évoque[1] », d'autant que le texte a bénéficié d'une diffusion assez large et d'un succès tout à fait appréciable[2]. Dans le discours hyperbolique des pamphlets, la femme incarnée par Marie-Antoinette apparaît donc comme une hydre aux multiples têtes, multiples visages, capable de se métamorphoser pour mieux attirer les désirs masculins – aussi bien que féminins - et satisfaire par là sa soif « de sperme et de sang ».

Dans « La Perle des plans économique, ou la Chimère raisonnable », l'auteur des *Mémoires de Suzon* comparait, quant à lui, lui les courtisanes aux sauterelles d'Égypte : « Ces milliers de sauterelles qui jadis affligèrent l'Égypte, inondent encore aujourd'hui non seulement les villes de la France, mais encore celles de l'univers entier[3] ». Huitième des dix plaies infligées par Dieu à la terre des Pharaons dans l'Ancien Testament[4], les sauterelles envahissent l'Égypte tout comme les courtisanes envahissent les villes ; elles détruisent les récoltes et la végétation, tout comme les courtisanes détruisent la santé publique et les familles :

> *Comme celles de l'Égypte, elles se répandent dans les rues, dans les places publiques, dans les spectacles ; elles se glissent jusque dans l'intérieur des maisons, elles rongent tout, elles dévorent tout, consument tout ce qui se présente.*

---

prend le chiffre trois dans le monde judéo-chrétien aura-t-elle eu quelque influence sur cet imaginaire fantasmatique masculin du trio féminin.

[1] *Op. cit.*, p. 1596 (notice).

[2] Lynn Avery Hunt recense quatre-vingt-un exemplaires confisqués par la police de Paris entre 1790 et 1791 (*art. cit*., p. 324).

[3] *Op. cit*., p. 954.

[4] Dans l'ordre : les eaux du fleuve changées en sang, les grenouilles, les moustiques, les mouches, la mort des troupeaux, les ulcères, la grêle, les sauterelles, les ténèbres et enfin la mort de tous les premiers nés. Voici ce que l'on peut lire dans l' « Exode » au sujet des sauterelles : « Elles couvrirent la surface de toute la terre et la terre fut dans l'obscurité ; elles dévorèrent toutes les plantes de la terre et tous les fruits des arbres, tout ce que la grêle avait laissé et il ne resta aucune verdure aux arbres ni aux plantes de champs dans tout le pays d'Égypte » (« Exode », 10 : 21-29).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais l'invasion de ces nouvelles sauterelles est d'autant plus pernicieuse que tout en prenant forme humaine, elles ont, selon l'auteur, conservé « malheureusement leur naturel » :

> *Sans doute la baguette miraculeuse de quelque magicien leur a ôté leur première forme pour leur en donner une presque semblable à la nôtre. Comme nous, leur machine se soutient et chemine sur deux jambes ; deux bras sont attachés à deux épaules, surmontées d'une tête comme la nôtre : seulement plus de passions, plus d'effronterie, animent leurs regards, un coloris mensonger embellit leurs joues ; sur leur sein s'élèvent deux pommes de rambour qu'un ruban officieux empêche souvent de paraître des pommes cuites ; et plus bas, plus bas, halte-là… Voilà à peu près la différence de leur forme avec la nôtre*[1].

« Et plus bas, plus bas, halte-là… Voilà à peu près la différence de leur forme avec la nôtre » : la réflexion est ambiguë. Ce « leur » se rapporte-t-il vraiment seulement aux courtisanes ou ne peut-on pas y voir une généralisation à l'ensemble du sexe féminin, un sexe dangereux au point qu'il ne faille pas le nommer, un véritable « continent noir » ?

Les courtisanes-sauterelles trompent donc tout comme Ève a trompé, nous renvoyant ainsi à une autre représentation « mythologique » de la femme, empruntée toujours à la tradition judéo-chrétienne : les courtisanes, « Èves modernes dont la nature est de tromper[2] ». Déjà la pomme qui désigne le sein féminin dans l'apparence trompeuse prise par la courtisane, bien que métaphore courante, ne peut pas ne pas nous rappeler la pomme du jardin d'Éden, à laquelle l'auteur fait d'ailleurs référence, évoquant « cette pomme que produit l'arbre fécond du bien et du mal ; cette pomme que le serpent de nos faibles Adams paie à des prix souvent répétés, et toujours extraordinaires[3] ». Mais elles sont aussi des nouvelles incarnations de Madeleine, femme la plus présente dans la Bible, au double visage de la féminité pécheresse et de pardonnée. Le personnage de Marie-Madeleine pose d'ailleurs problème à l'Église : on ne sait que faire de cette figure de pécheresse dont la féminité sensuelle est un piège pour l'homme. Pénitente, il lui faut donc sacrifier sa féminité au Christ pour être pardonnée. Certes, l'auteur de « la chimère raisonnable » n'a que faire de ces préoccupations religieuses, ce qui importe, c'est la signification symbolique de la référence à un personnage constitué comme mythe, à tel point que dans la même phrase, il mêle tradition judéo-chrétienne avec Madeleine et mythologie grecque avec les bacchantes : « Je vois ces

---

[1] *Op. cit.*, p. 954.

[2] *Ibid.*, p. 955.

[3] *Ibid.*, p. 954.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Madeleines, auparavant si douces, se changer tout à coup en bacchantes[1] » s'écrit-il. Les bacchantes, ces femmes destinées à célébrer les mystères de Dionysos-Bacchus[2], représentées échevelées, courant çà et là à demi-nues ou couvertes seulement de peaux de bêtes, dansant et criant, sont dans l'imaginaire collectif des symboles de la folie humaine[3] et d'une sensualité hystérique féminine. D'ailleurs, la Margot de Fougeret de Monbron, en se faisant représenter en « Madeleine pénitente » par « tous les Apelles et barbouilleurs de Paris[4] », illustre en elle cette ambivalence de la figure de Marie-Madeleine, à la fois voluptueuse (capable d'être incarnée par le corps d'une courtisane) et pénitente. Que la référence soit tirée de la mythologie antique ou de la tradition judéo-chrétienne, la courtisane est donc sans cesse représentée comme un être propre à se métamorphoser sans cesse, d'une ambivalence angoissante puisque passant de l'extrême douceur inoffensive à l'effrayante hystérie érotique collective faisant ressortir chez l'homme toutes ses angoisses de castration. Si le discours médical tend, bien que difficilement, parfois partiellement, et inégalement, à se débarrasser, au fil du XVIIIe siècle, des prolégomènes consacrés à des figures comme Ève ou Pandore, ces deux figures de la première femme dans l'imaginaire collectif, qui ont causé tous les malheurs et les maux de l'humanité, ou bien encore à tous ces misères et fléaux dont sont rendus responsables la femme, le corps féminin et plus spécifiquement ses parties sexuelles, en faveur d'un nouveau désir de rigueur et d'objectivité, le discours romanesque libertin peine, lui, à se défaire pleinement de ces recours, même ponctuels et même soumis à une certaine démythification de la part de certains romanciers tels que Nerciat.

De Méduse à Ève, ou à Marie-Madeleine, en passant par l'hydre et les sauterelles, les représentations mythiques et « mythologiques » de la femme, plus ou moins claires, plus ou moins explicites, ces mythes gynophobiaques manifestent des rejets à l'égard d'un sexe féminin semblant faire planer sur l'homme, comme une menace sourde, le risque permanent de la castration, qu'une femme aussi libre que la marquise de Merteuil, « nouvelle Dalila », se plaît à brandir dans une affirmation de son propre pouvoir et de la soumission des hommes à ce pouvoir :

---

[1] *Ibid.*, 955.

[2] On parle en fait de Bacchantes chez les Romains et de Ménades chez les Grecs.

[3] La pièce de théâtre d'Euripide, *Les Bacchantes*, représentée pour la première fois en 405 avant J.-C., met ainsi en scène la folie humaine notamment au travers de trois scènes significatives que sont les hallucinations de Penthée, l'hystérie collective des Ménades et la démence d'Agavè.

[4] *Op. cit.*, p. 695.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *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 ! Et ceux-là, j'ai cessé de les craindre ; ce sont les seuls que je me sois permis d'humilier quelquefois*[1].

Le mythe de Samson et Dalila, que la marquise elle-même voit comme « un ingénieux emblème », celui de la castration, par un déplacement de la force et du symbole phalliques dans la chevelure, s'affirme donc clairement cette fois par la voix d'une femme ce qui, finalement très rare, amplifie davantage encore la portée d'un tel mythe de la castration.

3) Corps féminin et impuissances masculines : angoisses de castration

Le corps féminin porte en lui, du moins dans ses constructions imaginaires, les résonnances d'impuissances masculines et les angoisses de castration qui sont à l'origine de nombre de mythes féminins dans l'histoire de l'humanité. Ainsi, ces rejets dont nous venons de parler ne seraient-ils pas alors le refus de la pétrification devant le sexe-Méduse ? Ne seraient-ils pas non plus, surtout, autant de formes du fantasme d'un monde qui serait enfin épargné par l'angoisse et l'expérience de la castration ?

a. Impuissance sexuelle masculine et puissance érotique féminine

Face à ces figures féminines qui incarnent la puissance d'un désir illimité et d'un sexe vorace, le personnage masculin atteint par la défaillance de son corps et de son sexe retient l'attention précisément parce qu'il apparaît comme une dissonance. Or, les scènes où la femme galante, la courtisane, a maille à partir avec un « invalide de Cythère » constituent de

[1] *Op. cit.*, p. 227-228, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

véritables passages obligés du roman de filles[1] ou du roman pornographique. Yves Citton parle même d'une « épidémie d'impuissance qui envahit les romans du milieu du siècle[2] ». L'expression « invalides de Cythère » est d'ailleurs une périphrase cliché de l'époque pour désigner les impuissants, et pas seulement dans la littérature romanesque libertine[3]. Les romans de « filles du monde » présentent de véritables catalogues cliniques de défaillances sexuelles masculines assortis de conseils donnés par ces professionnelles du sexe. La Bois-Laurier, dans *Thérèse philosophe*, offre ainsi au lecteur, en même temps qu'à Thérèse, destinataire de son récit, une succession de portraits d'amants aux goûts bizarres dont la cause est bien souvent un défaut de virilité. Ainsi peut-on lire celui d'un vieux médecin qui « ne donnait aucun signe de virilité qu'au moyen de cent coups de fouet [qu'elle] lui [appliquait] sur les fesses, tandis qu'une de [ses] compagnes, à genoux devant lui la gorge nue, travaillait avec ses mains à disposer le nerf érecteur de cet Esculape moderne » :

> *Tel était le mécanisme par lequel ce docteur nous assurait qu'on pouvait restaurer un homme usé, un impuissant […].*

Ainsi rencontre-t-on également, immédiatement après ce vieux médecin, « un voluptueux courtisan usé de débauches[4] ».

L'impuissance masculine est alors le plus souvent présentée comme ridicule, soumise au rire de la femme. Cette impuissance masculine peut ainsi se représenter sous les traits de ce que Mathilde Cortey appelle « le laid phallus ». En effet, le regard insistant de la femme sur le sexe masculin s'arrête aussi souvent sur ces sexes masculins au mieux défaillants, au pire monstrueux. *Le Diable au corps* nous décrit ainsi un sexe masculin difforme qui provoque le rire de la marquise et de la comtesse : « […] un vit arqué et dont le gland est défiguré. – Cet étrange objet tourné du côté gauche, attendu que (vu l'effet des cicatrices et des autres

---

[1] Nous pouvons aussi parler de roman pornographe, c'est-à-dire qui a trait à la prostitution selon le sens étymologique que lui a donné Rétif de la Bretonne (*Le Pornographe*, Londres, J. Nourse, La Haye ; Gosse junior et Pinet, 1769).

[2] CITTON, Yves, « Angoisses d'impuissance et dispositifs narratifs au XVIIIe siècle », in *La Peur au XVIIIe siècle : discours, représentations, pratiques*, dir. Jacques Berchtold et Michel Porret, Genève, Droz, 1994, p. 128.

[3] On le trouve bien entendu chez des auteurs comme Sade, dans des romans de filles comme *Fanny Hill* (évoque la patience de la prostituée se laissant « mettre le derrière tout en sang pour faire plaisir à des invalides de Cythère », *op. cit*., p. 81), mais aussi chez Madame de Genlis par exemple.

[4] *Op. cit*., p. 639.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

accidents qu'il a subis) il ne peut s'étendre en ligne droite. – Cette difformité cause aux deux amies un rire convulsif[1] ». La description se concentre ainsi sur tous les défauts et difformités que présente ce sexe ridicule pour aboutir à la réaction féminine. Mais, un peu plus tôt dans le roman, les deux amies avaient déjà exprimé par le rire le ridicule sexe masculin : « *(Pendant qu'il chantait, elles ont mis en évidence une énorme andouille très flasque ; elles rient à gorge déployée)*[2] ». Le vocabulaire choisi pour décrire ce sexe, tout comme la métaphore, est volontairement trivial et pourrait relever de la farce. Le ridicule du sexe masculin difforme soumis au regard et au jugement féminins est donc ici exprimé par le rire des protagonistes ; dans d'autres romans, il s'agira, ainsi que le fait remarquer Mathilde Cortey, de procéder par « le détournement de périphrases laudatives usuelles » afin de montrer un objet suscitant l'ironie, ou bien encore par la présence de substituts phalliques auxquels font appel certains clients de courtisanes[3]. Sont également mis en scène et inventoriés les différents dysfonctionnements libidinaux masculins : l'éjaculation précoce, le fiasco, le libertin « usé de débauches » pour reprendre l'expression utilisée par la Bois-Laurier ou encore la lubricité obstinée des vieillards.

De plus, même s'il n'est pas, à proprement parler, celle d'un « invalide de Cythère », la sexualité masculine est caractérisée par une faiblesse que ne connaît jamais la femme, d'autant plus si elle est courtisane : l'impossibilité de multiplier à l'infini les plaisirs. Car si la courtisane, telle un Phénix, renaît dans le recommencement de l'acte sexuel, « l'homme qui jouit est un homme qui meurt[4] » :

> *Tu sais que les femmes, avares de leurs plaisirs, veulent que leurs amants ménagent leurs forces et ne déchargent qu'à propos, j'ai toujours abjuré cette économie, parce que je trouve dans le nombre ce que je cherche ; je veux obtenir tout et sans réserve ; malheur à celui qui s'épuise ; un lieutenant l'a bientôt relevé : ces accolades demi-sèches, me donnent peu de plaisir, je crois alors être foutue par un eunuque*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 476.

[2] *Ibid.*, p. 117.

[3] Nous ne détaillerons pas ici ces points qui ont été minutieusement étudiés par Mathilde Cortey dans l'article cité, auquel nous renvoyons.

[4] LECLERC, Annie, *Paroles de femmes*, Paris, Grasset, 1970, p. 158.

[5] ANONYME, *Vénus en rut ou vie d'une célèbre libertine*, Luxurville, 1771 (in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, 4, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 5, Paris, Fayard, 1986, p. 16).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

La courtisane, dotée d'un sexe perpétuellement en appétit et disponible, découvre donc que la faiblesse de l'homme, aux possibilités limitées et contingentes, qui ne parviennent pas à combler le gouffre du désir féminin, s'oppose à sa propre puissance sexuelle et ne saurait, par là même, la satisfaire. Même un Hercule, s'il est épuisé par la voracité de l'appétit sexuel de la femme, ne saurait rester fidèle à lui-même sur le long terme, ainsi que le déplore la marquise dans le *Diable au corps* au sujet de l'un de ses amants, Tournesol, mettant ce dysfonctionnement sur le compte des limites nécessaires de la physiologie masculine :

> *Tournesol, avant mon bail, était un véritable Hercule, ayant d'ailleurs toutes les grâces et la galanterie du beau monde de Paris. Après l'avoir* eu *pendant quelques mois, seule peut-être, ce qui n'était pas un médiocre triomphe pour ma vanité, j'eus la sottise (c'en était une insigne) de trouver mauvais qu'il n'eut plus pour moi la même ardeur… J'aurais dû me dire qu'un homme qu'on a mis sur les dents ne peut plus se ressembler ; mais j'avais l'injustice de le trouver coupable*[1] *…*

Ne resteraient plus alors que des remèdes miracles – aussi miraculeux que le sont ces pommades astringentes dont usent et abusent les prostituées de romans – pour espérer contrecarrer cette faiblesse de la nature, même pour « l'homme le plus invalide » :

> *J'étais furieuse de ce qu'il n'avait pas apporté sur-le-champ cette* immortalita del Cazzo*, dont la moindre propriété (car il fallut bien me les déduire) était de mettre l'homme le plus invalide en état de faire* la douce chose *deux ou trois fois d'une haleine*[2].

On remarque toutefois que ce remède ne reste finalement que fiction dans la fiction puisqu'elle n'apparaît que dans des « on-dit » et que la marquise ne peut en vérifier les propriétés soi-disant miraculeuses, ce dont elle est d'ailleurs « furieuse », reproduisant ainsi la frustration *ressentie* dans un moment où elle se trouverait « ratée ».

La littérature pamphlétaire met alors systématiquement en avant le contraste saisissant entre l'impuissance du roi, Louis XVI, et la puissance érotique de sa femme, Marie-Antoinette, permettant de transposer sur le plan politique les sens et les enjeux de cette impuissance masculine. En premier lieu, ces représentations reprennent les angoisses de castration dont font également état les romans libertins. Chantal Thomas voit même dans ces

[1] *Op. cit.*, p. 148.

[2] *Ibid.*, p. 149. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

angoisses la cause première – la seule même devrions-nous dire - de la réussite et de la persistance du mythe de Marie-Antoinette : « Marie-Antoinette, qui représente à elle seule l'hydre de l'Ancien Régime, n'est un mythe consistant, une image obsédante, que parce qu'elle incarne une frayeur plus obscure : celle de la castration[1] ». La castration, dès lors, prends aussi la forme d'une castration politique d'un roi qui laisserait sa femme régner à sa place au travers de cette puissance érotique. Mais, plus largement, l'impuissance du roi renvoie aussi à l'impuissance sexuelle de la noblesse qui est, comme l'écrit Valérie van Crugten-André, « à l'image de sa déliquescence, symptôme de sa disparition prochaine[2] », l'impuissance d'une aristocratie « usée de débauches » et d'un Ancien Régime à l'agonie, régime d'un temps révolu. Déjà bien avant les premiers frémissements de la Révolution, en 1748, la Bois-Laurier nous donnait à voir, en même temps qu'à Thérèse, ce « voluptueux courtisan usé de débauches » avec lequel contrastait la vigueur sexuelle de son valet :

> *Le maître, dans un fauteuil, examinait, et tenait son instrument mollet à la main. Le valet de chambre,* au contraire*, qui avait descendu ses culottes jusque sur ses genoux et tourné le bas de sa chemise autour de ses reins, en laissait voir un des plus brillants*[3].

La construction de la description par juxtaposition et parallélisme est ainsi particulièrement propre à mettre en exergue l'impuissance du maître face à la puissance du valet : la première phrase montrant la ridicule mollesse du sexe de l'aristocrate permet en effet d'amplifier la force de celui de l'homme du peuple dans la phrase suivante. Mais surtout ce contraste prend une importance et une dimension particulière pendant et juste après la Révolution. Ainsi, dans *Le Diable au corps* de Nerciat, alors que le sexe des hommes du peuple est toujours représenté d'une fougue et d'une vigueur érotiques indéniables et ne se démentant pas, la figure de l'impuissant est, quant à elle, systématiquement issue de l'aristocratie.

Certes, l'on verra dans la troisième partie de cette étude qu'il ne faut pas se méprendre sur les véritables intentions des auteurs quant à cette représentation de l'impuissance masculine. Toutefois, il ne faut pas pour autant sous-estimer l'impact que peuvent avoir les peurs et angoisses masculines pluriséculaires de castration dans ces représentations des « invalides de Cythère ».

---

[1] *La Reine scélérate*, *op. cit*., p. 123.

[2] *Op. cit.*, p. 369.

[3] *Op. cit*., p. 640. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. La femme monstrueuse et l'impuissance masculine

En fait, la cause de la défaillance ou du dysfonctionnement de la sexualité masculine est souvent située en dehors de l'homme lui-même, c'est-à-dire dans une responsabilité venue du féminin, dans le sens où elle prend la forme d'un défaut, parfois monstrueux, propre à la nature féminine. D'ailleurs, l'implication féminine dans l'impuissance masculine est à ce point importante, semble-t-il, que dans un roman comme *Psaphion*, l'impuissance causée à l'homme (Ajax) par une femme (la vieille courtisane, Palestre, surnommée l'Époque) se retourne finalement contre une autre femme (Psaphion) :

> *Il m'apportait, avec l'odeur de ces sales embrassements, les pâles étincelles d'un feu qu'il ne pouvait plus rallumer, pour avoir été forcé de l'éteindre dans les bras de la laideur même et parmi les glaces de la vieillesse*[1].

Toutefois, il ne faut pas entendre par là que seules donneraient lieu à de telles représentations les figures de la femme laide, de la vilaine fée des contes inspirés de l'Orient romanesque ou de la femme elle aussi « usée de débauches ». Commençons par là pourtant. Dans *Le Canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron, à l'origine de l'enchantement du bien nommé chevalier Commode, transformé en canapé, est le désenchantement de la laide fée Crapaudine. En effet, alors que le chevalier, contre toute attente, se montre tout d'abord « dans un état passablement honnête », « un lacet de nonpareille qui contenait sa gorge, venant à rompre, [lui] fit tomber deux tétons énormes au-dessous de la ceinture » : « cet accident me tira de l'enchantement où le diable m'avait jeté ; et, à l'aspect d'une jouissance si monstrueuse, je ne me retrouvai plus ». L'aspect comme la jouissance dont la vilaine fée donne le spectacle apparaissent donc comme monstrueux au beau chevalier qui, ne se retrouvant plus, perd, avec sa puissance érotique et phallique, toute force masculine, jusqu'à être frappé et mis à terre par Crapaudine :

> *Crapaudine, néanmoins, ayant peine à quitter prise, me serrait toujours étroitement et se trémoussais sous moi de son mieux. Mais ses efforts n'aboutissant à rien, l'amour fit tout à coup place à la rage ; et l'inhumaine, me détachant sur la poitrine un des meilleurs coups de poing qui se soient jamais donnés, je me fis, en*

[1] *Op. cit.*, p. 83.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *tombant à dix pas de là, une bosse à la tête et une contusion au derrière, dont je me ressens encore aujourd'hui, faute d'avoir été pansé dans le temps*[1].

Le ridicule presque farcesque de la scène n'enlève rien au caractère symbolique d'un tel renversement des notions de force/faiblesse dans leur attribution en genre masculin/féminin : la perte de l'emblème phallique par l'impuissance – elle-même causée par la monstruosité de la femme - retire toute force virile au corps masculin. Par ailleurs, l'angoisse de la castration s'exprime par la terreur et le dégoût inspirés à Tanzaï à la vue de la fée Concombre : « Tanzaï, interdit à cet aspect, aurait fui, si la frayeur qu'il lui inspirait lui en avait laissé la force[2] ». Seconde castration en fait puisque la fée Concombre était déjà à l'origine de son impuissance sexuelle : « sans force », son corps dans son entier ressent désormais la même impuissance que son sexe. Il lui reste donc à éprouver cette seconde castration qui s'exprime cette fois dans la terreur qui le laisse figé, tout comme le fait le sexe-Méduse. Alors, il est tout à fait significatif, dans l'optique que nous envisageons ici, que l'auteur attribue à la fée Concombre des « griffes » à la place des ongles, la faisant par là entrer dans une catégorisation bestiale et/ou difforme, comme ces Harpies de l'Antiquité, êtres monstrueux porteurs de destruction au visage de femme [3], au corps ailé et aux serres d'oiseaux de proie.

Ce qui concentre alors les peurs masculines liées à la monstruosité féminine est sans nul doute l'appareil génital. Yves Citton abonde dans ce sens lorsqu'il explique : « On pourrait évoquer ici toute la tradition faisant de l'appareil génital féminin l'objet d'horreur par excellence. Il n'est qu'à lire les descriptions qu'en donne un Venette ou qu'à observer les planches que lui consacre *l'Encyclopédie* pour voir à quel point cet objet qui tient de la pieuvre informe, de l'abîme sans fond et de la plaie ouverte a condensé sur lui les terreurs les plus profondes[4] ». Nous avons déjà évoqué ces mythes gynophobiaques inséparables de l'angoisse de castration. Le mythe universel du *vagina dentata* est le mythe par excellence, dans l'imaginaire masculin, de la femme castratrice. L'universalité du mythe et même sa persistance se vérifie d'ailleurs par la production d'un film comme *Teeth*, de Mitchell Lichtenstein, en 2008, qui reprend précisément ce mythe séculaire du *vagina dentata* et s'attaque à la peur masculine de la castration dont il est inséparable. Ce mythe, principalement

---

[1] *Op. cit.*, p. 26.

[2] *Op. cit.*, p. 318.

[3] En cela elles pourraient être à rapprocher des sauterelles auxquelles faisaient référence l'auteur de « la chimère raisonnable » dans les *Mémoires de Suzon*.

[4] *Op. cit.*, p. 124.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

associé à la figure de la pucelle, est l'incarnation d'une confusion entre oralité et génitalité, entre manducation et activité sexuelle, ainsi que celle de cette angoisse masculine de la castration[1]. Souvenons-nous de la description de cette femme, dans le *Diable au corps*, dont la « remarquable concavité » du sexe renvoyait à la peur masculine de la femme gouffre. La description se poursuivait en fait sur sa bouche, dont la largesse est à associer à la profondeur de ses « charmes secrets » :

> *[…] mais ces défauts étaient en partie compensés par une vivacité séduisante, par une franche gaieté, qui me convenait tout à fait, et par un gros rire agaçant, qui laissait voir presque continuellement, dans une bouche large à la vérité, mais très vermeille, deux rangs parfaits de dents d'une extrême blancheur*[2].

Le personnage ici présenté apparaît comme une figure par excellence de la femme gouffre par son sexe comme par sa bouche, destinés tous deux à recevoir le phallus et tous deux ouvertures vers l'intérieur du corps féminin : on retrouve alors la confusion entre oralité et génitalité, dont nous venons de voir que le mythe du *vagina dentata* était une incarnation. Certes, la largesse de la bouche semble compensée par des dents visiblement parfaites. Mais la répétition, par la largesse de la bouche, de la profondeur du vagin conduit à une concentration quasi obsessionnelle sur ces attributions ; et ces dents parfaites apparaissent elles-mêmes comme des instruments d'autant plus tranchants et de ce fait d'autant plus castrateurs. Le sexe n'est donc pas explicitement en lui-même pourvu de dents ici, et de ce fait le *vagina* et le *dentata* du mythe sont séparés, mais la proximité de la bouche avec « les charmes secrets » dans cette description, ainsi que le redoublement de leurs caractéristiques, conduit immanquablement à opérer leur fusion dans l'esprit du lecteur comme dans celui du personnage masculin. Dans *Tanzaï et Néadarné* de Crébillon fils, le sexe de la princesse devient une mâchoire armée de dents ; quant au *Sultan Misapouf* de Voisenon, à travers les anneaux et petits doigts et grâce à la métamorphose – ressort récurrent dans les contes de fées - il rejoue, en 1746, tout un ensemble de mythes autour du corps et en particulier du corps féminin, qu'il s'agisse de la dévirginisation sacrée, de l'oralisation du vagin et réciproquement de la vaginisation de la bouche, da la mère dévorante ou encore du vagin

[1] Pour une étude plus détaillée des implications et explications psychanalytiques du mythe du *vagina dentata*, nous renvoyons aux travaux de LEDERER, Wolfgang, Dr., *Gynophobia ou la Peur des femmes*, Paris Payot, 1970 et de GERSAIN, Robert, « Vagina dentata dans la clinique et la mythologie », *Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 3, 1957, p. 247-295.

[2] *Op. cit.*, p. 250

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

denté et de l'antre du ventre. Le roman de Voisenon développe donc singulièrement l'obsession du *vagina dentata*, au point qu'il pourrait sans aucun doute faire les délices d'un psychanalyste. Qu'elle n'est pas alors la surprise de Misapouf en découvrant, en lieu et place de l'anneau de la princesse Grisemine, « une bouche véritable, à laquelle malheureusement il ne manquait pas une dent, et qui [lui] riait au nez impudemment[1] ». Les références aux angoisses de castration apparaissent d'autant plus clairement lorsque les représentations du corps masculin dévirilisé que sont la séparation du phallus et le pénis tranché se trouvent liées à ces mythologies liées à la physiologie féminine, leurs corollaires.

A moins qu'il ne faille envisager ce rapport entre bouche et vagin, entre oralité et génitalité, sous l'angle de l'inversion. Expliquons-nous. Le sexe usé et élargi (autrement appelé « connasse » dans le vocabulaire du roman de la veine pornographique) de la vieille courtisane est en effet le plus souvent montré conjointement avec une bouche dépourvue de dents, marque de la vieillesse et du dégoût. Pourquoi ne pas envisager, dès lors, que cette absence de dents dans la bouche amènerait, symboliquement, dans cet imaginaire, à en pourvoir, à l'inverse, le vagin de la vieillesse castratrice ? A moins que le renversement de la signification du mythe ne se fasse, comme dans *Tanzaï et Néadarné*, entre Tanzaï et la vieille fée Concombre, dans la désactivation même de l'angoisse de castration. Ainsi l'écumoire enfoncée dans la bouche de Concombre par Tanzaï renvoie-t-elle à la pénétration du vagin par le phallus :

> *Quoiqu'avec la bouche qu'elle avait, elle eût moins à craindre qu'une autre, le manche était d'une grosseur sir prodigieuse qu'elle ne put le regarder sans effroi. Tanzaï s'approcha, et malgré la colère de la vieille, s'apprêta à lui faire subir ce nouveau genre de supplice. Quelque dextérité qu'il employât à cette opération, quelque énorme que fût la bouche à qui il avait affaire, il ne put si bien s'y prendre qu'il ne cassât à la vieille les deux seules dents qui lui fussent restées*[2].

En privant ainsi, par une pénétration symbolique, les deux seules dents qui restaient à la vieille fée, l'emblème phallique ici représenté par l'écumoire au manche « d'une grosseur prodigieuse », Tanzaï rend le vagin – qui n'était déjà presque plus – denté totalement inoffensif et semble ainsi se prémunir contre toute crainte de castration.

---

[1] VOISENON, Claude-Henri Fuzée, abbé de, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine ou les Métamorphoses*, Londres [Paris], 1746 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, *op. cit*., p. 647).

[2] *Op. cit*., p. 297.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Lolotte, quant à elle, et selon un procédé propre à Nerciat, s'attache à railler et à ridiculiser cette peur masculine présentée comme une croyance populaire relevant de la superstition et ne se fondant par conséquent sur aucune cause raisonnable. Elle lance en effet au jeune Alexis, qui était déjà effrayé par le « sang noirâtre » des menstrues, une invective qui permet de faire ce que Jean-Christophe Abramovici appelle en note, un « jeu humoristique avec l'image dévorante phobique du *vagina dentata* (vagin denté) » :

> *« Courage, mon ami, lui dis-je, et si tu veux me prouver qu'il te vient du cœur, ose poser là-dessus en signe de paix un baiser… » Pour le coup, il se releva tout de suite, et sauta plus de deux pas loin de moi… Je courus après lui : « Quelle enfance, lui dis-je ! crois-tu que cela t'aurait mordu*[1] *! »*

Comme il l'avait fait pour le sang menstruel et la répulsion voire la peur qui l'accompagnent dans l'imaginaire collectif, Nerciat, comme à son habitude, aime à reprendre les clichés et les tabous habituels, y compris ceux du genre libertin lui-même, pour provoquer le rire à leurs dépens. C'est que Nerciat se plaît à provoquer le rire en même temps que le désir, chez son lecteur comme chez ses personnages, en particulier ses personnages féminins : Lolotte, la marquise, la comtesse, etc. toutes rient sans cesse. Par le rire, les angoisses sont-elles ainsi désamorcées ? Il reste que le rire est féminin et, de ce fait, apparaît comme une humiliation supplémentaire pour celui qui éprouve déjà la terrible angoisse de la castration, comme si le rire – ainsi que le rire provoqué par l'impuissance masculine – révélait une nouvelle castration – tout comme Tanzaï avait à éprouver deux castrations causées par la fée Concombre – mais une castration d'un autre ordre cette fois, d'un ordre plus politique, celui du pouvoir et de la maîtrise, au sens large.

c. Puissance sexuelle, pouvoir et maîtrise

C'est que les angoisses sexuelles contenues dans le roman libertin cachent en réalité un transfert, celui de ces peurs sexuelles sur le plan politique, de la même façon que, dans la littérature pamphlétaire contre Marie-Antoinette ou ses favorites, en particulier celle de la période révolutionnaire, l'accusation d'immoralité – et l'on sait que cette accusation d'immoralité repose en très grande partie sur des considérations d'ordre érotique et sexuel –

[1] *Op. cit.*, p. 216.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

conduit immanquablement au thème politique. Ainsi, dans *La Messaline française*, l'abbé narrateur parvient-il à faire le lien en introduisant dans une même phrase une certaine « cabale aristocratique » et les amours qu'il entretient alors avec la duchesse de Polignac : « Déjà elle était occupée à former la cabale aristocratique, ce qui faisait diversion à ses amours[1] ». Cette cabale aristocratique aurait alors été révélée au grand jour, selon lui, par les premiers événements révolutionnaires de 1789 :

> *Enfin arriva l'époque de la fameuse révolution. Je savais qu'elle avait la plus grande part aux projets de la cabale aristocratique ; je savais qu'elle se trouvait plusieurs fois la semaine à des assemblées nocturnes ; mais j'ignorais ce qui s'y passait. J'étais bien éloigné de penser que ces conciliabules secrets étaient tenus par des scélérats qui tramaient la ruine du peuple français. Elle avait toujours agi avec moi avec le plus grand mystère. […] Tout à coup nous apprenons à Versailles l'insurrection du peuple de Paris*[2].

L'assimilation entre puissance amoureuse et pouvoir politique est aussi à l'origine de la confusion opérée, en pleine tourmente révolutionnaire, dans l'autobiographie romancée de Suzanne Giroust, *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, entre la liste de ses amants retrouvée chez Illyrine et celle de dangereux conspirateurs.

Le pouvoir lié à la puissance érotique apparaît ainsi comme un pouvoir qui s'exerce dans l'ombre, incernable mais tout-puissant, traditionnellement défini comme celui des femmes. Certains personnages féminins du roman libertin ont ainsi compris les ressorts de l'action par le biais des histoires secrètes, des alcôves aux boudoirs, espaces féminins par excellence. Dans *Julie philosophe ou le Bon patriote*, attribué de façon incertaine à Nerciat et paru en 1791, Julie, non seulement choisit ses amants en fonction de ses convictions patriotiques, mais devenir la maîtresse d'un homme devient rapidement pour elle un moyen d'agir pour la cause ; ainsi entreprend-elle avec succès de convertir à la cause patriotique le chevalier rencontré dans les milieux de l'Émigration, ce qu'elle avait déjà fait avec Calonne :

> *On sera sans doute surpris qu'une femme aussi peu instruite ait entrepris une pareille tâche, et qu'elle y ait réussi complètement, mais ce fut justement à ma qualité de femme que je dus mon succès ; un adversaire plus redoutable eût probablement échoué ; […] et si, par la suite il sollicita la permission de venir*

---

[1] *Op. cit.*, p. 1222.

[2] *Ibid.*, p. 1224.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *prêter le serment civique, c'est à moi qu'on doit attribuer cette résolution. Comme j'étais instruite de tout ce qui se passait aux états généraux […]*[1].

Dès lors, le statut même de femme, et qui plus est de femme dotée d'une véritable puissance sexuelle influente, devient un atout dans ces missions patriotiques un peu spéciales qui ne se déroulent pas dans les assemblées publiques mais dans l'atmosphère confinée et sensuelle d'une chambre ou d'un boudoir. C'est ainsi que Julie envisage l'action féminine ; mais c'est aussi finalement la seule qu'on lui laisse :

> *[…] peut-être deviendras-tu la maîtresse d'un des membres des états généraux, et alors tu l'animeras de ton patriotisme, tu pourras même l'éclairer de tes conseils, lui suggérer des idées lumineuses et contribuer au succès des travaux importants de ces assemblées*[2].

Il ressort de ces quelques lignes de *Julie philosophe* que la sexualité féminine se trouve intimement liée à un certain « pouvoir » politique : la femme anime l'homme de son patriotisme, elle l'éclaire de ses conseils, lui suggère des « idées lumineuses » et contribue ainsi « au succès des travaux importants » des états généraux. Le pouvoir sexuel de la femme sur l'homme apparaît donc comme le corrélat d'un certain pouvoir politique : un pouvoir politique indirect puisqu'il passe par une influence sur le partenaire masculin. Mirabeau choisit également Julie pour une mission en partie parce qu'elle est une femme :

> *Julie, me dit-il, vous qui êtes une des plus zélés partisans de la liberté, vous pouvez rendre un grand service à ceux qui soutiennent la même cause. […] comme j'ai la plus grande confiance en vous et que d'ailleurs une femme n'est point suspecte en pareil cas, c'est sur vous que j'ai jeté les yeux pour cette mission, persuadé que vous ne me refuserez pas ce service*[3].

Envoyée en mission, aventurière parcourant la Hollande, le Brabant et la France révolutionnaires, Julie n'est donc pas confinée, au contraire de nombre de femmes qui ne sont que l'ombre non active de celle de leur mari, dans l'intériorité du foyer : véritable héritière du roman picaresque, elle parcourt l'Europe de cette fin de siècle révolutionnaire en ses points les plus stratégiques. Mais on ne peut s'empêcher de remarquer que cette femme de terrain

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 43.

[2] *Ibid.*, p. 46-47.

[3] *Ibid.*, p. 90.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

agit pourtant surtout dans l'intériorité de l'intimité, « dans cette nuit délicieuse[1] ». Il est par ailleurs à noter que le pouvoir « politique » que sa puissance sexuelle offre à la femme est surtout présent dans les textes de la période révolutionnaire, qu'il soit issu de la littérature pamphlétaire ou non. C'est que le personnage de Marie-Antoinette, figure par excellence, pour cette période révolutionnaire, et déjà même avant, de la puissance érotique féminine que nous avons évoquée précédemment, y est sans doute pour beaucoup. Le pouvoir de Marie-Antoinette apparaît comme d'autant plus pernicieux qu'il symbolise le pouvoir du sexe féminin, autrement dit d'un sexe précisément physiologiquement faible. Au-delà donc de la volonté de « désacraliser la personne royale et son entourage immédiat en dénonçant leur propension au libertinage et les moyens mis en œuvre pour satisfaire de futiles caprices érotiques[2] », c'est l'angoisse d'un pouvoir politique tombé insidieusement, dans l'ombre du mystère et des secrets, aux mains de la femme, un être entièrement soumis à son corps et dominé par ses sens, qui se fait sentir.

Mais le pouvoir de la puissance sexuelle féminine est aussi angoissant pour l'homme, avant même qu'il soit question d'un quelconque pouvoir « politique », dans le sens où cette puissance lui permet d'exercer un véritable pouvoir sur le sexe et la sexualité masculins, toujours menacés par l'impuissance qui les guette. Le premier de ces pouvoirs est le pouvoir de la femme qui apparaît comme la seule capable de « ressusciter » le sexe masculin impuissant, ou le pouvoir sexuel masculin tombé entre les mains de la femme, en particulier dans les romans de courtisanes. D'ailleurs, les efforts que ces professionnelles du sexe mettent en œuvre pour réveiller « la machine assoupie » parviennent le plus souvent à mener à la satisfaction de l'homme, et elle peut alors tirer toute la gloire « du succès de [son] travail ». Margot fait ainsi « pleurer de joie » le phallus de Monsieur de Gr*** M*** :

> *Ce fut alors que j'eus besoin de tout le savoir que j'avais puisé dans l'école de Madame Florence pour ressusciter cette masse informe, et la retirer de l'état d'anéantissement où elle était, insensible et rebelle aux secousses que je lui donnais, et au frottement de ses deux lâches témoins, que je pressais l'un contre l'autre ; je commençais à désespérer du succès de mon travail, lorsque je m'avisai, pour dernière ressource, de lui chatouiller le périnée, et de le socratiser du bout du doigt. L'expédient réussit à miracle. La machine assoupie sortant tout à coup de son repos léthargique se développa d'une façon si merveilleuse qu'il me parut*

[1] *Ibid.*, t. I, p. 140.

[2] VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *op. cit.*, p. 354.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *qu'elle prenait un nouvel être. Alors, pour profiter de cet instant précieux, et couronner mon chef-d'œuvre, je remuais le poignet avec tant de souplesse et de rapidité, que le monstre vaincu par les plus délicieuses sensations répandit un torrent de larmes dans l'excès de sa joie*[1].

Ce pouvoir peut tout aussi bien être le pouvoir de la femme qui se fait jour quand elle seule peut soulager le besoin sexuel de l'homme ; ou encore un pouvoir féminin qui tiendrait le sexe masculin « en esclavage ». Ainsi en est-il de Félicité dans *Lolotte* de Nerciat car « quelle piquante variation que le caprice de Félicité qui, finissant la première et n'étant pas occupée de son seul bonheur, rend libre un instant ce *vit* qu'elle vient de noyer de son *foutre*, et le remet aussitôt, à deux doigts de là, plus étroitement en esclavage[2] ». Le pouvoir exercé par la femme peut en effet s'exprimer dans le choix qui lui appartient, à elle seule, de mettre « en esclavage » ou de rendre libre le sexe masculin, dans ses maîtrises les plus abouties des rapports amoureux.

d. Sexualité féminine sans le concours de l'homme : de la fascination à l'angoisse.

Mais si la sexualité féminine porte, au travers de ces représentations fantasmatiques, toutes les peurs de castration masculines dans ses rapports – amoureux - avec le sexe masculin, elle est tout aussi angoissante dans ses représentations autonomes. Selon les mêmes principes que ceux qui animaient les représentations examinées précédemment, la sexualité féminine qui s'affiche dans sa satisfaction sans le concours de l'homme et en particulier du phallus, porte cette même ambivalence, cette oscillation permanente entre fascination et angoisse. En effet, chacune des modalités de la sexualité féminine sans le concours de l'homme est certes un fantasme masculin mais qui cache et porte en lui intrinsèquement l'angoisse de ne pas y avoir accès et d'en être exclu. Ces fantasmes s'expriment donc notamment dans l'accès au lieu interdit et dans la masturbation solitaire. Mais le saphisme est sans aucun doute la modalité qui concentre le plus en elle les fantasmes, comme les angoisses, d'une sexualité féminine autonome dans sa recherche du plaisir et la satisfaction de ses désirs.

---

[1] *Op. cit.*., p. 705.

[2] *Op. cit*., p. 83. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ainsi Madame de Furiel définit-elle ce que c'est une tribade à celle qu'elle appellera désormais Sapho dans le roman de Pidansat de Mairobert :

> *Une tribade […] est une jeune pucelle qui n'ayant eu aucun commerce avec l'homme, et convaincue de l'excellence de son sexe, trouve dans lui la vraie volupté, la volupté pure, s'y voue tout entière et renonce à l'autre sexe aussi perfide que séduisant. C'est encore une femme de tout âge qui pour la propagation du genre humain ayant rempli le vœu de la nature et de l'état, revient de son erreur, déteste, abjure des plaisirs grossiers et se livre à former des élèves à la déesse*[1].

La figure de la tribade a donc tout lieu de fasciner dans un genre majoritairement écrit par et pour des hommes : liée à la figure de la vierge, déjà porteuse en elle-même de bien des fantasmes, elle renvoie à une sexualité féminine enfermée sur elle-même, attirant par là même nécessairement la curiosité masculine envers le gynécée dont les portes lui sont fermées. De telle sorte qu'il a bien peu de romans libertins qui ne ponctuent pas, à un moment ou à un autre, leur récit d'une ou plusieurs scènes de tribaderie. Nombre de personnages féminins de ces romans semblent en effet s'écrier, à l'image de la Lolotte de Nerciat : « Sublime tribaderie ! trop profanée par la satire des sots ! comment, au contraire, se peut-il que la terre ne soit pas couverte de tes autels[2] ! ». Il n'est pas rare, par ailleurs, dans de telles scènes, que l'une des actrices se munisse d'un substitut du phallus pour procurer le même plaisir que l'homme à une autre femme, avec un godemiché porté à la ceinture par exemple. Mais finalement, force est de constater – et nous retrouvons alors l'ambivalence de tels tableaux – qu'alors c'est toujours le phallus, même dans ses représentations factices, qui apparaît comme le seul capable d'offrir le véritable plaisir à la femme.

Certains romans, en particulier ceux de la fin du siècle, se proposent même de représenter des « sectes saphiques », poussant ainsi jusqu'au bout ce fantasme angoissé du rejet absolu du phallus et d'une sexualité féminine indépendante de l'homme, de même que ces figures du renfermement des personnages féminins sur eux-mêmes. *Pauliska ou la Perversité moderne* nous donne ainsi à voir une secte de « misanthrophiles » ; c'est aussi le

[1] *Op. cit.*, p. 1150-1151.

[2] *Op. cit.*, p. 39.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

cas de romans comme celui de Pidansat de Mairobert en 1784, *Confession d'une jeune fille*[1] et, sur le même thème, de *La Liberté ou Mademoiselle Raucour*[2], roman anonyme publié en 1791, s'inspirant tous deux du personnage de Françoise Marie-Antoinette Saucerotte, dite Mlle Raucourt, actrice de la Comédie française et célèbre tragédienne réputée également, et surtout, en cette fin du siècle[3], pour sa tribaderie et dont le nom apparaît ainsi régulièrement dans les romans libertins de la fin du siècle dès qu'il s'agit d'évoquer le saphisme, en véritable figure de la revendication lesbienne. Érica-Marie Benabou voit ainsi dans la Raucourt, « celle qui a poussé le plus loin l'indifférence pour les hommes qui tenait de la haine[4] ». « Tu sais que la Raucourt est une fameuse tribade[5] » écrit ainsi Mademoiselle Julie à Rosette dans la *Correspondance d'Eulalie* en 1785. Toutefois, force est de constater que ces représentations de lieux normalement interdits, ne se font jamais, comme c'était le cas du couvent ou du sérail, sans la présence, d'une façon ou d'une autre, d'un homme en leur sein, comme pour affirmer que cette sexualité proprement féminine est inacceptable sans cette présence masculine, ou plutôt phallique. Le lesbianisme est donc avant tout vécu et représenté comme un fantasme masculin. C'est ainsi devant une assemblée de libertins, tous des hommes (le narrateur lui-même, milord All'Eye[6], le comte d'Aranda, le marquis de Villette, M. Clos), que Mlle Sapho fait son récit dans le roman de Pidansat de Mairobert, alors que dans *Pauliska ou la Perversité moderne*, la secte des « misanthrophiles » est vue, vécue et racontée au

---

[1] Il semble que Révéroni Saint-Cyr se soit précisément inspiré de la scène de l'épreuve d'initiation décrite dans la *Confession de Sapho*, qui a frappé les contemporains. Il l'adapte donc et la fait raconter d'un point de vue masculin dans *Pauliska ou la Perversité moderne* avec la secte des misanthrophiles.

[2] Le titre complet de ce dernier roman est en effet *La Liberté ou Mademoiselle Raucour, à toute la secte anandrine assemblée au foyer de la comédie française* (À Lèche-Con et se trouve dans les coulisses de tous les théâtres, même chez Audinot, 1791). La date de publication de ce roman est intéressante à un moment précisément où les pamphlets révolutionnaires mettent en scène à l'envi et avec fracas la tribaderie supposée de la reine Marie-Antoinette.

[3] Les chroniques scandaleuses de l'époque se délectent à évoquer avec plus ou moins de détails cette Loge de Lesbos ou Secte anandrine qu'elle anime.

[4] *Op. cit.*, p. 380.

[5] *Op. cit.*, p. 720.

[6] Le nom de ce milord All'Eye (« Tout œil ») ne peut que nous interpeller dans le sens où, particulièrement éloquent, il exprime clairement le fantasme d'omniscience, d'indiscrétion et d'effraction, au cœur même du principe de l'écriture libertine. D'ailleurs, pour être plus précise, le texte de cette *Confession d'une jeune fille* a été publié dans *L'Espion anglais*, dans le cadre d'un échange entre milord All'Eye et milord All'Ear (« Tout oreille »), complétant ainsi ce fantasme d'indiscrétion, par la vue et par l'ouïe.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

travers d'un regard masculin, celui du jeune et séduisant amant de Pauliska, Ernest Pradislas. S'il ne s'agit pas ici, contrairement à ce qu'on observe dans le roman de Pidansat de Mairobert, d'une secte saphique, les misanthrophiles sont à la recherche de moyens leur permettant de se satisfaire et de procréer sans le concours de l'homme, ce que semblent leur offrir les expériences de l'abbé Spalanzani : « "Point de relation ! point de relation avec l'homme !" s'écrient toutes nos amazones » :

> *La société de Berlin joignait à son mémoire plusieurs caisses renfermant des modèles d'amants portatifs à la Spalanzani. On en fit de suite l'examen détaillé ; quelle fut ma surprise quand j'aperçus une foule de mannequins de forme antique modelés sur les Apollons, les anges de Raphaël, et les plus beaux types anciens. Ces amants pouvaient recevoir une chaleur artificielle qui rendait l'illusion parfaite, et tous les phénomènes et les résultats de l'amour. On s'extasia sur la perfection de l'exécution. Je compris que tout le système de ces dames consistait à préférer un songe avec des antiques à la réalité avec les modernes, et que j'étais destiné à animer toutes ces statues*[1].

« Le professeur », dans son discours, entreprend d'éveiller ses sœurs « non pas seulement à l'indifférence, mais au dégoût pour l'homme[2] » par l'examen minutieux de « son anatomie ridicules » et de « ses facultés morales », ainsi que de les prévenir de son influence néfaste dans la société. C'est que, bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une secte saphique à proprement parler puisqu'il n'y est nullement question de rapports ni même de désirs entre femmes, l'admiration de la perfection physiologique de la femme, opposée à l'imperfection du corps masculin, semble être, comme c'est le cas pour Sapho dans la *Confession d'une jeune fille*, à l'origine de ce renfermement de la femme et de la féminité sur elles-mêmes.

Il reste que le seul jugement extérieur que nous ayons de ces pratiques et de ces discours est bien celui d'un homme, qui nous les présente comme nés « de l'esprit égarés de nos philosophes femelles[3] » ; et alors que la présidente ne voit qu'indifférence et froideur chez ses consœurs à la vue de la nudité masculine, Ernest, lui, distingue immédiatement le trouble dans leurs yeux et « le vif incarnat qui montait à leurs fronts[4] ». Et finalement il semble aussi trouver dans cette situation, quelques menus avantages qui font de ces

---

[1] *Op. cit.*, p. 136.

[2] *Ibid.*, p. 124.

[3] *Ibid.*, p. 134-135.

[4] *Ibid.*, p. 133.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

représentations de sociétés secrètes féminines des représentations fantasmatiques. Ainsi en est-il de sa réaction lorsqu'il apprend, de la bouche même du professeur, l'âge et l'inexpérience sexuelle des membres de cette secte :

> *« La plus âgée de nos sœurs a vingt ans ; vous avez toutes, je le crois, et vous en avez fait serment, votre innocence entière… » Je fis un saut de joie, mais n'osai m'écrier :* est-il possible[1] !

Le fantasme de la virginité est donc l'une des composantes essentielles de telles représentations. Seul homme à pouvoir admirer « tant de beautés » qui le mettent « presque en délire[2] », ainsi que seul admis, bien qu'*a priori* avec froideur, à assister – voire à participer - au fonctionnement de la société, il sera celui qui en grippera les rouages par la « corruption » d'une jeune néophyte que, contrairement aux présomptions de la présidente, l'innocence et la virginité, de même que les discours haineux de ses consœurs, n'auront pas prémunie contre le pouvoir d'attraction et de séduction du sexe masculin. D'ailleurs, la cause même de l'entrée de cette jeune néophyte, Julie, appelée Nircé dans la secte, apparaît déjà comme la cause de l'échec assuré de cette vocation à vivre dans le dégoût et le rejet du sexe masculin. En effet, c'est l'indifférence de l'homme même qui est le seul présent dans les murs de la secte qui en est cause : « enfin, j'ai été admise, admise pour vous fuir, vous haïr ; je vous retrouve, vous revois, et vous chéris encore[3] ». C'est alors à celui-là même que la secte des « misanthrophiles » lui commande de rejeter que Julie demande de l'arracher « aux suites d'une imprudence[4] ».

Il nous reste donc à examiner les sectes saphiques à proprement parler. Dans un roman qui appartient à la veine du récit saphique traditionnel écrit par les hommes, dont Pidansat de Mairobert reprend plusieurs des caractéristiques principales comme la relation entre une femme plus âgée et une jeune fille apparentée à celle qui existe entre une mère et sa fille. Mais il est une partie de ce roman qui retient tout particulièrement l'attention : l' « Apologie de la secte anandryne ou exhortation à une jeune fille par Mademoiselle de Raucourt, prononcée le 28 mars 1778 », en trois parties et placée sous la protection de Mlle d'Éon. Dans une note, l'auteur définit « anandryne » comme un mot à l'étymologie grecque « qui veut dire

---

[1] *Ibid.*, p. 125. Le passage souligné est en italiques dans le texte.

[2] *Ibid.*, p. 129.

[3] *Ibid.*, p. 131.

[4] *Ibid.*, p. 134.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en français *anti-homme*[1] ». Or, comme l'indique fort justement Pierre Saint-Amand dans sa notice, « une traduction plus précise indiquerait pourtant moins l'opposition (anti-) que la privation : *an-andros*, "sans homme"[2] ». La parole est alors donnée à la lesbienne non seulement pour faire l'éloge du saphisme, mais bien plus encore pour légitimer la secte anandryne et pour décrire ses rites, codes et institutions propres, car « quelque contraire que cette secte soit aux hommes, auteurs des lois, ils n'ont jamais osé la proscrire[3] ». Cette apologie prononcée par Mlle Raucourt pour une postulante du nom de Mlle Aurore reprend alors sous la forme d'une théorisation et d'une qualification symbolique, les éléments que le récit en lui-même avait montrés par la pratique. En légitimant le lesbianisme dans toutes ses dimensions, le discours de Mlle Raucourt légitime en même temps les pratiques sexuelles féminines excluant le sexe masculin. Ainsi la constitution corporelle féminine est-elle présentée comme porteuse naturellement en elle-même de – presque tous - ses propres moyens de satisfaction sexuelle du désir :

> *Une jeune novice est-elle tourmentée d'un prurit libidineux de la vulve ? Elle a dans sa propre organisation de quoi l'apaiser sur-le-champ, la nature l'y conduit machinalement comme dans toutes les autres parties du corps où elle lui fait porter les doigts, afin par un agacement salutaire d'en supprimer ou suspendre les démangeaisons. Lorsque par cet exercice fréquent les conduits irrités et élargis ont besoin de secours plus solides ou plus amples, elle les trouve dans presque tout ce qui l'environne, dans les instruments de ses travaux, dans les ustensiles de sa chambre, dans ceux de se toilette, dans ses promenades et jusque dans les comestibles* [4].

Nul besoin du phallus donc… D'autant qu'en sacrifiant à la déesse Vesta sous la protection de laquelle Mlle Raucourt place la secte anandryne, la femme se préserve de bien des dangers que lui aurait fait courir le commerce des hommes : les « maladies cruelles », la dégradation de la beauté féminine, les douleurs et l'anxiété, liés inévitablement à la condition féminine dans le commerce entre les deux sexes, du dépucelage jusqu'à l'enfantement. À l'opposé, le

---

[1] *Op. cit.,* p. 1150.

[2] *Ibid.*, p. 1580.

[3] *Ibid.*, p. 1160-1161.

[4] *Ibid.*, p. 1163.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

lesbianisme est « un hymne à la permanence de la beauté féminin[1] » pour reprendre les mots de Pierre Saint-Amand dans sa notice au roman :

> *Par la malheureuse condition de l'espèce humaine, nos plaisirs sont pour l'ordinaire passagers et trompeurs ; ils sont au moins futiles, vains et courts. On les poursuit, on les obtient avec peine ; on en jouit avec inquiétude, et ils entraînent le plus souvent après eux des suites funestes. À ces caractères on reconnaît principalement ceux que l'on goûte dans l'union des deux sexes. Il n'en est pas de même des plaisirs de femme à femme ; ils sont vrais, purs, durables et sans remords. On ne peut nier qu'un penchant violent n'entraîne un sexe vers l'autre ; il est nécessaire même à la reproduction des deux, et sans ce fatal instinct, quelle femme de sang-froid pourrait se livrer à ce plaisir qui commence par la douleur, le sang et le carnage ; qui est bientôt suivi des anxiétés, des dégoûts, des incommodités d'une grossesse de neuf mois, qui se termine enfin par un accouchement laborieux dont les souffrances sont la mesure et le point de comparaison de celles dont on ne peut calculer ou exprimer l'excès ; qui vous tient pendant six semaines en danger de mort et quelquefois est suivi durant toute une longue vie de maux cruels et incurables. Cela peut-il s'appeler jouir ? Est-ce là un plaisir vrai[2] ?*

La tribade, adepte de la secte anandryne, réconciliant « les sentiments et les facultés : l'âme et le corps [marchant] ensemble[3] », refuse donc les codes et les règles de la société patriarcale du XVIIIe siècle qui soumet la femme à une fonction naturelle de maternité dans laquelle elle risque sa vie, sa beauté[4] et ses plaisirs, à un mari qui la dégoûte bientôt, avec lequel le plaisir n'est rien de plus qu'un devoir et qui la délaisse vite précisément parce qu'elle est sa femme.

Le lecteur, au travers de cette représentation du lesbianisme, se voit immanquablement renvoyé aux divers fantasmes masculins autour de la sexualité et du corps féminins interdits, et en particulier, dans la première partie du discours, à la figure de la vestale. Car, au symbole de virginité que représente la vestale dans l'imaginaire du XVIIIe siècle, certains romanciers ajoutent celui de saphisme, liant ainsi dans la même figure deux des fantasmes les plus puissants présidant à la représentation de la femme, de son corps et de sa sexualité dans

---

[1] *Ibid.*, p. 1587.

[2] *Ibid.*, p. 1168.

[3] *Ibid.*, p. 1170.

[4] « Les baisers décolorent le visage, les attouchements flétrissent la gorge, le ventre perd son élasticité par les grossesses ; les charmes secrets se délabrent par l'enfantement » (*ibid*).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'imaginaire libertin[1], d'autant que le roman libertin lie souvent la figure de la vierge à celle de la tribade. Mais nous retrouvons aussi, liée à la figure de la tribade, la nymphomanie, nous rappelant ainsi – s'il nous était arrivé de l'oublier - que le lesbianisme, dans ces romans, ne cesse jamais vraiment d'être un fantasme proprement masculin qui porte de plus en lui une partie des angoisses de castration. En effet, la lesbienne est présentée, par la bouche de Mlle Raucourt, comme un être dont la nymphomanie ne cesse de s'amplifier au fil des ans, au contraire de l'homme qui, lui, s'affaiblit à mesure que son âge grandit :

> *Cependant il faiblit insensiblement, l'âge le mine et l'use : il n'en est pas de même de la tribade chez qui la nymphomanie s'accroît en vieillissant : c'est une fureur, elle devient alors de* succube*,* incube*, c'est-à-dire de patiente, agente*[2].

La tribade, par sa nymphomanie, inverse ainsi les rôles en dépouillant l'homme, nouvelle castration, de l'activité pour se l'approprier car, à l'image de l'incube, elle prend la forme d'un homme pour avoir commerce avec une femme, impliquant par là même un rôle actif selon les représentations traditionnelles des rôles sexuels[3]. L'itinéraire libertin du personnage de Félicité de Choiseul-Meuse, Julie, passe lui aussi, sur par une secte saphique inspirée de celle de Mlle Raucourt dont Caroline est « à la fois prêtresse, dictateur et sultane » et jouit « d'une autorité perpétuelle ». Avec Caroline, donc, Julie brûle l'étape du noviciat bien que cette secte soit composée, comme toute autre, d'un temple, d'une communauté secrète, de mystères et de rites initiatiques :

---

[1] Mirabeau écrit ainsi dans son *Erotika Biblion* : « Il paraît que le collège des Vestales peut être regardé comme le plus fameux sérail de tribades qui ait jamais existé, et l'on peut dire que la secte anandryne a reçu dans la personne de ces prêtresses les plus grands honneurs. Le sacerdoce n'était pas un de ces établissements vulgaires, humbles et faibles dans leur commencement, que la piété hasarde et qui ne doivent leur succès qu'au caprice. Il ne se montre à Rome qu'avec l'appareil le plus auguste : vœu de virginité, garde du palladium, dépôt et entretien du feu sacré, symbole de la conservation de l'empire, prérogatives les plus honorables, crédit immense, pouvoir sans bornes […] » (*op. cit*., p. 196).

[2] *Op. cit*., p. 1170.

[3] Alors que le succube, en prenant la forme d'une femme pour avoir commerce avec un homme, renvoie davantage, comme dans le discours de Mlle Raucourt, à la passivité. D'ailleurs l'étymologie des deux termes est précisément en lien avec cette distinction des rôles sexuels puisqu'on peut lire dans *succube* le latin *sub-cubare* (« être couché sous ») et, dans *incube*, *in-cubare* (« être couché dans ou sur »).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je goûtai dans la même soirée les jouissances indicibles que je n'aurais connues qu'après un long noviciat, si des passions extraordinaires que je lui avais inspirées ne l'avaient portée à m'initier de suite aux plus secrets mystères*[1].

Le secret de ces mystères sur lequel insiste Julie et la brusque interruption du récit de cette étape de son parcours (« Mais il est temps de m'arrêter, je n'en pourrais dire davantage sans violer mes serments[2] », comme si bien longtemps après avoir quitté cette secte saphique elle se trouvait encore attachée à elle par des liens indissolubles) excluent encore un peu plus l'homme de ces pratiques au travers du destinataire du récit, Armand, et du lecteur. La figure de la tribade renvoie donc à l'homme, par contraste, l'image de sa propre faiblesse sexuelle et toutes ses angoisses de castration contenues dans son exclusion des « secrets mystères » de la secte saphique.

CHAPITRE V – JEUX DU FÉMININ/MASCULIN : AMBIGUÏTÉS

Car le féminin et la féminité ne peuvent-ils pas aussi se définir, justement, par comparaison/opposition avec le masculin et la masculinité ? En effet, la définition de soi se fait aussi par rapport à l'Autre, et ce d'autant plus dans cette société profondément sexuée du roman libertin. Or, le roman libertin se plaît parfois à jouer sur l'ambiguïté dans la définition des sexes, sur l'identité sexuelle des corps, repoussant les frontières, les rapprochant, voire les confondant/superposant, ce qui est particulièrement probant chez un romancier comme Sade mais qui se vérifie aussi chez bien d'autres, qu'ils proposent un libertinage mondain, donnent à voir des courtisanes ou qu'ils choisissent d'écrire dans le registre pornographique. Comment alors définir la femme quand elle prend les caractéristiques de l'homme, dans une société du XVIIIe siècle où les rôles sexués et sexuels sont clairement définis et délimités ? Et, à l'inverse, comment définir l'homme quand celui-ci peut adopter jusqu'aux « instincts » les plus féminins ? Doit-on alors considérer que l'on est dans l'indéfinition, et la femme cesse-t-elle alors d'être femme ? Tout ceci ne sera pas sans conséquence sur la maîtrise et ses enjeux.

---

[1] *Op. cit.*, p. 293.

[2] *Ibid.*, p. 294.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) Parole féminine / parole masculine

Le roman libertin fait la part belle aux voix féminines dans des romans-mémoires qui ne donnent pas seulement une image de la femme mais l'amènent à produire un discours en utilisant toutes les modalités du « je » au féminin, ce qui devrait promettre beaucoup quant à la compréhension de l'intériorisation de la différence sexuelle. Mais, sans nier évidemment l'intérêt de ces textes pour celui qui entreprend d'étudier l'évolution et l'histoire culturelles de cette différence, le fait même que la grande majorité de ces romans qui font parler des femmes ait eu des hommes pour auteurs pose déjà la question de l'ambiguïté sexuelle de la parole qui aura tendance, nous le verrons, à s'étendre au corps et à la sexualité.

a. Transsexualité et textualité : plume masculine et voix féminine

Les gynographes[1] – autrement dit ces auteurs qui écrivent de la façon dont ils pensent qu'une femme mémorialiste écrirait, comme a pu le faire un Marivaux dans *La Vie de Marianne*, apparaissant, de ce point de vue, comme un modèle – sont légion parmi la cohorte des romanciers libertins. Nous l'avons déjà évoqué, à l'absence – ou plutôt à l'extrême rareté – de femmes auteures de textes libertins au XVIIIe siècle, répond, par un mouvement inversement proportionnel, le très grand nombre d'héroïnes libertines qui en constituent le personnel, en particulier dans les romans grivois et les romans de filles, mais pas seulement, loin s'en faut. Ces auteurs masculins n'écrivent pas seulement des femmes ou sur les femmes, ils choisissent de faire parler la femme elle-même en exploitant les ressources inestimables que lui propose et lui offre, dans cette perspective, le genre du romans-mémoires. L'auteur masculin semble alors laisser au discours féminin la langue qui convient le mieux à une fille du monde pour parler d'elle et de son corps, d'autant que plusieurs des romans de notre corpus usent d'une forme proche de l'oralité. Ainsi, en faisant ses aveux à leur amant ou à leur protecteur/protectrice, comme le fait l'héroïne de Boyer d'Argens dans *Thérèse*

[1] Rétif de la Bretonne en a fait le titre de l'un de ses ouvrages en 1777, bien que les gynographes en question soient ici des femmes : *Les Gynographes ou Idées de deux honnêtes femmes sur un projet et règlement proposé à toute l'Europe pour mettre les femmes à leur place et opérer le bonheur des deux sexes*, La Haye, Gosse et Pinet ; Paris, Humblot, 1777.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

philosophe, ces voix féminines répondent en tous points à la conception que se fait l'époque de l'écriture féminine. En effet, Béatrice Didier, dans *L'Écriture-femme*, identifie « l'oralitude[1] » comme l'attitude signifiante de la féminité et offre ainsi toutes les caractéristiques de l'énonciation au féminin en vertu de cette même représentation. L'amant de Thérèse lui demande en effet d'écrire son histoire et de montrer « les actions des uns et les sages réflexions des autres qui, par gradations, [lui] ont dessillé les yeux sur les préjugés de [sa] jeunesse »[2] ; Margot, quant à elle, « expose au grand jour les rôles divers [qu'elle a] joués pendant [sa] jeunesse »[3], tout comme Fanny écrit à sa « chère amie » qu'elle va retracer « les égarements de [sa] première jeunesse »[4]. Quant à Félicia, elle écrit les « aventures[5] » de sa jeunesse, jusqu'à ses seize ou dix-sept ans environ. La parole est donc laissée à celle qui, selon les normes sociales et culturelles en vigueur, devrait sans doute le moins la prendre. Car non seulement elle est une femme mais une courtisane, une libertine appartenant de ce fait même à la basse Romancie, et par là même cette écriture s'avère souvent peu vraisemblable puisque ces personnages féminins sont le plus souvent issus de milieux des plus modestes et n'ont pu recevoir, de ce fait même, une éducation leur permettant d'écrire ainsi, qui plus est, comme c'est le cas pour certains d'entre eux, dans un style plutôt élégant et relevé. Frétillon, qui commente longuement sa démarche d'écriture dans la préface de la seconde partie de ses pseudo-mémoires, croit ainsi utile de préciser au lecteur d'où lui viennent certains termes inattendus sous sa plume, dénonçant par la même occasion implicitement l'invraisemblance qu'il y a à attribuer un tel style à « une fille de [sa] profession » :

> *Le lecteur me ferait peut-être un crime si, après m'être servie de deux termes aussi étrangers à une fille de ma profession que ceux de* fait *et de* droit*, je ne lui avouais pas qu'ils ne sont pas de mon cru, car d'ailleurs on voit que je m'énonce d'une manière assez triviale*[6].

---

[1] DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

[2] *Op. cit.*, p. 575.

[3] *Op. cit.*, p. 679.

[4] *Op. cit.*, p. 9.

[5] *Op. cit.*, p. 1067.

[6] *Op. cit.*, p. 55. Et de poursuivre : « Je les dois donc au zèle d'un ecclésiastique, qui se chargea un jour de ma commission. Concentrée dans le plaisir et la lubricité, on croira aisément que j'avais toujours pris très peu de part aux disputes qui partagent nos théologiens ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Certaines vont même jusqu'à ponctuer leur récit de citations ou à se référer à des auteurs, tout comme la fille de Margot des Pelotons, ravaudeuse et femme galante, transforme ainsi le moment de la *captatio benevolentiae* en adresse à Jean-Jacques Rousseau, sous la forme d'initiales transparentes. La fée narratrice du ******, histoire bavarde* commente elle aussi, sous forme de justification, à l'instar de Frétillon, ses propres réflexions et raisonnements tirés, dit-elle, de ses lectures :

> *Au reste je demande grâce pour toutes les réflexions bonnes ou mauvaises qui ne manqueront pas de m'échapper. Je viens de lire quelques ouvrages modernes ; on y disserte à tout propos, et je crains que cela ne m'ait gâté l'esprit*[1].

Les réflexions « qui ne manqueront pas de [lui] échapper » renvoient, pour répondre à « l'oralitude » théorisée par Béatrice Didier, à une forme d'énonciation orale par définition plus spontanée que ne l'est l'énonciation écrite.

Il reste que la plupart du temps, les romans-mémoires, étant le plus souvent le fait de courtisanes, nous donnent à voir et à lire des voix féminines qui entendent écrire de la même manière qu'elles se parent : « de la même manière qu'elles se parent de déshabillés, elles écrivent "négligé"[2] », car il s'agit de proposer au lecteur ses « aventures exposées dans leur jour naturel[3] », de les montrer et de les « dire » telles qu'elles sont censées avoir été vécues. « Pour moi je n'aime point Vénus chargée d'atours : une simple gaze doit être sa seule parure ; et je veux que les amours qui folâtrent autour d'elle soient nus[4] » écrit ainsi Mademoiselle Brion au commencement de son récit. Frétillon, quant à elle, se justifie de l'usage qu'elle fait de « ces expressions licencieuses » en renvoyant les « envieux » à nombre de grands auteurs dont « les écrits licencieux peignaient les dissolutions au naturel ». On ne saurait donc lui reprocher son expression pas plus qu'on ne peut lui refuser le nom d'auteur sous couvert de la licence de ses mœurs :

> *Je ne me pique pas d'une vaste érudition, mais je n'ai jamais lu, ni entendu dire à aucun savant qu'une conduite irrégulière ait servi de motif à un pareil refus*

---

[1] *Op. cit.*, p. 22.

[2] CORTEY, Mathilde, *op. cit.*, p. 84. Nous renvoyons ici au passage où elle analyse la « stylisation » des romans-mémoires de courtisanes.

[3] *Les Galanteries de Thérèse*, *op. cit.*, p. 235.

[4] *Op. cit.*, p. 15.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *depuis la naissance de la République des Lettres, ou pour parler plus juste, depuis que la frénésie d'écrire s'est emparée de l'esprit humain*[1].

« Sapho, l'immortelle Sapho, à qui la savante antiquité a donné le nom de dixième Muse » devient alors la référence et la protectrice autant de ces auteures de fiction qu'elle l'est des tribades qui peuplent le genre libertin de l'époque, tout en trouvant son expression moderne, selon Frétillon, sous les traits de « la célèbre Melle de Scudéry »[2] :

> *Le cœur des femmes est dans toutes le même ; je m'imagine que les romans de Scudéry, qui ont aidé à mon tempérament, peuvent aider à celui de toutes les autres et les engager comme moi à réaliser la fiction*[3].

Étrange référence volontairement transgressive pour celle qui prétend peindre au naturel ses débauches et ses emportements, si l'on considère que Madeleine de Scudéry est celle à qui l'on doit la Carte du Tendre à laquelle le libertinage du XVIIIe siècle s'oppose en lui substituant sa propre Carte du Désir. Mais la plume masculine qui se propose de rapporter le récit oral de Sapho – justement - fait au coin du feu à cette assemblée d'hommes, se sent de temps à autre obligé, bien qu'il prétende retranscrire fidèlement les paroles de l'héroïne – à la première personne donc – de substituer certaines des formulations de cette dernière par le siennes propres, plus imagées. C'est que Sapho, comme bien d'autres, parle « la langue du métier » apprise chez Mme Richard, cette langue du métier « dont l'usage [leur] est indispensable et de la plus grande importance ; le terme propre placé à propos, produit souvent plus d'effet, frappe, émeut, aiguillonne plus vivement les sens que l'image galante qu'y substitue par une longue circonlocution une belle parleuse[4] ». Ainsi indique-t-il dans une note à son destinataire : « Vous pensez bien, milord, que ce n'est pas le mot employé par Mlle Sapho ; mais j'ai cru devoir substituer cette image au terme de la débauche dont elle se servit, et j'en userai ainsi à l'égard de beaucoup d'autres expressions trop grossières[5] ». « L'oralitude » féminine s'embarrasse donc à peine de la « simple gaze » dont parle Mademoiselle Brion ; les voiles qui y sont mis ne sont que le fruit de la plume masculine.

---

[1] *Op. cit.*, p. 53.

[2] A laquelle le XVIIe siècle avait en effet donné le surnom de « Sapho ». C'est aussi le nom qu'elle se donne à elle-même dans son – imposant - *Artamène ou le grand Cyrus* (paru en dix volumes entre 1649 et 1653).

[3] *Op. cit.*, p. 55.

[4] *Op. cit.*, p. 1186.

[5] *Ibid.*, p. 1145.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

De plus, la parole féminine a constamment fait l'objet de répression et de tentatives de maîtrise dans la sphère privée mais surtout dans la sphère publique, tout comme l'écriture féminine puisqu'il s'agissait pour la femme de savoir lire mais non écrire de sorte à lui enlever toute possibilité de communiquer avec ses amants, ainsi que le montre Roger Chartier[1] en citant *L'École des femmes*. L'écriture apparaît alors comme la principale forme d'émancipation et de transgression culturelle, mais aussi sexuelle, pour la femme. Ainsi, Claudine Brécourt-Villars écrit, à propos de Suzanne Giroust et de son autobiographie romancée, dans sa préface à la réédition du premier tome d'*Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, que « cautionner à travers elle le mythe de l'hétaïre allait de soi, mais cautionner la femme écrivain était impensable[2] ». Dans de tels romans-mémoires, ces femmes n'écrivent pas simplement *à* leurs amants ; bien plus, elles écrivent sur leur initiation au corps et au plaisir, *sur* leurs amants, voire à la demande de leurs amants. Ainsi Thérèse la philosophe commence-t-elle ses mémoires parce que le comte, son amant depuis dix ans, le désirait, et ne perd jamais de vue, durant son récit, que ce qu'elle écrit lui revient à lui :

> *Voilà, je pense, mon cher bienfaiteur, ce que vous avez exigé que j'écrivisse des détails de ma vie*[3].

Ces romans-mémoires offrent la représentation d'un « je » au féminin, d'une féminité oratoire et auteure qui produit un discours sur le sexe et qui en fait un signe d'émancipation et de transgression, mais aussi un outil de séduction comme tend à le faire entendre, par exemple, l'avant-propos de *Mademoiselle Javotte* :

> *Encore une brochure, s'écrient déjà nos petits-maîtres caustiques. On n'y peut pas tenir, c'est à périr ! Doucement, messieurs, s'il-vous-plaît ; c'en est une à la vérité, mais brochure où, pour flatter votre goût frivole, on n'y a peint vos sottises qu'avec des couleurs gaies ; brochure où, pour ménager votre faible jugement, on ne s'y est permis d'autres moralités que celles des faits. Enfin, c'est un ouvrage écrit par une jolie femme, et publié par une autre. Pourrez-vous lui refuser votre suffrage ?*

Le roman s'adresse donc explicitement à un lectorat masculin, comme le montre l'interjection « messieurs », sur lequel doit s'exercer une séduction féminine à travers le texte. C'est même

[1] Voir CHARTIER, Roger, « Du livre au lire », in *Pratiques de lectures*, Paris, Rivages, 1985.

[2] *Op. cit.*, p. 5.

[3] *Op. cit.*, p. 657.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

cette dimension séduisante qui doit l'emporter bien plus que les qualités d'écriture. Ces mémorialistes de fiction pourraient ainsi toutes faire du crédo de Frétillon le leur : « Je suis auteur, comédienne et femme. L'ennui que donnera l'auteur sera peut-être compensé par les agréments des deux autres[1] ». Frétillon met ainsi en avant une dichotomie intrinsèque à la femme qui écrit, entre son identité de femme et celle d'auteur, et pourtant il en ressort que c'est avant tout dans son identité de femme que son ouvrage trouvera sa justification, par la séduction qui, encore une fois, doit se manifester sur le lecteur.

Certes, rien n'interdit de penser que les romans libertins aient pu effectivement avoir un lectorat féminin, bien au contraire, nombre d'indices socio-historiques tendent même à indiquer que c'était le cas, tout du moins dans certains milieux aristocratiques. Alors certes, nombre de romans de notre corpus mettent en scène – ou, comme le dit Jean-Marie Goulemot « en texte[2] » - des lectures féminines de l'intertexte libertin toujours excitatives et s'adressent parfois directement à des lectrices supposées. Toutefois ces représentations sont avant tout à la fois le fruit d'un fantasme, celui d'une l'excitation produite par le texte sur la femme qui lit les aventures d'une autre ou de plusieurs autres femmes – d'où une certaine symbolique saphique – et de la volonté transgressive dont se nourrit sans cesse l'écriture libertine. Mais le roman libertin n'est pas le seul à représenter les effets de sa propre lecture. La médecine, avec la pathologie sexuelle qui émerge au XVIIIe siècle, ne cesse de vouloir prévenir contre « l'horrible danger de la lecture[3] » de tels ouvrages, en particulier lorsqu'ils tombent entre des mains féminines. Tissot et Bienville, notamment, insistent fortement sur le rôle des mauvaises lectures dans la naissance de ces excès sexuels qu'ils dépeignent.

Mais surtout les fantasmes et les mythes qui nourrissent la représentation de la femme dans le roman libertin, donnent à voir un imaginaire masculin autour du féminin et de la féminité que l'auteur entend faire partager à son lecteur dont il partage les références tout comme il se propose de le convier à pénétrer avec lui dans les lieux interdits, au cœur du Gynécée. Pour ces romanciers libertins, parler avec une voix et la langue féminines s'annonce comme le moyen de sonder et de s'approprier le mystère de l'être féminin. Pourtant, en offrant un point de vue prétendument féminin, ces romanciers libertins renseignent bien davantage sur leurs propres fantasmes autour de la femme, du féminin et de la féminité, qu'ils

---

[1] *Op. cit.*, p. 58.

[2] *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 53.

[3] Pour reprendre le titre d'un pamphlet de Voltaire publié en 1765.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

n'offrent véritablement la résolution de ce mystère au lecteur et qu'ils ne s'ouvrent eux-mêmes les portes de ce Gynécée, même si ce « féminocentrisme[1] » romanesque conduit à préférer une analyse psychologique et ontologique plus « minutieuse » à une saisie plus globale, posant dès lors nécessairement davantage de problèmes. Car plus le romancier se penchera sur le mystère féminin et tendra à l'approfondir, plus se présenteront à lui obstacles et questionnements. Dès lors, en voulant et en tentant de se faire le grand « inquisiteur » du secret de la femme, il tient en main la clef qui lui ouvre sa propre intimité, faite de fantasmes et d'errements de l'imagination, et non pas celle qu'il souhaite et convoite, celle qui lui ouvre les portes du féminin et de la féminité qu'il se trouve condamné à observer toujours à distance, à hanter, pour paraphraser les termes d'un article de Claude Reichler[2], les seuils du Gynécée sans jamais pouvoir y entrer, ainsi qu'en témoignent tous ces fantasmes et ces mythes, toujours ambivalents. La parole est laissée à la femme et l'homme ne semble s'accorder que la place de médiateur comme instigateur de l'écriture (c'est le cas du comte, l'amant de Thérèse), mais aussi comme éditeur ou si l'on veut, comme instance auctoriale définitive. S'opère alors un jeu féminin/masculin autour de la plume, « symbole phallique évident : celui qui la tient la prend à l'autre[3] » comme le fait remarquer Mathilde Cortey. Il reste que si la voix est féminine, la plume, quant à elle, reste bien masculine, conservant ainsi à l'homme toute la puissance phallique qu'elle représente et renvoyant symboliquement à la virilité sexuelle que les peurs et angoisses de castration semblaient – mais semblaient seulement, nous l'avons vu - pourtant nier.

b. Sexualité et textualité : « les bijoux indiscrets »

De la voix sexuée à la voix du sexe, il n'y a qu'un pas qui mène le romancier et le lecteur ensemble sur les chemins de la connaissance et de la vérité la plus intime de l'être féminin. Nous avons déjà examiné, précédemment, le plaisir du corps passé représenté, mais ce qui nous intéresse désormais plus précisément, c'est de comprendre quels rapports lient sexualité et textualité, et comment alors leur interaction fait parler « les bijoux indiscrets »,

---

[1] Pour reprendre encore une fois le terme de Pierre Fauchery.

[2] REICHLER, Claude, « Portes du Gynécée », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, Lausanne, L'Âge d'homme, n° II, 1981, p. 87-103.

[3] *Op. cit.*, p. 79.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

comment le texte nous donne à entendre parler les personnages féminins avec leur corps, d'autant que l'imaginaire collectif, nous l'avons vu notamment avec le mythe du *vagina dentata*, rapproche souvent, chez la femme, oralité et génitalité, la renvoyant ainsi à son corps et plus particulièrement à son sexe en même temps qu'à son oralité (et à son « oralitude »). Dans ces discours sur le corps et sur le sexe féminins – surtout lorsqu'ils sont naissants, dans les récits d'initiation - la narratrice ne peut faire autrement que laisser son corps se souvenir et dire sa propre initiation, car, comme Patrick Wald Lasowski l'a si joliment souligné, « la fille du monde écrit de corps, comme on dit "écrire de mémoire"[1] ». Et elle écrit à ce point « de corps » que Félicia dit devoir reprendre haleine avant de donner au lecteur la suite de son récit, après avoir décrit un « beau concert de *fouterie*[2] ». Pour d'autres, ce besoin prend une dimension quasi épidermique qui se traduit dans la « démangeaison » d'écrire que ressent Frétillon et qu'elle ne peut ni ne veut contenir :

> *La démangeaison de rendre mes petites aventures publiques l'emporte au-dessus des plus sensées réflexions. Que dirai-je enfin ? Cela me suffit, il faut que je me contente*[3].

Apparenté à l'acte masturbatoire (« il faut que je me contente »), le fait de raconter ses caprices et ses « fredaines », de faire parler les « bijoux » féminins dans le texte renvoie à un plaisir de conter qui se révèle fort proche d'une véritable jouissance sexuelle. N'est-il pas significatif que Lolotte ait besoin de reprendre son souffle avant de poursuivre l'écriture de son histoire ? « La suite après que j'aurai repris haleine[4] » écrit-elle ainsi à la fin du chapitre XV. Le tempérament voluptueux doit l'emporter aussi dans le récit et l'héroïne rester autant à fleur de plume qu'elle était à fleur de peau. La libertine qui, par nature, préfère à la raison le plaisir, jouit donc de celui d'écrire ses aventures et de les rendre publiques : le plaisir de l'écriture, sa jouissance sont mises au premier plan par les auteurs libertins qui choisissent de donner la parole ou la plume à la courtisane ou de façon plus générale à la libertine :

> *J'ai voulu jouir de moi-même. Écrire mon histoire m'en a paru un moyen aussi facile qu'intéressant. Que sais-je ? hélas ! une âme tendre, qui ne sentit*

---

[1] Préface au premier tome des *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit*., p. XLI.

[2] *Op. cit*., p. 108. Et à la page suivante elle conclut son chapitre par « La suite après que j'aurai repris haleine ».

[3] *Op. cit.*, p. 25 (« avant-propos »).

[4] *Op. cit*., p. 109.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *jamais qu'avec transport, qu'avec ivresse, ne donne peut-être que trop à sa tendresse naturelle, en se retraçant des événements que le plaisir de les narrer semble reproduire. Nos faiblesses ont tant de détours adroits*[1] *!*

Le désir de jouir de soi-même, ainsi que l'écrit la narratrice du roman de Durosoy, *Clairval philosophe*, au début de ses « mémoires », est donc clairement établi comme la cause première de l'écriture chez ces femmes. Si l'écriture est démangeaison pour Frétillon, elle est vertige soudain chez Félicia, comme si le récit était, dans tous les cas, un besoin physiologique qui ne saurait être contrarié, dans la perspective même de la philosophie libertine telle que nous la rapporte les romans du genre tout au long du siècle, à savoir que tout besoin physiologique doit être satisfait :

> *[…] cela m'a pris tout d'un coup comme bien d'autres vertiges, et vous savez que je ne m'amuse guère à me contrarier. Il faut tout dire, je ne me prive jamais de choses qui me font plaisir*[2].

D'autant qu'écrire est un plaisir au même titre que l'acte sexuel et que le roman libertin ne cesse de s'efforcer de justifier et de déculpabiliser le désir et le plaisir, notamment le désir et le plaisir féminins.

Mais le plaisir est aussi – et surtout - du côté de celui qui écoute parler ces « bijoux indiscrets ». Les romans inspirés des contes orientaux qui, comme *Les Bijoux indiscrets* de Diderot ou *Le *****, histoire bavarde* d'Antoine Bret, mettent en scène la parole du sexe féminin au sens propre, opérant ainsi une nouvelle fois un rapprochement entre oralité et génitalité, et offrant au lecteur une autre variation de ce questionnement constant des corps et des sexes féminins en profondeur. Grâce à l'anneau magique des *Bijoux indiscrets*, le sultan Mangogul détient le pouvoir de faire parler la plus profonde intimité féminine, celle à laquelle nul n'a normalement accès, car, ainsi que le lui dit le génie Curcufa auquel il doit cette bague, « toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible : mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront[3] ». La structure épisodique du roman de Diderot, sur un modèle qui rappelle celui du *Sopha* de Crébillon fils, permet un enchaînement, tout au long du roman, des récits secondaires que sont les confidences des bijoux et qui se donnent, au fil de portraits des moins

---

[1] *Op. cit.*, p. 7.

[2] *Op. cit.*, p. 1067.

[3] *Op. cit.*, p. 47.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

flatteurs, comme un véritable catalogue, une galerie exhaustive de tous les vices démystifiant ainsi définitivement et rigoureusement la vertu féminine. Dans *Le* *****, présenté comme un conte de fées et dont le sous-titre renvoie sans grande équivoque au caquet intarissable des bijoux, le bidet, à peine voilé dans le titre, objet par excellence, si l'en est, de l'intimité féminine dans les romans libertins, devient, fantasmatiquement, un moyen de révéler les secrets les plus cachés de la femme. En effet, la vilaine fée Grossopède ayant, par vengeance, transformé Cyparide en ce « meuble qu'il faut que vous deviniez, il ne se nomme guère », il ne pourra être désenchanté que lorsqu'une vierge en aura fait usage. Mais, comme le redoute l'amante de Cyparide, la chose est malaisée :

> *Vous jugez bien, mes chères amies, que si je ne perdis pas l'espoir de désenchanter Cyparide, cela me parut du moins d'une assez grande difficulté ; il ne faut que connaître un peu notre sexe pour savoir que nous ne pouvons guère résister aux mouvements de curiosité qui nous pressent à un certain âge ; l'ignorance même, le hasard peuvent faire chez les plus modestes, ce que la voix intelligible de la nature apprend au plus grand nombre*[1].

Elle y essaie alors six jeunes filles tirées pour l'occasion d' « un asile sacré où l'on renfermait de jeunes filles dès leur plus tendre enfance », nous renvoyant sans ambiguïté au couvent, mais rien n'y fait, les gémissements du bidet prouvent indubitablement qu'aucune n'est vierge ; pas plus que ne l'est d'ailleurs cette nymphe qui fait pourtant le désespoir de tous les hommes et que l'on dit d'une vertu des plus rigides. Et bien d'autres hypocrites sont ainsi démasquées par le bidet, les gémissements et les cris étant d'une intensité plus ou moins élevée selon le degré de « pratique » de la femme qui s'y essaie. Après bien des essais infructueux, et comme l'on pouvait s'y attendre, la chose est décrétée tout simplement impossible. Le bidet qui, par lui-même donc, est déjà évocateur d'érotisme, favorise les jeux de voyeurismes et la connaissance intime de la femme. L'une de celles qui se sont essayées au désenchantement de Cyparide, fausse prude, feint d'ailleurs de s'inquiéter d'être soumise au voyeurisme de celui-ci, qui n'aurait pas perdu les facultés de sa conscience en devenant bidet :

> *[…] et quoi, ce Berger, malgré cette forme inanimée, conserve (dites-vous) son premier état, puisqu'il agit, puisqu'il plaint, puisqu'il pense ? ne peut-il pas*

[1] *Ibid.*, p. 49-50.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *aussi conserver l'usage de ses sens, comme il conserve celui de son âme ? Et j'irais à ses yeux*[1]...

Par ses yeux et par son âme, l'homme ainsi transformé en bidet, selon les procédés de la métempsycose exploités par nombre de textes inspirés de l'Orient romanesque tel que se le représente le XVIIIe siècle, en particulier la première moitié du siècle, a accès aux vérités les plus profondes de l'être féminin. Or, la profondeur féminine – au propre comme au figuré - tient avant tout, selon les critères de représentation que s'en fait l'époque, dans son sexe.

Mais finalement, ce que donnent à voir et à entendre ces romans de la « féerie érotico-orientale[2] » ainsi que l'appelle Jacques Rustin dans sa préface aux *Bijoux indiscrets*, est au principe même de l'écriture libertine lorsque, comme une grande partie du corpus libertin de l'époque, elle choisit de laisser la parole au personnage féminin afin qu'il raconte lui-même ses aventures faites de désirs et de plaisirs, au cœur desquelles se trouvent le corps et plus particulièrement le sexe féminins donc. Car en laissant la parole à la femme elle-même, qui plus est à celle qui parle de corps, le romancier semble lui donner accès à l'intimité féminine alors même que le génie Curcufa s'écrit à la requête de Mangogul : « Mais cela est impossible […] ; vouloir que des femmes confessent leurs aventures, cela n'a jamais été et ne sera jamais ». Mais en faisant ainsi parler ces femmes « par la partie la plus franche qui soit en elles, et la mieux instruite des choses que vous désirez savoir[3] », à savoir « leurs bijoux », la voix du sexe, ces romans tentent de conjurer le sort qui les laisse à l'écart du mystère féminin par un autre sort métaphorisé par celui des fées et des génies du libertinage inspiré de l'Orient romanesque.

c. Écrire au féminin le plaisir féminin : trois figures d'auteures de romans libertins

Suzanne Giroust est issue d'une famille de commerçants aisés. Née vers 1771, elle est élevée au couvent des Ursulines. À dix-huit ans, elle épouse, en pleine Révolution, un avocat renommé de Soissons, Bertrand Quinquet, avec lequel elle aura une fille et dont elle obtiendra le divorce. Elle est ainsi l'une des premières à bénéficier de la loi sur le divorce promulguée

[1] *Ibid.*, p. 83.

[2] *Op. cit.*, p. 12.

[3] *Op. cit.*, p. 47.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en 1792, alors même qu'en 1791 elle avait adressé à l'Assemblée nationale, directement et sans autre forme de procès, une lettre sous forme de pétition pour le faire instaurer.

Difficile de ne pas voir dans *Illyrine* le récit d'un destin extraordinaire de femme : l'étonnante fiction que Madame de Morency (c'est alors le pseudonyme de Suzanne Giroust) livre à l'impression à compte d'auteur à partir de 1799 offre la version à peine romancée – bien qu'il soit difficile de définir précisément la distance entre réalité et fiction - de ses aventures pendant la période révolutionnaire, alors qu'elle mène une vie de libertine ou, comme elle l'avoue elle-même, de « femme galante », entre les bras de révolutionnaires très connus. Le XIXe siècle a jugé son ouvrage immoral et vulgaire, et ce n'est pas Charles Monselet et ses travaux sur *Les Oubliés et les dédaignés, figures littéraires de la fin du XVIIIe siècle* (1857) qui auront entrepris de la réhabiliter. Ce n'est qu'avec l'édition, en 1983, de Claudine Brécourt-Villars, que l'originalité de cette œuvre fut redécouverte[1]. Car cet ouvrage, d'une qualité littéraire indéniable, dans sa démarche même, est à la fois surprenant et fascinant. Suzanne ne manque d'ailleurs pas d'expliquer cette démarche d'écriture et les motivations qui l'ont poussée à écrire cette vie d'aventurière, façon aussi pour elle de se justifier à l'égard d'une famille qui l'a reniée du fait justement de cette vie qu'elle avait choisie de mener, la considérant comme une fille de mauvaise vie :

> *Ainsi, ces Mémoires, en tombant dans leurs mains, leur apprendront que jamais je n'ai été femme p…, mais galante. Et dans ce pays, en est-il d'autres ? Celles qui ne le sont pas par spéculation, le sont par attrait aux plaisirs, ou pour se venger d'un époux perfide, ou pour combler les vœux d'un amant adoré. Je ne fus donc que l'enfant des circonstances*[2].

Et elle parsème ainsi son récit de commentaires sur l'acte d'écrire insistant ainsi en même temps sur cette démarche féminine d'écriture. Car la transgression est double : Suzanne ne

---

[1] Et encore n'a-t-elle retenu que peu l'attention depuis. On peut tout de même donner : l'article cité de Lucienne Frappier-Mazur (« Convention et subversion dans le roman érotique féminin ») ; Valérie van Crugten-André, qui lui fait une place dans son ouvrage déjà cité et lui consacre un article : « Illyrine ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman féminin français de la fin du XVIIIe siècle », in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'Université de Laval, 1998, p. 107-114 ; et elle apparaît dans une anthologie récente : *Vivre libre et écrire. Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789-1800)*, textes choisis, présentés et annotés par Huguette Krief, Oxford, Voltaire Foundation et Paris, PUPS, 2005, p. 234-253.

[2] *Op. cit.*, t. III, p. 333.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

s'est pas contentée de vivre une existence libertine, elle l'a écrite et ses contemporains ne se sont pas trompés, au moment de la réception, quand il s'est agi de savoir où se situait la véritable audace de celle qu'ils ont appelée, non sans mépris, la « courtisane lettrée ». Ainsi que l'écrit Claudine Brécourt-Villars, si elle « a choqué jusqu'aux critiques misogynes du XIXe siècle tout imprégnés de moralisme, de pruderie et d'hypocrisie, ce n'est pas parce qu'elle a mené une existence très libre d'aventurière, séduisant tour à tour des révolutionnaires très connus comme Hérault de Séchelles, Fabre d'Églantine, le duc de Biron, le Général Dumouriez… ou quelque autre général autrichien, mais parce qu'elle a voulu écrire sa conquête de femme libre[1] ».

Le roman de Madame de Morency tient sans conteste une place essentielle non seulement dans l'évolution esthétique et « idéologique » du roman libertin mais aussi dans l'histoire du roman féminin français puisque jamais une femme, depuis le XVIe siècle, n'avais entrepris ainsi de prendre la plume pour écrire sans détours et en dissimulant à peine son nom sous des initiales tous les détails de sa vie libertine qui plus est pour la revendiquer et la justifier, mais aussi de revendiquer plus de liberté pour la femme et le choix pour son propre corps. Certes, d'autres auteurs, des auteurs masculins, ont pu avancer certaines de ces revendications avant elle – Claudine Brécourt-Villars signale ainsi certaines parentés avec le roman de Durosoy, *Clairval philosophe* – mais ce qui est nouveau voire révolutionnaire, c'est qu'une femme couche ainsi sur le papier des revendications qui remettent en cause la légitimité des codes, des valeurs et des lois morales et domestiques de son siècle[2], même si à plusieurs égard, la liberté sexuelle qu'elle prône et sa remise en question du couple n'est pas sans rappeler certaines revendications féministes de la Révolution.

Mais elle ne serait pas pour autant la première à avoir pris la plume pour offrir une fiction libertine. Ainsi attribue-t-on – car le roman n'est pas signé - à Fanny de Beauharnais un roman paru en 1789 et intitulé *Les Nœuds enchantés ou la Bizarrerie des destinées*, construit lui aussi sur le modèle du conte oriental et de la féerie tout en exprimant le dessein satirique de critiquer les mœurs de la société c'est-à-dire de « montrer au doigt quelques

---

[1] *Op. cit.*, p. 5.

[2] Voici ce qu'elle écrit notamment de la vie conjugale : « Sitôt que le mari a un enfant qui lui assure la fortune de sa femme, pour éviter sa progéniture, il n'habite plus avec elle ; rarement une jeune femme se contente d'un simulacre de mari qui la fait rentrer dans le célibat ; le mari trouve bientôt les moyens de s'affranchir du lien conjugal, et la femme doit s'y soumettre ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ridicules[1] ». Mais *Les Nœuds enchantés* relèvent bien plus du divertissement à tonalité libertine que d'une véritable satire politique comme le fait bien remarquer Valérie van Crugten-André, même s'il est à relever quelques pointes ici ou là contre certains de ses contemporains, notamment contre La Harpe avec lequel elle a entretenu une aversion mutuelle. Fanny de Beauharnais eut en effet à essuyer nombre d'attaques, parfois virulentes, à l'encontre de sa production littéraire. Elle a notamment été persiflée, donc, dans la correspondance de La Harpe. En outre, l'échec de la représentation de *La Fausse Inconstance*, victime d'une véritable cabale en 1787, a été une aubaine pour ses détracteurs, qui ont souvent attribué la paternité de ses œuvres à Dorat ou à d'autres membres de sa société. En effet, la représentation qu'elle fait donner de *La Fausse inconstance, ou le Triomphe de l'honnêteté* le 31 janvier 1787 à la Comédie-Française, est un échec et, sous les sifflets, ne peut se poursuivre au-delà du troisième acte ; ce qui n'empêchera pas Fanny de la faire imprimer par la suite. D'ailleurs, *La Fausse inconstance* représente le libertinage mais le titre lui-même est une indication pour ne pas voir dans cette peinture de libertins une œuvre de facture libertine : *La Fausse inconstance ou le Triomphe de l'honnêteté*… Toutefois ces attaques témoignent également de l'importance qu'a tenue Fanny dans l'univers mondain et littéraire, elle que Buffon appelait sa «chère fille», qui a eu Grimm comme constant défenseur, et qui a été la protectrice et l'inspiratrice de plusieurs hommes de lettres, dont Rétif de la Bretonne. Tous ces soutiens masculins l'ont aidée à faire reconnaître sa double identité de femme et d'écrivaine.

Loin d'une véritable démarche d'écriture dans laquelle le libertinage féminin s'afficherait lui-même comme légitime et se revendiquerait, à l'image de ce que fera une dizaine d'années plus tard Suzanne Giroust, Fanny de Beauharnais nous propose un divertissement libertin somme toute finalement assez « traditionnel » qui reprend des structures narratives et des modalités de fonctionnement largement exploités depuis le début du siècle : le caractère volage d'Abdala, personnage principal du roman, le conduit au travers d'une série de rencontres et d'aventures qui permettent immanquablement à l'auteure de construire une véritable galerie de portraits de femmes, caricature de la société française derrière un Orient romanesque de convention et sous-couvert d'un hors-temps et d'un hors-lieu de contes de fées et de la magie. C'est ainsi que le personnage de Zélim apparaît, dans cette tonalité satirique et libertine, comme « le vrai modèle de la femme accomplie », dans le

[1] BEAUHARNAIS, Fanny de, *Les Nœuds enchantés ou la Bisarrerie [sic] des destinées*, À Rome, De l'Imprimerie Papale, 1789, I, p. 5.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sens où « paraissant se livrer aux doux plaisirs des sens, moins par goût que par complaisance pour son amant, elle flattait sa vanité, caressait ses penchants, lui parlait platonisme des jours entiers et se dédommageait la nuit de ce régime amoureux dans les bras d'un Arabe leste et vigoureux…[1] ».

C'est-à-dire que ces femmes auteurs qui s'essaient au genre libertin, modifiant ainsi, en cette fin de période, très légèrement la donne qui voulait que le roman libertin était un genre masculin écrit par et pour des hommes, le font selon des approches fort différentes de l'une à l'autre. Ainsi, du simple divertissement à tonalité érotique avec *Les Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais en 1789, on passe à l'autobiographie romancée qui revendique à la fois une existence féminine libertine et une démarche d'écriture avec *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* de Suzanne Giroust en 1799, puis à ce que Valérie van Crugten-André a appelé « un libertinage dans l'ordre bourgeois » dans plusieurs romans de la comtesse Félicité de Choiseul-Meuse parus entre 1807 et 1809 : *Julie ou J'ai sauvé ma rose* est le premier à paraître en 1807 et sans doute le plus intéressant et le mieux écrit, suivi d'*Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur* en 1808, puis d'*Elvire ou la Femme innocente et perdue* la même année et enfin d'*Entre chien et loup*, publié en 1809 et dernier roman, chronologiquement de notre corpus d'étude – autant de romans plutôt bien accueillis par les contemporains de la comtesse. Ces œuvres de femmes, bien que très longtemps délaissées et oubliées, n'en reste pas moins d'un intérêt indéniable pour la compréhension et l'étude de l'évolution du genre à une période où cette évolution s'accélère en même temps que celle de la société.

On ne sait malheureusement pratiquement rien de cette écrivaine qui fut pourtant particulièrement féconde : un nombre impressionnant de ses romans seront publiés entre 1799, alors qu'elle doit avoir environ une trentaine d'années, et 1822, malgré parfois l'incertitude de l'attribution de certains – on a notamment avancé qu'elle aurait pu écrire *Julie ou J'ai sauvé ma rose* avec l'aide d'une autre femme, une certaine Madame Guyot. Parente de Jean-Baptiste-Armand de Choiseul-Meuse et maîtresse du chansonnier Armand Gouffé, le fondateur du « Caveau moderne », « une biographie de la comtesse aiderait sans doute à démêler les motivations véritables qui l'ont poussée à écrire ces ouvrages ou, du moins, à laisser croire qu'elle en était l'auteur[2] », comme le souligne Valérie van Crugten-André dans un article consacré aux romans du libertinage de cette auteure.

---

[1] *Ibid.*, p. 53-54.

[2] *Art. cit.*, p. 110.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ce qui unit les cinq romans de Félicité de Choiseul-Meuse que nous avons intégrés à notre corpus, malgré des différences indéniables de ton et de registre, c'est le récit d'une ou plusieurs éducations féminines qui montrent une même conception de la place et du statut de la femme dans la société française à l'aube du XIXe siècle. L'œuvre de la comtesse, si elle accorde à la femme un droit de désirer et de jouir, notamment dans *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, d'une hardiesse érotique indéniable, ne le fait jamais dans un esprit de revendication dans le sens où la jouissance et le désir féminins doivent rester cachés afin de ne troubler ni la décence, ni la morale, ni l'ordre social, malgré le constat parfois désabusé de l'inégalité de fait qui existe entre homme et femme notamment par rapport au désir et au plaisir, ainsi que s'en désole Julie à la fin du roman, en guise de conclusion :

> *Semblables au jeune prodigue qui dépense en un moment, avec de vils parasites, l'immense fortune amassée par son père et devient, dès qu'ils l'ont ruiné, l'objet de leurs sarcasmes et de leurs dédains ; telles, dis-je, les femmes n'écoutant que l'impulsion de leur cœur, qui les porte à faire des heureux, et méconnaissant la valeur du trésor qu'elles possèdent, s'en laissent dépouiller par les hommes qui, pour les payer de ce bienfait, les abandonnent à leurs remords et les comblent de mépris*[1].

C'est là la raison pour laquelle Julie apprend à conserver à tout prix sa virginité, pour préserver les apparences et feindre l'innocence. Nulle revendication féministe – contrairement à ce qu'on pouvait trouver chez Suzanne Giroust - donc dans cette conclusion d'un roman qui s'affiche pourtant comme un hymne au désir féminin. Les différents discours sur l'inégalité entre les sexes qui ponctuent le récit se contentent de constater sans jamais véritablement dénoncer. Il reste que *Julie ou J'ai sauvé ma rose* est d'une audace licencieuse que l'on ne trouve pas dans les autres romans attribués à la comtesse, même si *Entre chien et loup* propose une succession de portraits de femmes alors que tour à tour elles entreprennent de faire le récit de la perte de leur innocence. Pour le reste, le message est le même : le respect des codes sociaux par la femme et son enfermement dans un cadre domestique et conjugal respectant les normes établies par la société bourgeoise du début du XIXe siècle, en particulier dans des romans comme *Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur* et *Elvire ou la Femme innocente et perdue*, aux titres déjà évocateurs quant aux conséquences qui attendent la femme si elle s'éloigne de ces normes et de ces codes sociaux.

---

[1] *Op. cit.*, p. 298.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

2) Corps féminin / corps masculin

L'ambiguïté du genre de la parole s'étend donc nécessairement aux corps dans des romans où ils sont au cœur, avec le désir, de la conception de l'être. Et, dans un siècle où, comme le fait remarquer Mathilde Cortey, « la peinture […], de Boucher à Fragonard, entérine la représentation du corps mobile aux dépens du corps immobile, de même que la littérature[1] », la mobilité des corps trouve également à s'exprimer dans leur ambivalence et leur oscillation du féminin au masculin et, inversement, du masculin au féminin.

a. Travestissement : se trouver « femelle sous le costume masculin »

Un personnage historique du XVIIIe siècle cristallise sur lui tous ces fantasmes d'une profonde ambiguïté sexuelle derrière le travestissement sur lequel il n'a cessé de jouer, nourrissant la rumeur : le chevalier d'Éon[2]. Lorsque *La Confession d'une jeune fille* paraît en 1784, le chevalier d'Éon vit et s'habille en femme, de Paris à Londres, et la Cour le croit tel. Comme le souligne Pierre Saint-Amand dans une note sur le chevalier à propos du roman de Mairobert, « défendant son nouveau sexe, la chevalière a combattu contre l'exclusivité des hommes dans les carrières politiques et militaires et défendu la supériorité de la femme[3] ». *L'Espion anglais* de Mairobert fait ainsi son portrait, montrant la fascination suscitée par « cet être amphibie, mâle à Londres, femelle à Paris[4] ». Ce n'est donc pas en tant qu'homme travesti en femme que le considère la *Confession d'une jeune fille* et en particulier Mlle Raucourt au début de son apologie de la secte anandryne, mais bien, ce qui sert son projet de

[1] *Op. cit.*, p. 101.

[2] Charles Geneviève Louis Auguste André Timothée de Beaumont, dit le chevalier d'Éon, né en 1728 et mort dans la pauvreté à Londres le 21 mai 1810. Le médecin qui pratiqua son autopsie déclara dans son procès-verbal « avoir trouvé les organes masculins parfaitement conformés ».

[3] *Op. cit.*, p. 1589 (note 7).

[4] *L'Espion anglais*, t. VIII, p. 1-30. Pour une analyse du travestissement du Chevalier d'Éon, voir l'étude de l'historien KATES, Gary, *Monsieur d'Eon is a Woman. A Tale of Political Intrigue and Sexual Masquerade*, New York, Basic Books, 1995.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

justification et de légitimation du lesbianisme, en tant que femme travestie en homme[1], apparaissant dès lors sous le nom Mademoiselle d'Éon : « Ce tendre épanchement, cet élan rapide, cette bouillante ardeur, ces mouvements impétueux qui ramènent Mlle d'Éon vers son sexe, sont d'autant plus honorables pour lui, que, travestie en homme dès le berceau, crue homme, éduquée en homme, ayant vécu continuellement avec des hommes, elle en a contracté les goûts, les allures, les habitudes ; elle en a conquis, pour ainsi dire, tous les talents, tous les arts, toutes les vertus, sans se souiller d'aucun de leurs vices : investie de leur corruption, elle a toujours conservé la pureté de son origine[2] ». « Mlle d'Éon » devient ainsi la figure par excellence de celle qui se trouve « femelle sous le costume masculin[3] », non pas seulement épisodiquement, mais « dès le berceau » et donc non seulement habillée en homme, mais « éduquée en homme ». Mais l'ambiguïté est plus profonde qu'un simple travestissement d'une femme en homme : les deux sexes se mêlent l'un à l'autre en un même être, comme en témoigne l'indifférence du passage du masculin au féminin, du « lui » au « elle » dans la même phrase et pour désigner la même personne, Mlle le chevalier d'Éon. D'ailleurs, elle/il n'est pas simplement une femme déguisée en homme, puisqu'elle joint en elle/lui le meilleur des deux sexes. De l'homme, elle a conquis « tous les talents, tous les arts, toutes les vertus, sans se souiller d'aucun de leurs vices » ; de la femme « elle a toujours conservé la pureté ». Mlle d'Éon apparaît alors comme le compromis idéal entre éducation et nature, puisque les talents, les arts et les vertus sont d'éducation masculine alors que la pureté est de nature féminine. Il y a donc d'autres enjeux derrière cette représentation, ceux des genres, de la délimitation et de la catégorisation des sexes : l'homme est un être d'éducation et la femme un être naturel. Mais il reste que certains êtres exceptionnels, à savoir ces femmes

---

[1] D'ailleurs, la Raucourt elle-même (et il ne s'agit plus ici seulement du personnage de fiction), ainsi que le signale Érica-Marie Benabou, « mettait une certaine provocation à afficher ses goûts pour l'allure masculine qu'elle se donnait, en dînant habillée de vêtements d'homme » (*op. cit.*, p. 380).

[2] *Op. cit.*, p. 1159. Le nom de Mlle d'Éon était déjà apparu avant dans le roman, alors que l'héroïne nous décrivait le temple de Vesta dans lequel devait avoir lieu son initiation aux mystères de la secte anandryne : « l'autel à gauche, vacant jusque-là, devait recevoir le buste de Mlle d'Éon, cette fille la plus illustre entre les modernes, la plus digne de figurer dans la secte anandryne […] » (p. 1153). La première apparition de son nom servait donc déjà à placer la secte anandryne dans sa droite lignée et sous son illustre protection, en tant qu'incarnation par excellence, du fait de son ambiguïté sexuelle, du lesbianisme. C'est que Mme de Furiel s'entoure de modèles légendaires, comme Vesta et Sapho (dont le buste se trouve sur l'autel à droite), mais aussi de figures contemporaines telles que Mlle Raucourt et Mlle le chevalier d'Éon, qui, toutes ensemble, président à l'initiation de l'héroïne.

[3] *Lolotte*, *op. cit.*, p. 51.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qui épousent la secte anandryne, pourraient s'affranchir, par l'initiation, des frontières entre les sexes et des rôles et statuts sexuels clairement définis par la société.

Nerciat a lui aussi exploré les possibles du travestissement et de l'éducation d'une femme comme un homme avec le personnage de Félicité, la compagne de couvent de Lolotte. En effet, Félicité a été, elle aussi dès le berceau, élevée et éduquée comme un garçon par ses parents, et s'est longtemps crue elle-même garçon :

> *Je ne sais par quelle bizarrerie ma mère m'avait élevée en garçon, du consentement de son époux : peut-être était-ce de peur que connaissant mon véritable sexe, je ne voulusse aussi jouir de bonne heure des prérogatives dont elle se reprochait apparemment d'avoir trop usé. Quoiqu'il en soit, garçon pour tout le monde, sans excepter mon oncle, et à l'âge de douze ans, je fus destinée à suivre une caravane qui quittait le pays, selon l'usage, à la saison convenable*[1].

D'ailleurs, Félicité parle d'elle-même au masculin au début du récit qu'elle fait à Lolotte, alors qu'elle s'appelle, pour tout le monde, Félix, ainsi qu'une note de l'auteur le fait remarquer[2]. Envoyée avec les Savoyards dans la capitale pour y travailler, Félicité exerce des métiers d'hommes, « à la fois ramoneur, décrotteur, commissionnaire, et serviteur journalier des pauvres hères, des rimailleurs, des demoiselles de chambres, et des escrocs », et passe « [ses] nuits côte à côte avec un être masculin » sur des « grabats qui n'[invitent] point à la mollesse[3] ». L'éducation semble alors, du moins pour un temps, contenir les effets de la nature, tant sur le plan de l'identité sexuelle de Félicité que sur celui de son tempérament voluptueux :

> *[…] moi, tout comme un autre, quoique destinée par la nature à devenir l'antipode de la continence, j'étais exacte aux devoirs de la pudeur. Un épais et dur noyau recelait alors ce germe de luxure qui devait un jour se développer alors avec tant de force et de fécondité.*

Félicité semble alors répondre aux vues de sa mère lorsque celle-ci décida de l'élever comme un garçon afin de lui éviter les débordements de la luxure qu'elle-même avait pu connaître,

---

[1] *Op. cit.*, p. 44.

[2] Cette note dit en effet que « Félicité, jusqu'à nouvel ordre, parlera toujours d'elle au masculin » (*ibid.*, p. 45).

[3] Caractéristique proprement féminine, on le sait. Et d'ailleurs, les conditions de vie des Savoyards ne sauraient brandir le risque d'une contagion de la mollesse (menace sur laquelle nous reviendrons).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

comme si le fait d'être élevée comme un garçon et de se croire tel la prémunissait nécessairement de son tempérament féminin naturel et voluptueux, et comme si la pudeur, par une inversion des valeurs de l'époque, devenait naturellement masculine alors que la nature féminine se trouvait à « l'antipode de la continence ». Car la nature de Félicité se réveilla dès qu'elle découvrit son véritable sexe car « c'était justement le jour où devait s'éveiller ce démon qu['elle portait] dans [son] sang, et duquel [elle allait] être désormais impitoyablement obsédée[1] ». Il n'est par contre fait aucune mention, dans le discours de Mlle Raucourt, de la prise de conscience de Mlle d'Éon quant à la supercherie et à son véritable sexe, sans doute parce que l'essentiel n'est pas là dans le sens où elle tend à transcender et à dépasser les frontières établies entre les sexes. Pour la même raison, il n'est fait non plus aucune mention d'une « révolution » dans l'être de Mlle d'Éon, d'une rupture où elle cesserait d'être « femelle sous le costume masculin » pour redevenir pleinement femme, puisque son être s'est en fait nourri d'une « évolution » entre les deux sexes et jamais d'une « révolution » de l'un à l'autre. Alors que le goût de Mlle d'Éon pour son sexe est clairement présenté par le discours de Mlle Raucourt comme le fruit de son ambiguïté identitaire, les scènes de saphisme entre Félicité et Lolotte relèvent bien davantage du cliché du genre que d'une véritable conséquence de l'éducation masculine reçue par Félicité durant une partie de sa jeunesse.

Quoi qu'il en soit, les habits d'homme offrent toujours un accès au personnage féminin qui s'en vêtit à ce qui lui est normalement refusé ou interdit, le plus souvent par les codes et les normes de la société tout en répondant aux fantasmes masculins qui veulent qu'elle se revêtisse de l'être et du caractère que son amant attend d'elle. La Margot de Fougeret de Monbron accepte ainsi de sortir, un soir, *entre chien et loup* – Félicité de Choiseul-Meuse nous dit à quel point le moment est favorable - affublée, par Monsieur le chanoine, d' « une vieille culotte, où avaient reposé dix ans ses deux respectables témoins ; et, […] enharnachée d'une crasseuse soutanelle d'aussi ancienne date, d'un petit manteau de voile en filigramme et d'un paroli au menton » :

> *Le diable, en effet, ne m'aurait pas reconnue sous ce travestissement burlesque. J'étais si défigurée que je ressemblais moins à une fille qu'à un de ces pauvres Ibernois grêlés, qui tirent leur subsistance quotidienne de leurs messes*[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 53.

[2] *Op. cit.*, p. 698.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

C'est dans ce travestissement qu'un chanoine, le frère Alexis, voulant, avec Margot, « satisfaire le lubrique appétit qui le dévorait », la conduit chez Madame Thomas afin d'avoir un accès sans limite à son corps et au plaisir qu'elle peut lui offrir. Margot répond par là déjà aux préceptes qu'elle ne recevra que plus tard du frère Alexis – précisément – et de Monsieur de Gr*** M***, à savoir « qu'elle n'ait point de caractère à elle ; mais qu'elle étudie avec soin celui de son amant, et sache s'en revêtir comme si c'était le sien propre[1] ». La seule façon, pour Julie, dans *Pauliska ou la Perversité moderne*, de rester auprès d'Ernest après s'être enfuie avec lui de la secte des misanthrophiles, est aussi de prendre « soin de revêtir des habits d'hommes dont elle était munie, et qui lui allaient à ravir[2] ». De même, Madame de Camouville raconte, lors de la septième soirée d'*Entre chien et loup*, comment, à l'âge de dix-huit ans, pour se rapprocher du chevalier Deloc dont elle s'est amourachée, elle entreprit de se travestir en hussard et de faire le voyage jusqu'à Lyon : « parfaitement déguisée, sous un uniforme qui me seyait très bien et qui m'était assez familier par l'habitude que j'avais eue de très bonne heure de m'habiller en homme et de monter à cheval[3] ». Ce travestissement, loin de la mettre à l'abri des convoitises masculines, sera sans doute même la cause de sa défloration, bien avant d'arriver à Lyon et de retrouver le chevalier, par l'un des six hommes qui composent la compagnie avec laquelle elle voyage dans la diligence. La femme obtient ainsi, grâce à ces travestissements, un accès à « tout ce que la pudeur d'une jeune fille lui laisse longtemps ignorer ». Dans le même roman, Suzon raconte ainsi comment, ayant obtenu « la permission de quitter [ses] habits de femme », elle put suivre son père « dans tous les cours publics, les amphithéâtres, où des spectacles très pénibles [la] familiarisèrent » avec tout ce que les valeurs féminines normalement reconnues par la société lui interdirait de par son sexe.

b. La femme sans genre

Mais l'ambiguïté entre corps féminin et corps masculin, pour s'installer, n'a pas nécessairement besoin du costume, lorsque le corps féminin lui-même se virilise en se défaisant de ses fonctions féminines propres telles que se les représente le XVIIIe siècle.

[1] *Ibid.*, p. 709.

[2] *Op. cit.*, p. 139.

[3] *Op. cit.*, p. 139.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Certaines figures de femmes, dans le roman libertin, se voient en effet ainsi rejetées hors du monde sexuel et sexué de par, notamment, et c'est le cas des figures de méchantes fées dans les romans inspirés des contes orientaux ou des contes de fées, leur aspect repoussant et finalement dépourvu même de toute féminité, à l'image de Grossopède dans *Le *****, histoire bavarde*, « d'une taille épaisse et courte » et qui « avait sur le visage les rides de dix siècles[1] ». C'est que la vieillesse est, le plus souvent, la cause de cette décrépitude qui les ronge, elle-même « déclencheur d'ambiguïté », car, ainsi que le fait fort justement remarquer Anna Roventos Barangé, « la dégénérescence du corps suggère sur un ton enjoué l'indifférenciation des sexes[2] ». D'ailleurs, l'association de la vieillesse avec l'indifférenciation des sexes est en fait un motif récurrent et de longue date qui n'est pas circonscrit au seul genre libertin ni même au seul domaine de la fiction. L'indifférenciation des sexes est analysée, dans l'article d'Anna Roventos Barangé, du côté du masculin, c'est-à-dire de la figure du barbon, du vieillard avide de jouissance chez lequel cette dégénérescence du corps est « exprimée souvent à travers la peinture des chairs avachies, la tête pelée, les yeux ternes et éraillés, les traits bouffis ou les oreilles pendantes[3] ». Mais qu'en est-il de la représentation de la vieillesse féminine dans le roman libertin ?

Si, contrairement aux romans de la veine pornographique, Crébillon fils ne se lance pas, avec sa description de la fée Concombre de *Tanzaï et Néadarné*, dans une description d'un sexe féminin que l'on devine, comme le reste du corps, décharné et repoussant, la gorge et le tétons qu'il nous montre apparaissent, dans ce portrait, comme des substituts de ce sexe, dans le sens où ils sont un attribut physiologique proprement féminin inspirant d'ordinaire le désir chez le sexe opposé :

> *[…] à travers le blanc, le rouge, les rubans, les dentelles, il reconnut la fée Concombre. C'était elle en effet qui, pour le recevoir plus décemment, avait orné ses oreilles de chouette des plus belles pierreries. Sa tête pelée était couverte d'un tour blond marronné, garni partout de fleurs et d'aigrettes ; et quoiqu'elle fût coiffée en arrière, elle avait mis par-dessus cette parure, pour se donner un air plus touchant, une petite coiffe blanche mouchetée de couleur de rose, avec un*

---

[1] *Op. cit.*, p. 16.

[2] ROVENTOS BARANGÉ, Anna, « Vieillesses grotesques au tournant des Lumières », in *Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 119.

[3] *Ibid.*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *désespoir de même couleur, galamment noué sous le menton. Au milieu de ce paquet ridicule était une sorte de visage où l'on distinguait des yeux éraillés, rouges et éperonnés. Un nez d'une grandeur énorme, et couvert de verrues, allait se perdre tendrement dans une bouche lâche et enfoncée, qui laissait pendre des lèvres violettes, et présentait aux yeux une mâchoire dégarnie qui, par laps de temps, avait même perdu son coloris naturel. Ses joues pendantes reposaient mollement sur son oreiller ; une quantité innombrable de mouches et d'assassins de différentes espèces, couvrait une peau noire et tachetée, dont les rides et la lividité perçaient au travers de la pommade huileuse qui les déguisait. Un esclavage de diamants et de perles à gros glands lui descendait sur la gorge. Ses tétons, assez dociles pour pendre au moins d'un pied et demi, sortaient d'un corset garni de dentelles frisées, et étaient nouées en trois endroits avec de la nonpareille couleur de rose*[1].

Il est faut noter que ce qui importe, c'est le regard (« présentait aux yeux », « on distinguait »), et donc le regard masculin en l'occurrence. Plus qu'un portrait objectif et neutre, donc, il faut y voir l'expression d'un dégoût inspiré à l'homme[2] qui regarde par la femme qu'il regarde, d'autant que le vocabulaire – en particulier les adjectifs - trahit parfois la subjectivité de ce regard (« ridicule », « énorme »). Ce portrait repose en fait sur un mélange ridicule de marques de vieillesse et de laideur extrêmes (les rides, une mâchoire dégarnie, des tétons pendants, une peau tachée, des verrues, joues pendantes, etc.), et d'artifices (diamants et perles, corset à dentelles, mouches et assassins, etc.) qui paraissent en décalage absolu avec la personne qui les porte, de telle sorte qu'un adverbe à connotation positive tel que « tendrement », utilisé dans un contexte où il paraît hors-sujet. C'est qu'aussi cet adverbe « tendrement » avec un autre adverbe, « mollement », lui aussi spécifique à la nature féminine selon le XVIIIe siècle, montrent que, malgré ce ridicule « dégoûtant », la fée Concombre conserve certains attributs féminins, mais dénaturés (« une mâchoire dégarnie […] avait même perdu son coloris naturel »). D'ailleurs l'auteur souligne, pour le lecteur qui ne l'aurait pas saisi, que cette figure féminine n'est en rien isolée, elle renvoie à ce que son lecteur connaît : « Si le prince avait voyagé, il aurait su que celles dont nos petits-maîtres sont si fiers, ressemblent souvent à la sienne ». La fée Concombre participera alors à l'éducation de Tanzaï en lui évitant toute idéalisation d'une chair féminine promise inéluctablement à la vieillesse et

[1] *Op. cit.*, p. 318.

[2] Bien que cela n'empêchera pas celui-ci finalement de dépasser ses craintes et ses angoisses et de céder à ses avances afin d'accéder par là à la belle et désirable Néadarné.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

à la décrépitude qui l'accompagne nécessairement (tout comme Madame de Senanges est chargée de l'éducation de Meilcour).

Bien que ces représentations se fassent, comme le dit Anna Roventos Barangé, « sur un ton enjoué », ou plutôt satirique, se cachent derrière elles des angoisses de castration, d'autant plus que la représentation sombre de la vieillesse héritée des siècles précédents est poursuivie par le siècle des Lumières, bien que celui-ci tende à le rationnaliser. Or, le corps féminin décrépi par la vieillesse inquiète d'autant plus qu'il ne répond plus aux destinations naturelles - « primitives[1] » écrit Madame de Sancerre à la marquise sa fille dans *Les Malheurs de l'inconstance* - de la femme selon le XVIIIe siècle, à savoir la fécondité et la maternité. La vieillesse prive la femme de toute fécondité et son corps de sa capacité à engendrer. Certes, là n'est pas la préoccupation des romans libertins de l'époque qui, précisément, évitent autant que possible la représentation de la figure maternelle. Il reste que, et d'autres représentations nous le montrerons encore, la négation de la fécondité féminine est à l'origine de la confusion des sexes et de l'abolition des frontières entre les genres. D'ailleurs, le roman libertin n'accorde pas de place positive à l'érotisme, puissance de vie par excellence, dans l'espace imaginaire dédié à la vieillesse, annonciatrice de la mort[2], puisque le XVIIIe siècle associe la vieillesse à la mort (ce que nous avons notamment chez Buffon, dans son *Histoire naturelle de l'homme* en 1749) alors que commence à s'affirmer, dans la deuxième moitié du siècle, la baisse de la mortalité en France[3]. Ne peut-on se demander alors si la négation permanente de la fécondité féminine et du destin maternel de la femme dans le roman libertin du XVIIIe siècle ne contribue pas, au-delà de la transgression dans laquelle se pose le romancier libertin, à viriliser le corps féminin en lui refusant la fonction naturelle première et essentielle que lui attribue quasiment l'ensemble des discours du siècle ?

Certaines scènes érotiques récurrentes du roman libertin ou un auteur comme Sade se plaisent à jouer sur la confusion des sexes et l'abolition des frontières, en particulier avec la sodomie. Ainsi Lolotte, avant de commencer le récit de son histoire proprement dit, dans ce « qu'on prendra, si l'on veut, pour une préface », se présente-t-elle au lecteur comme

---

[1] *Op. cit.*, p. 999.

[2] Au sujet des rapports entre amour et vieillesse en médecine et en littérature, voir VICKERMANN-RIBÉMONT, Gabriele, « "Geras funeste" : vieillesse et amour au XVIIIe siècle ou l'empire de la normalisation entre médecine et littérature », in *Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, *op. cit.*, p. 139-151.

[3] Voir GUILBAUD, Carole, « Définitions de la mort au siècle des Lumières », in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, dir. Michel Delon et Jean-Christophe Abramovici, *Littérales*, n° 20, 1997, p. 85-98.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« Vénus, ou Ganymède à ton gré[1] ». La subversion de la sodomie hétérosexuelle est donc contenue dans le choix de la voie asexuée et stérile contre la voie spécifiquement féminine et féconde. La sodomie nie la différence des sexes au profit d'un schéma masculin, le modèle phallique ou d'un schéma neutre donc, le modèle anal, surtout après 1775. On remarque en effet que dans l'*Histoire de Juliette*, certains sodomites pratiquent indifféremment hommes et femmes mais refusent systématiquement de voir le sexe de ces dernières, niant ainsi leur féminité, notamment le cardinal Albani, car, ainsi que le dit la Vicomtesse dans *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds*, « un corps femelle n'est femelle que par devant[2] ». Dès lors, ne l'envisager que « par derrière », c'est nier tout ce qui fait de ce corps précisément un corps féminin.

La figure de la vierge renvoie également à une représentation de la femme sans genre, dans le sens où c'est, nous l'avons dit, la défloration qui doit la rendre entièrement femme. L'être féminin, tant qu'il conserve sa virginité, conserve donc une part d'indétermination quant à son identité sexuelle et sexuée. La Bois-Laurier pourra ainsi dire d'elle-même qu'elle est « un être singulier : […] *ni homme, ni femme*, ni fille […][3] ». L'héroïne narratrice de roman libertin, lorsqu'elle a à faire le récit de l'époque à laquelle, encore novice, son corps était encore celui d'une jeune vierge, met alors en avant la différence qu'il y avait alors de son propre corps à celui d'une véritable femme. C'est ainsi le cas et de Lolotte et de Félicité, dans le roman de Nerciat. En effet, Lolotte, se comparant à Félicité, dans les premières pages de son récit, remarque, non sans une certaine pointe de dépit :

> *[…] ce brusque attouchement nous fit faire à toutes deux une reculade : […] à moi, d'étonnement, mon inexpérience ne me permettant pas de supposer une conformation si peu semblable à la mienne, ni cette épaisse provision d'un ornement à peine encore indiqué chez moi*[4].

Mais Félicité elle-même, quelques pages plus loin, en faisant le récit de sa propre initiation, montre à sa compagne de couvent, qu'elle eut à ressentir le même étonnement à la vue, pour la première fois, d'un autre corps féminin :

---

[1] *Op. cit.*, p. 26.

[2] *Op. cit.*, p. 102.

[3] *Op. cit.*, p. 631. C'est nous qui soulignons.

[4] *Op. cit.,* p. 37.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] je suis tentée de croire qu'entre une putain et un abbé, il y avait deux classes encore de créatures humaines ;* savoir, des filles telles que moi, qui ne ressemblais guère alors à Melle de La Motte*, et des garçons tels que René, plus loin encore de ressembler au premier homme dont ma vue avait été frappée*[1].

Ni véritablement femme, ni homme, la jeune vierge se situe dans une zone de neutralité sexuelle où le corps est encore indéfinissable quant à son identité sexuée. Comme dans toute scène de vision, la comparaison se fait donc entre le « je » / le « moi », sur lequel il y a une insistance (pas moins de cinq marques de la première personne dans le premier exemple), et la troisième personne, finalement très effacée dans la comparaison établie par Lolotte entre elle-même et Félicité. Car ce qui compte c'est l'incertitude du genre de ce corps encore vierge et l'ambiguïté qui s'en dégage.

c. Les figures de l'hermaphrodite et de l'androgyne : différence des sexes, ambiguïté et indétermination

Dans *Le Banquet*, Platon se sert du mythe de l'androgyne pour illustrer l'amour-désir : au commencement, les êtres humains étaient divisés en trois sexes (mâle, femelle et hermaphrodite), mais ayant provoqué la colère des dieux, ils se trouvent punis, séparés chacun en deux moitiés, formant les êtres humains actuels, ceux-ci n'ayant de cesse depuis lors de retrouver leur moitié perdue. Or, la réunion du corps masculin et du corps féminin en un seul opère cette fusion instantanée du *nous* dans l'échange amoureux, permettant alors la réunification des deux moitiés de l'androgyne. C'est ce que nous trouvons dans les romans libertins qui décrivent des scènes de rapport amoureux où les deux sexes se conviennent à ce point parfaitement et les deux êtres, masculin et féminin, s'accordent si bien dans le moment de l'orgasme qu'ils ne semblent plus former qu'un seul : l'androgyne. « Ils étaient confondus, anéantis l'un dans l'autre[2] » et « nos deux corps ne firent plus qu'un[3] » reviennent alors comme des leitmotive dans les descriptions de scènes voluptueuses. Ainsi Lolotte donne-t-elle l'impression de ne décrire qu'un seul corps en nous peignant le tableau de l'extase qui unit Félicité et Alexis, jamais distingués l'un de l'autre :

---

[1] *Ibid.*, p. 53. C'est nous qui soulignons.

[2] *Fanny Hill*, *op. cit.*, p. 32.

[3] *Ibid.*, p. 64.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Et, sans autre mouvement, confondre leurs âmes, se noyer dans un océan de délices. […] Leur durable extase, après la première éruption de leurs feux, me donne tout le temps de graver pour jamais dans ma mémoire, les formes du groupe, la couleur des chairs, la palpitation des charmes principaux, la torsion variable du sac qui contient les réservoirs de l'onction masculine, le frémissement des fesses, l'oscillation de chaque œillet, symptôme incontestable de la sensibilité de ses voisins et du reflet de plaisir que leur cause le travail des agents immédiats*[1].

L'abolition des frontières et la confusion des sexes est donc encore plus nette dans les figures de l'androgyne et de l'hermaphrodite que propose le roman libertin. Si certains textes tendent à opérer une confusion entre hermaphrodite et androgyne, Mirabeau ne manque pas de souligner qu'il existe une nuance entre ces deux figures si l'on s'en rapporte à leur sens originel :

> *L'hermaphrodite réunit toutes les perfections des deux sexes. C'est le fruit des amours de Mercure et de Vénus, comme l'indique l'étymologie du nom. Or Vénus était la beauté par excellence. Mercure, à sa beauté personnelle, joignait l'esprit, les connaissances et les talents. On se forme l'idée d'un individu en qui toutes ces qualités se trouvent rassemblées, et on aura celle de l'hermaphrodite, tel que les Grecs ont voulu le représenter. Les androgynes, au contraire, sous la véritable acception de leur nom, ne sont que des participants aux deux sexes, que l'on a nommés hermaphrodites que parce que les anciens avaient feint que le fils de Mercure et de Vénus avait les deux sexes*[2].

L'être qui présente les caractères sexuels des deux sexes serait donc à proprement parler l'androgyne, mais ainsi que l'indique Mirabeau, que l'on nomme aussi bien hermaphrodite. Certes, leur définition explicite en tant que tels est finalement bien rare dans notre corpus, mais Sade ne manque pas, lui, de proposer une référence claire à la figure de l'hermaphrodite

---

[1] *Op. cit.*, p. 261.

[2] *Op. cit.*, p. 193. Si Mirabeau était plus précis quant à l'étymologie, il dirait plutôt qu'Hermaphroditos était le fils d'Hermès et d'Aphrodite. Il substitut en fait ici les entités mythologiques romaines aux grecques, plus familières à ses contemporains. Et il poursuit : « Voyez combien quelques connaissances de plus ou de moins doivent donner de plus ou de moins de tolérance ! Je souhaite que ces idées en imposent aux moralistes déclamateurs. On peut leur citer des autorités graves ; car ce système dont la source est dans Moïse, a été très étendu par le sublime Platon » (p. 193-194).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans l'*Histoire de Juliette* au moyen de la description, par son héroïne, de la sculpture *L'Hermaphrodite* chez Léopold, à Florence :

> *Mes yeux se portèrent de là sur l'hermaphrodite ; vous savez que les Romains, tous passionnés pour ce genre de monstres, les admettaient, de préférence, dans leurs libertines orgies ; celui-là, sans doute, est un de ceux dont la réputation lubrique fut la mieux établie ; il est fâcheux que l'artiste en lui croisant les jambes, n'ait pas voulu laisser voir ce qui caractérisait le double sexe ; on la voit couchée sur un lit, exposant le plus beau cul du monde… cul voluptueux que Sbrigani convoita, en assurant qu'il avait foutu celui d'une semblable créature, et qu'il n'était pas de plus délicieuse jouissance au monde*[1].

La description de cette sculpture est donc prétexte à une réflexion sur ce que peut comporter de fantasmatique et de mythique cette figure qui ne cesse de fasciner depuis la mythologie antique. Sade reprend le terme de « monstres » utilisé même dans les traités médicaux de l'époque qui, sur ce point comme sur bien d'autres, présentent des gravures et des descriptions pour le moins régressives. Jean-Christophe Abramovici, dans son article sur « les représentations médicales de la femme dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », aborde ainsi ce sujet de la représentation de l'hermaphrodisme dans les gravures des traités médicaux servant finalement avant tout à exhiber la femme-monstre : « Ainsi de cette planche d'un cas d'hermaphrodisme proposée par Moreau dans son *Histoire naturelle de la femme* (1803) […]. La position du corps offert est exactement semblable à celle qui permettait à Venette, un siècle plus tôt, de représenter les "Parties naturelles de la femme" ; de la femme exhibée comme monstre, on est passé à l'exhibition de la femme-monstre. La rareté du cas sert ici d'alibi à la satisfaction d'une curiosité qui n'est d'évidence que peu intellectuelle […][2] ». Chez Sade, au contraire, il n'est plus question pour la curiosité de s'embarrasser d'alibis ; elle se dit telle quelle : « il est fâcheux que l'artiste, en lui croisant les jambes, n'ait pas voulu laisser voir ce qui caractérisait le double sexe ». Il est plusieurs aspects de la représentation sadienne de l'hermaphrodite, liés les uns aux autres, qui appellent cette curiosité et cette fascination fantasmatiques : sa « réputation lubrique », son « double sexe » et bien entendu, dans une perspective sadienne, « le plus beau cul du monde » - cette partie commune aux

[1] *Op. cit.*, p. 731.

[2] ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « De l'archipel au continent noir. Les représentations médicales de la femme dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », in *Le Partage des savoirs, XVIIIe-XIXe siècles*, dir. Lise Andries, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 2003, p. 193-194.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

deux sexes - autant de promesses de jouissance pour le libertin sadien et qui font même d'une « semblable créature », la « plus délicieuse jouissance au monde ». La représentation sadienne des corps et de la sexualité, se plaisant à jouer sur l'abolition des frontières sexuées et sur la confusion des sexes, fait ainsi de la figure de l'hermaphrodite le corps idéal, à ce point difficile à caractériser du point de vue du genre qu'il faut, pour en parler, passer du « il » au « elle », comme le fait Sade, sans qu'aucun des deux ne soit véritablement satisfaisant pour finir par la qualifier de « créature » laissant par là même le bénéfice du doute, de la neutralité du genre.

La transgression ultime opérée par ces romans libertins est ainsi contenue dans la négation des repères sexuels et sexués pourtant si essentiels au XVIIIe siècle. C'est notamment le cas dans ces scènes où la sodomie se pratique entre femmes grâce à l'usage d'un godemiché – souvent avec une ceinture, et dès lors véritable simulacre du phallus devenant attribut féminin. Ainsi le narrateur du *Diable au corps* de Nerciat se délecte-t-il tout particulièrement de la vue de la belle Nicole équipée de cette façon :

> *Un nouvel incident vient enrichir et varier la scène… Quel est ce joli monstre, qui, s'avançant au bruit d'un presto-six-huit des plus vifs et des plus dansants, nous fait voir, au-dessous du sein de Vénus, le fier attribut du dieu de Lampsaque ? Rions de la bizarre transition du blanc-rosé d'un ventre adorable, au basané tranchant d'un godemiché de cuir de Venise, qui ne dissimule point le trait de son rapport ; mais rendons grâce à la Nature de ce qu'elle a bien voulu qu'il n'existât pas des êtres aussi charmants que Nicole, pourvus d'un boute-joie réel aussi recommandable que le postiche dont cette soubrette vient de s'affubler. Si nous avions pour rivaux d'aussi désirables androgynes, quelle beauté daignerait nous favoriser*[1] *!*

Si l'on retrouve le substantif « monstre » pour désigner ce corps androgyne (bien que cette androgynie soit artificielle), sa portée – celle qu'il prend notamment dans les traités médicaux - est en fait entièrement désactivée par l'adjectif « joli » qui le précède. L'androgyne Nicole présente en effet l'organe viril par excellence, « le fier attribut du dieu de Lampsaque », et ce « au-dessous du sein de Vénus », à savoir un attribut physiologique proprement féminin et qui plus est atout de séduction pour la femme. Alors si le narrateur invite le lecteur à rire avec lui de cette image, il s'agit là d'un rire qui masque une certaine inquiétude masculine, celle selon

[1] *Op. cit.*, p. 350.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

laquelle, si la nature avait cru bon de créer de telles créatures, gratifiées du meilleur des deux sexes, l'homme aurait eu bien du souci à se faire car, soupire-t-il – de soulagement - « si nous avions pour rivaux d'aussi agréables androgynes, quelle beauté daignerait nous favoriser »… Il reste que la supercherie est dénoncée par le narrateur, qui souligne avec insistance « la bizarre transition » des couleurs ou le caractère clairement factice de l'instrument viril. Certains romanciers se plaisent ainsi à dénoncer sur un ton enjoué, plus ou moins explicitement, l'existence de ces figures d'hermaphrodites, relevant alors davantage du caprice libertin que d'une véritable androgynie.

Il faut tout de même remarquer que « la porte des vrais plaisirs » chez la femme, pour qu'elle puisse satisfaire un tel « masculin caprice », doit être fermée par ce pastiche de phallus. Et ce n'est pas seulement le cas pour ces androgynes simulacres dont cette route est fermée artificiellement. La Durand de l'*Histoire de Juliette* n'est-elle pas, à l'image de la Bois-Laurier, impénétrable ? La nature n'a-t-elle pas cru bon de fermer la porte des plaisirs proprement féminins pour lui accorder des attributs physiques et donc des plaisirs masculins ? Car, outre ces simulacres, ces artifices, certains personnages féminins de notre corpus sont parés d'attributs physiques masculins en particulier en ce qui regarde les parties sexuelles. Le clitoris, à savoir la spécificité physiologique de la femme, perd alors de cette spécificité pour se rapprocher de la conformation masculine. Dans de tels cas, le romancier signale ce qu'il y a de mâle chez la femme, notamment chez la lesbienne, allant jusqu'à user de termes de l'anatomie masculine pour désigner des parties du corps féminin, portant ainsi à son paroxysme la confusion entre les sexes et l'abolition des frontières. Ainsi la Durand, compagne de Juliette dans le roman de Sade est-elle munie d'un clitoris à ce point développé que la description qui en est faite n'a rien à envier à celle qui pourrait être faite d'un phallus :

> *Durand avait, surtout, les plus belles fesses et les plus beaux tétons qu'il fût possible de voir, et un clitoris… oh ! de nos jours nous n'en avions vu ni de si long ni de si roide.*

Toutefois il faut aussi remarquer que la description qui est faite d'elle ne choisit pas d'éluder pour autant ses attributs féminins mais au contraire de les montrer afin de mieux mettre en valeur son caractère androgynique, d'autant qu' « il était impossible d'être mieux faite, d'avoir des chairs plus fraîches, plus fermes et plus blanches ; Durand avait, surtout, les plus belles fesses et les plus beaux tétons qu'il fût possible de voir, et un clitoris[1]… » tel que nous

[1] *Op. cit.*, p. 659.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'avons vu. La description de l'appareil génital de la Bascon dans *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds* s'attarde ainsi sur un phénomène physiologique métamorphosant des parties sexuelles féminines en parties sexuelles masculines et renvoyant clairement à l'érection du membre viril :

> *Nous eûmes enfin le malheur de voir le con s'ouvrir comme celui d'une accouchée, la matrice se tourner comme un gant et former une bourse semblable aux couilles d'un mâle. Son clitoris s'allongea proportionnellement et parut comme un vit sur son repos. L'instant d'après il se gonfla et s'allongea de trois pouces*[1].

Il est aussi un passage particulièrement éloquent à cet égard dans *La Liberté, ou Mademoiselle Raucour* puisque c'est une femme qui s'exclame, faisant le récit d'un orgasme provoqué par un plaisir intense avec une autre femme : « À ces mots le foutre se coagule dans mes couilles, je débande ; et Mlle L*** qui décharge déjà à grands flots, sent tarir tout à coup la source de son sperme[2] ». « Couilles », « débande », « sperme », autant de termes exclusivement masculins qui se retrouvent utilisés ici à dessein pour servir à la description de l'anatomie et de l'orgasme féminin. Mais il ne s'agit pas de désigner par là, dans ce couple de femmes, un rôle masculin que s'attribuerait l'une d'elle dans le rapport amoureux alors que la seconde conserverait un caractère proprement féminin, et conserver ainsi un semblant de rapport hétérosexuel ; on voit bien que la nomenclature anatomique masculine sert à l'auteur pour évoquer les deux amantes, toutes deux à la fois ainsi homme et femme. Mais il ne s'agit pas là d'un discours proprement littéraire et relevant d'un fantasme circonscrit à l'imaginaire libertin. La description qui est faite du clitoris dans *L'Encyclopédie* s'en montre en effet assez proche. Voici ce que l'on peut lire à propos de « l'un des principaux organes de la génération » chez la femme dans l'article qui lui y est consacré :

> *Sa figure ressemble ordinairement à celle d'un gland ; il est pour l'ordinaire proportionné à la grandeur de l'animal ; cependant il y a des femmes qui l'ont fort gros et fort long. Il ressemble en beaucoup de choses à la verge du mâle, ce qui fait que quelques-uns l'appellent* la verge de la femelle.

[1] *Op. cit.*, p. 118.

[2] *Op. cit.*, p. 10.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *En effet il est composé des mêmes parties : il a deux corps caverneux, un gland à l'extrémité couvert d'un prépuce, mais qui n'est pas percé comme le membre viril ; il a seulement la marque du trou.*
>
> *Il a aussi deux muscles qui le font dresser dans le coït ; alors il enfle et durcit. Quelques anatomistes lui donnent aussi deux muscles éjaculateurs.*

Et il ne s'agissait pas là encore de sa description d'un cas d'hermaphrodisme, sur lequel il poursuit un peu plus loin :

> *Il est quelquefois si gros et si long, qu'il a tout à fait l'air d'un membre viril ; et c'est de là souvent qu'on qualifie des femmes d'être hermaphrodites.*

L'hermaphrodisme aurait donc tout de même en quelque sorte un genre puisque, paradoxalement, celles que l'on qualifie d'hermaphrodites, que ce soit dans le discours littéraire, dans le discours médical ou dans le discours philosophique, relèverait davantage du corps féminin monstrueux que d'un véritable androgyne au sexe entièrement indéterminé. La femme, même en prenant toutes les apparences de l'hermaphrodite, ne saurait donc éluder toute appartenance à un sexe.

3) Sexualité féminine / sexualité masculine

Toute remise en cause, réelle ou supposée, de ce qu'il voit comme un ordre de la nature a de quoi effrayer et alimenter l'imaginaire d'un XVIIIe siècle qui entend fonder sa société sur une division nette des sexes : l'ordre social rejoint ici l'ordre de la nature. Les êtres qui incarnent ce trouble, de l'eunuque au castrat en passant par les montres en tout genre, alimentent ainsi les rêveries d'un Diderot ou les utopies d'un Rétif de la Bretonne. C'est d'ailleurs l'un des principaux reproches que fait Tissot à l'acte masturbatoire, en ce que les jeunes gens qui s'y adonnent se dévirilisent et que parmi les jeunes filles, certaines deviennent tribades, s'emparant ainsi « des fonctions viriles ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. Sapho : la figure de la tribade

Dans « l'anandrine » de son *Erotika Biblion*, Mirabeau montre que le mythe de l'androgyne permet aussi d'expliquer le saphisme comme effet de ce dédoublement car, dès lors, « rien de plus naturel » en somme, tout comme d'ailleurs l'homosexualité masculine, « quoique ces couples d'hommes désunis et réunis paraissent bien moins intéressants[1] ». Bien plus, ce mythe de l'androgyne n'est utilisé par Mirabeau que dans le but, précisément, d'introduire et de justifier le lesbianisme qu'il développe par la suite. C'est dire que dans cet imaginaire, la figure de l'androgyne est intimement liée à celle de la tribade, tout comme elle l'est dans le personnage de Nicole du *Diable au corps* ou dans celui de la Durand dans l'*Histoire de Juliette*. Alors que la réunion des moitiés mâle et femelle de l'androgyne n'est absolument pas évoquée, que celle de deux moitiés mâles est à peine effleurée, et que la question de l'hermaphrodite est rapidement balayée, Mirabeau s'attarde – non sans une certaine délectation - sur celle des deux moitiés femelles :

> *Les hermaphrodites parfaits sont à présent très rares ; ainsi il paraît que la nature ne produit plus de ces hommes androgynes ; mais il faut convenir que l'on remarque fréquemment des effets de ces dédoublements que nous venons d'expliquer : de tous temps et dans l'antiquité la plus reculée, comme dans les siècles plus voisins de nos jours, on a vu la passion la plus décidée de femme à femme*[2].

Un corps d'androgyne va alors de pair avec une sexualité virilisée. La vicomtesse de *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds*, dont le clitoris est présenté comme « le singe d'un vit », « préfèrerait une autre femme à un mâle, ou telle que César, elle serait le mari de toutes les femmes[3] ». La Durand de l'*Histoire de Juliette*, quant à elle, est en effet, comme nous l'avons vu précédemment, munie d'un clitoris qui, pour reprendre l'expression utilisée dans l'article encyclopédique, « a tout à fait l'air d'un membre viril » et qu'elle utilise d'ailleurs de la même façon : « et la Durand, sur laquelle je serai couchée, m'enconnera avec son clitoris » propose Clairwil afin de mettre en place l'un de ces tableaux dont raffole Sade, où les corps s'emmêlent et se pénètrent. Quant à Nicole dans *Le Diable au corps*, elle « est

[1] *Op. cit.*, p. 190.

[2] *Ibid.*, p. 194.

[3] *Op. cit.*, p. 99.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'une vigoureuse beauté, tirant sur le mâle, mais on ne peut pas plus attrayante » alors même que le XVIIIe siècle ne cesse de se représenter la femme comme un être naturellement et essentiellement faible, incompatible dès lors avec toute idée de vigueur et de fougue, normalement liée à la masculinité. Bien plus, ce phallus postiche dont elle est affublée lui confère – comme à toutes celles qui s'en munissent dans les romans libertins – un moyen de s'opposer au pouvoir phallocrate, par la possession, précisément, de l'emblème phallocratique. Dans *La Matinée libertine ou les moments bien employés* de Nerciat, en 1787, la comtesse instrumentalise elle aussi le phallus dans un rapport de femme à femme. En effet, elle explique comment, afin de cueillir la virginité de Cécile, ce qui physiologiquement ne lui était pas permis par la nature, elle instruisit Victor, aussi neuf que Cécile et qu'elle avait destiné à la seconder dans son projet : « Oui, c'est le charmant Victor, à qui je t'ai fait donner, ne pouvant la cueillir moi-même, *la précieuse fleur de ta virginité*[1] ». Car la comtesse souligne que ses « folies sont celles d'une femme qui chérit toute espèce de plaisir, et qui sait ce que vaut celui de toucher des beautés aussi délicieuses que celles de la charmante Cécile[2] », tout comme Nicole et tout comme Zatta dans l'*Histoire de Juliette*. C'est que « cette créature n'avait absolument que des goûts d'homme », la neutralité du terme « créature » que l'on trouvait déjà à propos de l'hermaphrodite renvoyant le personnage de Zatta à son ambiguïté sexuelle et sexuée. Mais sa sexualité, avec le godemiché donc, s'empare bien de l'emblème phallocratique et qui plus est en l'adjoignant à la possibilité de la sodomie – une double sodomie entre femmes - troublant encore un peu plus les frontières entre les sexes :

> *[…] elle sortit de sa poche un godemiché, comme je n'en avais encore vu de ma vie. Cet outil singulier avait quatre têtes : elle commence par s'en enfoncer une dans le cul, et me sodomise avec l'autre. Nous étions dos à dos : les deux autres têtes de cet instrument étaient recourbées ; nous nous les enfonçâmes dans le con*[3].

Or, si le godemiché rend en quelque sorte hermaphrodite celle qui le possède, servant chez Sade essentiellement à sodomiser les femmes, il permet cette fois de nier leur féminité, en ce que la sodomie représente le degré zéro de la différence des sexes. Non seulement elles

[1] ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, *La Matinée libertine ou les Moments bien employés*, À Cythère, 1787 (Paris, Éditions Civilisation Nouvelle, 1970, p. 30. En italiques dans le texte).

[2] *Ibid.*, p. 28.

[3] *Op. cit.*, p. 1183.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

s'attribuent l'emblème masculin mais les pratiques et la physiologie anales qui achèvent de brouiller toutes les représentations de la différence des sexes que peut se faire le XVIIIe siècle.

Mais revenons-en, pour l'éclaircir davantage, à l'idée de vigueur effleurée par Nerciat dans sa description de Nicole. Dans *L'Enfant du bordel* de Pigault-Lebrun, le narrateur nous décrit les « goûts bizarres », les seuls par lesquels madame de Senneville peut se procurer des jouissances, en compagnie de Chérubin et de la soubrette Jeannette, à la pénétration active desquels elle s'abandonne :

> *Jeannette fouille dans une petite armoire, dont sa maîtresse vient de lui donner la clef ; elle tire un godemiché, recouvert en velours, qui avait, sans exagération, six pouces de diamètre sur dix de long ; elle l'attacha autour de ses reins avec une ceinture de maroquin, et fut se coucher sur une chaise longue qui était dans le salon. Madame de Senneville se mit sur Jeannette, et, à mon grand étonnement, elle se le fit entrer tout entier dans le corps. Voyez ce qu'il vous reste, me dit-elle. Je ne voyais que son cul… c'était ce que demandait madame de Senneville ; aussi, sans me faire prier davantage, je me mis à l'enculer. C'était la seule manière dont madame de Senneville pouvait se procurer des jouissances ; aussi s'en donna-t-elle tant et plus pendant deux heures que les jouissances se multiplièrent*[1].

Ce que remarque alors Chérubin, c'est la vigueur toute masculine dont fait montre Jeannette, d'une endurance qui n'a rien à envier à celle de la virilité : « Madame de Senneville entendait parfaitement ses intérêts en mettant Jeannette de la partie : les appas de cette fringante soubrette soutenaient merveilleusement mes forces » remarque-t-il. Il s'agit moins alors de dévaluer la puissance virile concurrencée par la fougue d'une femme, que de souligner une force toute masculine inhabituelle chez une femme, d'autant que ce n'est plus alors la passivité qui caractérise normalement la sexualité féminine mais l'activité phallique, d'autant plus phallique qu'elle est précisément affublée d'un phallus, bien que postiche. Dès lors, en s'attribuant l'emblème phallocratique, Jeannette acquiert par là même le pouvoir phallocrate qui en est indissociable, la puissance virile de même que l'activité proprement masculine ainsi définie par les rôles sexuels et sexués de la société phallocratique et patriarcale. La même idée de fougue masculine associée à la figure de la tribade se retrouve dans un autre roman de Nerciat, *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte*, alors que nous est donnée à voir une scène d'amour saphique entre Félicité et Lolotte, la première prenant ainsi les airs d'un amant :

[1] *Op. cit.*, p. 69.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *À peine revenue à elle-même, elle m'enjamba comme une folle, me couvrit de baisers, me nomma son ange, son Dieu ; fourragea mes jeunes appas avec toute la fougue que pourrait se permettre un amant éperdu ; et frotta presque au point de me faire un petit mal, la noire aumusse de sa motte sur l'édredon de la mienne*[1].

Pierre Saint-Amand fait remarquer, dans sa notice au roman attribué à Pidansat de Mairobert, que le terme de tribaderie renvoie directement à la pratique sexuelle dans le sens où il vient du grec « tribein », qui signifie « frotter » : « la tribade jouit en frottant ses parties génitales contre celles de sa partenaire. Il lui est aussi attribué un large clitoris, qui grossit pendant l'acte amoureux[2] ». Si Félicité, elle, ne se voit pas gratifiée d'un tel clitoris, la fougue qu'elle met dans sa tribaderie – puisque le frottement qu'elle exerce correspond en tout point à la définition étymologique du terme – relève bien d'une vigueur masculine. Pourtant, et là est l'ambiguïté d'une telle représentation, la fureur utérine, proprement féminine, n'est jamais loin (« comme une folle ») et, quoi qu'il en soit, la tribaderie - au sens étymologique du terme - ne peut rester qu'une sexualité féminine, bien qu'une sexualité de femme à femme. D'ailleurs, le narrateur du *Diable au corps* tient à souligner que « ce n'est pas tout à fait comme elle se le proposait que se passera [le] masculin caprice[3] » de Nicole. De telles pratiques sexuelles masculines chez une femme n'apparaîtraient donc possibles que lorsque l'homme se trouve en tiers, à l'image de Chérubin avec madame de Senneville et Jeannette, comme s'il n'acceptait une sexualité phallique de la part de la femme que lorsque lui-même pouvait participer à cette sexualité. *L'Enfant du bordel*, quant à lui, met en scène une tribade trompée par Félicité et le narrateur, Chérubin, qui font passer le membre viril de celui-ci – déguisé en femme - pour l'un de ces clitoris surdimensionnés :

> *Telle que vous la voyez, elle est douée d'un clitoris à faire honte à la plus belle cheville humaine ! – C'est étonnant. – Figurez-vous, ma bien-aimée, le plaisir que doit goûter une femme que l'on enfile avec un clitoris de six pouces de long et d'une raisonnable grosseur ! – Six pouces de long ?... – Six pouces. Ajoutez que la bizarre nature s'est plu à donner à ce clitoris la forme d'un membre viril*[4].

---

[1] *Op. cit.*, p. 38.

[2] *Op. cit.*, p. 1579.

[3] *Op. cit.*, p. 351.

[4] *Op. cit.*, p. 48.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Tournant en dérision les représentations de ces clitoris démesurés que l'on trouve dans les discours littéraires comme dans les discours médicaux du siècle, l'auteur ramène alors la tribade vers une sexualité hétérosexuelle (« mon prétendu clitoris est baisé avec transport par la tribade Julie ») puisque dans la scène qui suit, c'est bien par un véritable membre viril qu'elle est dépucelée sans le savoir.

b. La figure de l'Amazone

Sylvie Steinberg, dans sa préface à *Réalité et représentations des Amazones*, fait remarquer que le XVIe siècle assignait aux Amazones le qualificatif d' « émerveillables », « c'est-à-dire tour à tour merveilleuses et monstrueuses, effrayantes et attirantes, violentes et séduisantes ». Ainsi, « les Amazones ont traversé les siècles et franchi les océans sans jamais perdre de leur pouvoir de fascination, sans jamais que ne s'épuise leur force d'évocation ou que la fable ne se départisse de son chatoyant équivoque[1] ». La figure de l'Amazone devait ainsi retenir notre attention à double titre : de par son intérêt quant au traitement de la question des jeux et des rapports entre masculin et féminin aussi bien qu'à l'égard de la fascination ambiguë qu'elle n'a cessé d'exercer. Alors qu'elle représentait l'idéal du personnage féminin frondeur du siècle précédent, le roman libertin nous offre, lui, sa vision de cette fascination que le XVIIIe siècle éprouve pour les femmes guerrières et législatrices, que ce soient les reines et les impératrices ou des personnages littéraires, car « les images de femmes révoltées qui combattent les hommes et les subjuguent, focalisent les peurs et les fantasmes érotiques[2] ».

Ainsi, dans *Pauliska ou la Perversité moderne*, Ernest Pradislas entend-il, enfermé dans une cage de fer « en ligne avec plusieurs animaux étrangers », les premiers mots de la présidente de la secte des misanthrophiles à l'encontre du sexe masculin :

> *[…] cette espèce, absolument dégénérée, n'est plus digne d'être associée à notre sort. Scélérat en politique, inconstant en amour, entièrement étranger à l'amitié, ce sexe doit non seulement avoir perdu son injuste prééminence, mais à*

---

[1] *Réalité et représentations des Amazones*, dir. Guyonne Leduc, Paris, Éditions l'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008, p. 13.

[2] STROEV, Alexandre, « Les Amazones des Lumières », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 29.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *peine mériter que, traité par nous ainsi qu'il l'était par les Amazones, nous daignions nous en servir parfois, avec dédain pourtant et dans l'unique vue de ne point éteindre la race la plus intelligente, quoique cette faculté soit en elle entièrement tournée au vice*[1].

Les membres de cette secte se placent explicitement dans la droite lignée des Amazones. Cela ne suppose donc en aucun cas l'existence, dans cette secte, d'une sexualité féminine qui se refermerait totalement sur elle-même et se nourrirait d'elle-même puisqu'elle s'accommode, par nécessité, comme les Amazones le faisaient une fois par an dans la mythologie grecque, d'une union sexuelle avec des hommes afin d'assurer la perpétuation de leur civilisation. Tout comme elles, elles ne font l'amour que pour engendrer. Le rejet du phallus en tant que marque et symbole de la puissance virile, du pouvoir phallocrate et de la société patriarcale est donc nette, dans le sens où une telle secte refuse « son injuste prééminence » et où la sexualité qu'elle daigne partager, de temps à autre, avec le sexe masculin, ne se fait en aucun cas dans un quelconque dessein de plaisir et de satisfaction du désir : l'objet ici est bien le sexe masculin (« nous daignions nous en servir parfois, avec dédain pourtant et dans l'unique vue de ne point éteindre la race »). En remettant en cause cette « injuste prééminence » masculine, héritée d'une tyrannie qu'ils ont exercée en politique et en profitant de la faiblesse du sexe féminin, la présidente entend apprendre aux jeunes novices de la secte la haine de ces créatures monstrueuses[2] et animales. Ernest est ainsi jeté dans une cage de fer au milieu d'animaux exotiques[3], un singe et un perroquet, animaux qui servent traditionnellement à la satire des hommes, car, selon les mots de la présidente, « à la carnation près, […], ses formes sont bien au-dessous de celles de plusieurs animaux qu'on lui croit inférieurs[4] » ; de la sorte, il servira de « modèle » pour l'instruction des jeunes novices car, dit-elle à ses « sœurs »,

---

[1] *Op. cit.*, p. 123.

[2] Mais, ainsi que nous l'avons vu avec le personnage de Julie, la haine que la présidente entend éveiller chez les jeunes beautés de sa secte aboutit finalement à ne faire que renforcer le désir de ces dernières. C'est également de la sorte que tournent d'autres fictions composées autour de la figure de l'Amazone, notamment la comédie de John Fletcher, *Le Voyage maritime* (1622, éd. 1647), qui influence le théâtre anglais du XVIIe siècle de même que les comédies françaises des Lumières (voir l'article d'Alexandre Stroev, *art. cit.*, p. 32).

[3] « Sur ma cage était écrit ce mot : *l'homme*. Un beau singe vert faisait suite à mon espèce, et un perroquet placé à ma droite semblait se pavaner devant son nouveau camarade » (*op. cit.*, p. 122).

[4] *Ibid.*, p. 123.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« c'est peu […] de [leur] avoir dépeint en théorie […] les vices moraux et physiques de l'animal appelé *l'homme*[1] ».

Par ailleurs, il faut noter que selon la légende mythologique, les Amazones, dans la lignée desquelles les misanthrophiles se placent, ne gardaient auprès d'elles que les hommes estropiés, mutilés, prétendant que cela augmentait leur capacité sexuelle en ce qu'elles supputaient que cette infirmité empêchait toute violence et tout abus de pouvoir de la part de ces hommes. Une telle infirmité masculine, symbole de castration, augmente la capacité sexuelle féminine au détriment de la capacité sexuelle masculine. Dès lors, le pouvoir phallocrate se trouve désamorcé, par l'infirmité physiologique masculine qui rejaillit sur le phallus, emblème de ce pouvoir, au profit du pouvoir gynocrate[2]. Mais une question se pose : pourquoi le sens figuré d' « amazone » a-t-il évolué vers la désignation d'une femme douée de qualités viriles ? Qualifier une femme d'amazone pour lui attribuer des qualités viriles c'est nier finalement la dimension gynocratique de cette figure, dans le sens où, plutôt que de proposer un véritable modèle de pouvoir gynocrate se substituant au pouvoir phallocrate, elle ne ferait que s'approprier, comme peut le faire la tribade en possession de l'emblème phallocratique, un modèle institué par les hommes.

Historiquement parlant, une femme comme Théroigne de Méricourt, qui servit de porte-drapeau aux femmes du peuple pendant la Révolution, s'habillait en Amazone et fut surnommée « l'Amazone de la Liberté » ; favorable à la guerre, elle tenta même de créer une « phalange d'amazones » au printemps 1792. Mais alors qu'en 1793 elle voulut prendre la défense de Brissot, celles qui la suivaient et l'applaudissaient jusque là la prirent à parti dans le jardin des Tuileries et lui assénèrent une fessée en public qui la rendit folle et la fit interner jusqu'à sa mort : « Tuée par cette injure barbare dans sa dignité et son courage », écrit Michelet. La destruction de la figure de l'Amazone par d'autres femmes est ainsi d'autant plus symbolique, alors qu'à partir de 1793, précisément, la Révolution cherche à exclure les femmes de l'action et à les écarter de la vie publique et politique. En 1791, déjà, soit deux ans avant l'incident qui la conduisit à la folie, un opuscule libertin intitulé *Le Catéchisme libertin à l'usage des filles de joie et des jeunes demoiselles qui se destinent à embrasser cette profession* est publié sous le nom de Théroigne dans le but évident de discréditer celle qui tentait alors de mettre sur pied un corps révolutionnaire féminin et à laquelle on attribuait une

[1] *Ibid.*, p. 124.

[2] On peut également avancer l'exemple des Lemniennes, toujours dans la mythologie grecque, bien que la société de celles-ci soit avant tout fondée, originairement, sur le dépit d'avoir été abandonnées par leurs maris.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

vie fort déréglée. Le texte, qui s'ouvre sur quelques lignes sous forme de vers dédiés à Théroigne[1], sert ainsi de prétexte à des règlements de compte politiques. Il y est notamment rappeler que la putain « doit avoir derrière son miroir deux bonnes verges, l'une ornée de ruban rose, et l'autre bleu. Aujourd'hui que tout est à la patriote, que l'on fout même patriotiquement, il suffit d'un ruban aux trois couleurs[2] ».

Car la figure des Amazones peut aussi prendre une dimension « réel-le » quand elle prend son sens figuré, celui que signale le dictionnaire de Furetière, « d'une femme courageuse capable de quelque hardie entreprise[3] ». C'est d'ailleurs par ce sens figuré que commence l'article de *L'Encyclopédie* qui lui est consacré : « femme courageuse et hardie capable de grands exploits », avant de poursuivre sur son « sens plus particulier » comme « le nom d'une nation ancienne de femmes guerrières qui, dit-on, fondèrent un empire dans l'Asie mineure, près du Thermodon, le long des côtes de la Mer Noire ». Ce qui commence donc par retenir l'attention de celui qui a à proposer une définition du peuple des Amazones, c'est le fait qu'il ait été un peuple de « femmes guerrières », avant même d'évoquer l'absence des hommes parmi elles. C'est aussi ce que retient l'auteur de « La perle des plans économiques » dans les *Mémoires de Suzon* lorsqu'il utilise cette figure de l'Amazone dans un sens métaphorique pour désigner les courtisanes, d'autant que si, généralement, dans les œuvres consacrées aux amazones, on tolère les hommes pour la procréation, plusieurs textes du siècle les transforment en pur objet de plaisir :

> *Nous courons dans tous les quartiers de Paris, nous visitons nos amazones… de pied en cap. Toutes les héroïnes qui ne sont pas encore guéries de leurs anciennes blessures, ou qui en ont reçu de nouvelles dans les assauts amoureux, obtiennent sur-le-champ les invalides dans le château royal de Bicêtre ; toutes celles qui peuvent encore faire des campagnes sont enrôlées sous mes drapeaux*[4].

---

[1] « Théroigne au district, aussi bien qu'au bordel, / De ses talents divers a fait l'expérience ; / Par sa langue et son con précieux à la France, / Son nom va devenir à jamais immortel », *Le Catéchisme libertin à l'usage des filles de joie et des jeunes demoiselles qui se destinent à embrasser cette profession*, 1791 (Paris, Éditions Blanche, 2001, p. 10).

[2] *Ibid.*, p. 7.

[3] Et Furetière d'ajouter un exemple : « La Pucelle d'Orléans a passé pour une *Amazone* ».

[4] *Op. cit.*, p. 955.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Femmes guerrières elles aussi ces courtisanes, comme en témoigne la métaphore filée dont use l'auteur pour tenter de rendre à son lecteur ce que propose son plan : éradiquer ou du moins circonscrire les maladies vénériennes, véritable fléau dont les prostituées sont à la fois les porteuses et les vecteurs. L'association du champ lexical de la guerre et de celui de l'amour et de la prostitution (« assauts amoureux ») renvoyait déjà le lecteur à la figure de l'Amazone, la figure mythique par excellence liant ainsi guerre et sexualité, mais la référence est d'autant plus évidente que, dans cette évocation, l'auteur utilise d'emblée le nom d' « amazones » pour désigner les courtisanes. Il reste que ces amazones là se retrouvent finalement sous une emprise et un contrôle tout masculins puisque leurs campagnes guerrières se font sous les drapeaux de celui qui prétend les circonscrire dans un espace qu'il aura lui-même délimité et les blessures que l'on prétend soigner ne sont finalement que le moyen de préserver leurs « opposants », dans « les assauts amoureux », de nouvelles infirmités, non plus celles que les Amazones de la mythologie infligeaient à leurs ennemis et aux hommes qu'elles daignaient conserver auprès d'elles, mais des infirmités sexuelles dues aux maladies vénériennes. Mais l'association de la figure de la courtisane et de celle de l'amazone n'est pas l'unique fait de l'auteur de « la Chimère raisonnable » ; d'autres la suggèrent à l'image de Meusnier de Querlon qui, si l'on considère l'origine mythique et légendaire de la ville de Smyrne, qui aurait été fondée par les Amazones et qui devrait son nom même à une reine Amazone, tend, par association, à définir Psaphion, « courtisane de Smyrne », comme une Amazone. Ces « courtisanes amazones » et la figure mythologique de l'Amazone renvoient finalement l'homme à la même équivoque, à la même fascination mêlée d'attirance et de répulsion, de séduction et d'angoisse, en particulier l'angoisse de castration au sens propre comme au sens figuré.

c. La *gynandre* ou la sexualité « inversée » : les attributs de la masculinité

La figure de ce que l'on peut appeler la *gynandre* établit un renversement de l'équilibre des rapports sexuels et sexués et de la différence des sexes puisque, en s'appropriant les attributs de la masculinité, elle propose une sexualité que l'on qualifiera d' « inversée » ou, pour reprendre une formule des *Quarante manières de foutre dédiées au*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

clergé de France, « la fille y fait le rôle de fouteur, qui joue celui de la fille[1] ». Dès lors s'opère un renversement significatif, jusqu'à, pour la femme, faire l'amour comme un homme, à l'image de Juliette qui dit à Rosine, l'épouse de Carle-Son, qu' « il y a trop longtemps [qu'elle] bande pour [son] mari[2] ». À la femme la puissance érotique, à l'homme désormais la mollesse et la passivité :

> *Nos bouches dans ce conflit, se rencontrèrent : un baiser brûlant, comme un trait de feu lancé par la volupté même, abat à son tour mon vainqueur. Toute sa fermeté l'abandonne, il se laisse mollement entraîner, il tombe avec moi sur le lit*[3].

En abattant celui qui avait d'abord été son vainqueur, Psaphion renverse clairement les rôles sexuels habituellement établis selon la représentation que se fait le siècle des physiologies et des natures masculine et féminine : à la femme la force et l'activité, à l'homme désormais la mollesse et la passivité. Ainsi est-ce aussi le cas, par exemple, de la figure de l'hermaphrodite qui opère un lien entre androgynie et émancipation sexuelle. D'ailleurs, le libertinage sadien, en poussant à l'extrême les métamorphoses du corps féminin qui confond les sexes, subvertit les rôles et met en scène des personnages de femmes phalliques dont Juliette est sans aucun doute l'exemple le plus frappant. Le libertinage de Juliette n'a ainsi rien à envier, en excès et en violence, à celui de ses comparses masculins, et il n'est dicté par aucune fureur utérine mais tire bien plutôt sa force de son intellect froid.

L'un des principaux fantasmes de la puissance féminine qui se fonde sur un renversement de l'équilibre sexuel et sexué s'étale par le motif du sérail, notamment au travers de la succession rapide et interchangeable des amants. Dans de telles représentations, la femme inverse alors en se l'appropriant l'emblème des rêveries de domination mâle sur le corps féminin, alors que le Sultan, lui, est conçu comme une figure de la liberté du choix, de l'inconstance masculine et du pouvoir sexuel, à l'image de Mangogul dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot ou du Sultan Schah-Baham dans *Le Sopha* de Crébillon fils. Au point que les recluses de la « piscine » du *Portier des Chartreux* tendent à considérer le couvent masculin comme un autre sérail, un « vivier » de corps masculins dont ces recluses ont la

---

[1] ANONYME, *Quarante manières de foutre dédiées au clergé de France*, À Cythère, au temple de la volupté, 1790 (in *La Messaline française,* suivi de *Quarante manières de foutre dédiées au clergé de France*, Paris, Gallimard, Folio, précédemment publié au Mercure de France, 1999, p. 78)

[2] *Op. cit*., p. 1005.

[3] *Op. cit.*, p. 102.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

liberté de faire leur plaisir, alors qu'il était d'abord conçu comme un « vivier » de sœurs à la disposition des moines. De même, la marquise septuagénaire du *Petit-fils d'Hercule* présente à son invité, le héros-narrateur, « ce qu'elle [appelle son] sérail[1] », composé aussi bien d'hommes que de femmes. La figure de la collectionneuse permet ainsi d'inverser les rapports de la femme à la liste puisqu'alors qu'elle se trouve habituellement inscrite sur la liste masculine, c'est elle qui, dans ces représentations, se constitue une telle liste, se rapprochant du motif du sérail dans le sens où nous avons vu que Christophe Martin les analysaient comme deux paradigmes essentiels de l'économie érotique de la pluralité, bien que la liste ne puisse se placer que dans une perspective diachronique, contrairement au sérail du modèle oriental. Dans les *Lettres athéniennes* de Crébillon fils, Némée imagine ce que pourraient écrire les historiens sur Alcibiade en ces termes :

> *Ceux des écrivains de sa vie sur qui nous pouvons le plus compter, assurent que le nombre des beautés qu'il se soumit fut si grand que, s'il n'eût pas pris le double soin d'un faire une liste fort exacte, et de se la lire tous les jours, lui-même, sur la fin de sa carrière, n'en eût pas retrouvé tous les noms*[2].

Mais dans l'œuvre de Madame Morency, c'est bien chez Illyrine que l'on retrouve une liste de ses amants. Si Mégiste ne voit donc aucun inconvénient à être inscrite sur la liste d'Alcibiade, estimant même « avoir de quoi mériter de [la] grossir », c'est « que, de [son] côté, [elle avait] envie de [l']inscrire sur la [sienne][3] ». C'est alors l'homme qui devient objet du choix et non plus sujet et qui, dès lors, se trouve placé dans une position de passivité, de « vrai gibier de femme[4] », abandonnant par là celle de l'activité à la femme. Des courtisanes comme la Margot de Fougeret de Monbron se désignent ainsi parfois elles-mêmes comme des « sultanes[5] » et Thérèse, dans *Les Galanteries de Thérèse*, alors qu'elle se voit l'objet des hommages publics un soir qu'elle est à la Comédie, éprouve la tentation, avant, finalement, d'y renoncer, de « jeter [son] mouchoir au milieu de l'assemblé » à l'image du Sultan qui jette son mouchoir à celle des sultanes dont il veut faire sa favorite :

---

[1] *Op. cit.*, p. 1098.

[2] *Op. cit.*, p. 482.

[3] *Ibid.*, p. 711.

[4] *Histoire de la vie et des mœurs de Mademoiselle Cronel, dite Frétillon*, *op. cit.*, p. 77.

[5] *Op. cit.*, p. 717.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je fus tentée [...] de jeter mon mouchoir au milieu de l'assemblée, avec un défi au plus déterminé de me le rapporter à la fin de la pièce, mais je me ressouvins heureusement que le trait n'était pas neuf*[1].

Et déjà, dans la première partie du roman, alors qu'elle était à l'Opéra, elle se [figurait] être dans un sérail d'hommes destinés à [son] plaisir, où [elle pouvait] commander en sultane et jeter le mouchoir à celui qui aurait le bonheur de [la] rendre sensible ». Elle comprend alors le pouvoir qu'elle détient sur les hommes, « qu'il n'y a rien dans le monde au-dessus d'une jolie femme, et que l'empire de la beauté ne connaît point de bornes[2] ».

Mais la marquise de Merteuil est sans doute la figure la plus frappante de ce renversement. En effet, non seulement elle refuse de faire partie des maîtresses en titre de Valmont et d'attendre « à [son] tour en esclave soumise, les sublimes faveurs de [sa] *Hautesse*[3] », mais elle a cette capacité que bien peu d'autres personnages féminins de romans libertins ont, celle de se faire tour à tour favorite, à condition de « remplacer à elle seule tout un sérail » puisqu'il ne [lui] a jamais convenu d'en faire partie[4] », … :

> *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*[5].

… et sultane. Car elle montre qu'elle prétend à la liberté du choix, s'arrogeant ainsi, bien plus qu'un rôle de sultane, celui du Sultan.

Cependant, la position de sultane, si elle offre bien un pouvoir sur le corps de l'autre, reste fragile, car en dévoilant celle qu'elle est derrière ce masque de sultane, la femme risque de perdre la maîtrise qu'il lui offre. Ainsi Félicia choisit-elle de se rendre au bal de l'Opéra dans un costume des plus symboliques, à savoir « habillée en sultane, magnifiquement vêtue et couverte de diamants ». Rapidement, elle se voit courtisée par un véritable sérail de masques « attroupés autour [d'elle] » et se livrant à une véritable joute de séduction entre eux, justifiant ainsi son habit de sultane dont elle prend alors la position de maîtrise par le choix :

---

[1] *Op. cit.*, p. 290.

[2] *Ibid.*, p. 253.

[3] *Op. cit.*, p. 370, lettre CXXVII.

[4] *Ibid.*, p. 369-370.

[5] *Ibid.*, p. 56, lettre X.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Les masques, attroupés autour de moi, me disaient les choses les plus galantes, les plus flatteuses pour mon amour-propre ; je les savourais avec délices, mais je ne voulais pas paraître y prendre part lors même que l'on piquait ma curiosité par des propos qui prouvaient que l'on était de ma connaissance*[1].

Mais, séduite par les propos aussi flatteurs qu'intrigants de l'un de ces masques, elle se laisse emmener par un masque dont elle ne sait rien dans une voiture décrite comme sordide. Elle perd ainsi la position de maîtrise et de pouvoir sur l'homme que pouvait lui avoir donnée sa tenue de sultane, non seulement parce qu'elle a retiré son masque et qu'elle a ainsi laissé aux masques masculins la possibilité de connaître son identité là où elle-même ignorait la leur, mais aussi parce qu'en partant avec ce masque, elle a abandonné son sérail, le lieu où son costume prenait tout son sens et lui donnait, entourée de tous ces masques, le choix et sa position de maîtrise, ce qui nous invite précisément à considérer à présent la maîtrise au féminin et les conditions dans laquelle elle se fait jour dans le roman libertin.

[1] *Op. cit*., p. 1244-1245.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Deuxième partie :

« La maîtrise au féminin »

L'analyse portée par Paul Hoffmann, dans *La Femme dans la pensée des Lumières*, à propos du livre de Pierre Fauchery, met en avant que « la femme romanesque […] est une proie offerte à des forces fatales et qu'elle ne maîtrise pas, comme si un destin la préparait à la condition de victime, comme si l'essentielle fonction du roman était de transposer sous forme d'allégorie les malheurs immanquables d'une nature non point tant faible en elle-même qu'encline à inventer les alibis d'une secrète complaisance à l'égard du mythe de sa propre faiblesse[1] ». Pourtant une grande partie de l'ambiguïté féminine dans le roman libertin se situe précisément dans le fait qu'il semble lui accorder une certaine maîtrise.

La marquise de Merteuil écrit au vicomte de Valmont, dans sa lettre autobiographique, la lettre LXXXI des *Liaisons dangereuses*, qu'elle est « née pour venger [son] sexe et maîtriser le [sexe masculin] ». Or, dans l'univers romanesque libertin du XVIIIe siècle, les personnages féminins aspirant à une maîtrise sur l'autre sexe, ce sexe ordinairement dominateur, ne sont pas rares, même si la marquise de Merteuil en est sans conteste la figure la plus remarquable, elle qui a « su [se] créer des moyens inconnus jusqu'à [elle][2] ». Mais déjà avant elle, de Margot la ravaudeuse à Madame de T***, dans *Point de lendemain*, du libertinage de filles au libertinage mondain et raffiné d'une aristocrate, ces femmes savent aussi s'inventer des instruments de domination et de maîtrise. Ainsi, s'approprier et dominer un territoire et une temporalité seront pour ces libertines des moyens efficaces de parvenir à une maîtrise non seulement de leur propre corps, de leur propre désir, de leur propre plaisir, mais du corps et du désir masculins.

---

[1] *Op. cit.*, p. 559.

[2] *Op. cit.*, p. 221.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

CHAPITRE I - LA FEMME FACE À SON PROPRE CORPS

La femme est donc, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, définie et représentée en tout premier lieu à travers son corps. Mais que nous dit le roman libertin sur les rapports de la femme à son propre corps ? Car la maîtrise doit commencer par son propre corps : maîtriser ses émotions, maîtriser son plaisir, maîtriser son ennui, etc. pour pouvoir maîtriser l'autre. Ce sont là les préceptes adoptés et exposés par la marquise de Merteuil : faire un travail sur soi avant de pouvoir faire un travail sur l'autre. C'est aussi là ce qu'enseigne Juliette – autre personnage féminin fort de la littérature libertine du siècle – dont « les principes qui [l']ont conduite[1] » où nous la voyons rejoignent ceux de Madame de Merteuil. Ses « principes », c'est également bien le mot employé par la marquise et ainsi qu'elle le souligne elle-même, « 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 [ses] profondes réflexions[2] ». C'est que nulle maîtrise n'est possible à la femme sans ces rapports dominés à elle-même et à son propre corps.

1) Ennui et divertissement

Au XVIIIe siècle, l'ennui, qui participe de ce que Maupertuis appelle le « mal de vivre[3] », est une véritable hantise, en particulier dans les milieux mondains, dans lesquels les aristocrates n'ont aucune activité professionnelle, *a fortiori* en ce qui concerne les femmes ; mais cette hantise de l'ennui dû à l'oisiveté, contre laquelle nombre d'initiateurs mettent en garde les jeunes héroïnes, n'est pas le « privilège » de l'aristocratie et des femmes de condition. Les femmes connaissent davantage encore que les hommes cette « crainte de l'ennui[4] » dont parle la marquise de Merteuil, elles qui languissent dans un « désœuvrement

---

[1] *Op. cit.*, p. 747.

[2] *Op. cit.*, p. 222, lettre LXXXI.

[3] Voir l'article de Robert Mauzi : « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle », », *Revue des sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n° 100, octobre-décembre 1960, p. 459-493 (ainsi que la partie III de l'introduction de *L'Idée du bonheur*, *op. cit.*, p. 22-28).

[4] *Op. cit.*, p. 225, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

perpétuel[1] », comme l'écrit Crébillon dans *Le Sopha*. En effet, pour beaucoup des femmes de nos romans, la vie dans laquelle on confine la femme au XVIIIe siècle et sans doute davantage encore pendant les premières années du XIXe siècle, qui voient l'avènement des valeurs bourgeoises, et qui se réduit bien souvent à « se renfermer dans son domestique, régler sa maison et s'en tenir à son époux », revient à « mener une vie lugubre, périr d'ennui et s'enterrer toute vive[2] ». La femme craint donc d'avoir, comme Fanny, dans le roman de John Cleland, « envie d'avancer la pendule, comme si [sa] main [pouvait] hâter le temps[3] ».

a. « Faire des nœuds » : le corps féminin face à l'ennui

« Elle s'amusait nonchalamment et d'un air distrait, à faire des nœuds[4] » se souvient Meilcour à propos de Madame de Lursay dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils en 1736. Il est en effet une occupation proprement féminine qui, dans plusieurs des romans de notre corpus, met en scène le corps féminin face à l'ennui : « elle s'était occupée à faire des nœuds », une phrase récurrente dans les romans libertins du XVIIIe siècle. En effet, les femmes se donnaient alors une contenance et l'air d'être occupées en tressant, avec une navette, des nœuds de ruban destinés à la parure. Il était ainsi de mode, dans les salons, de faire des nœuds avec une navette. On voit souvent reparaître d'ailleurs cette occupation dans les romans mondains, mais les romans de filles ou les romans obscènes font également fréquemment mention de cette occupation jusqu'à en trouver même des équivalents pour une jeune villageoise comme Lucette dans le roman de Nougaret :

> *Elle était chargée de conduire un petit troupeau. Dès le matin elle s'en allait aux champs. Elle savait mille chansonnettes sans esprit, que la nature avait dictées et qui n'en étaient que plus piquantes. Les petits-maîtres et les gens du bel air trouveront que mon héroïne s'occupait à des choses bien basses. Je les prie de considérer que leurs ancêtres éloignés peuvent avoir fait bien pis. Lucette vaut,*

---

[1] *Op. cit.*, p. 121.

[2] *Les Bijoux indiscrets*, *op. cit.*, p. 183.

[3] *Op. cit.*, p. 38.

[4] CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Prault [et La Haye, Gosse et Neaulme], 1736 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 63).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *selon moi, telle femme du monde qui a des vapeurs et qui s'occupe à faire des nœuds*[1].

Une telle occupation, proprement féminine, n'est donc pas sans rapports étroits avec cette permanente hantise de l'ennui que connaît le XVIIIe siècle. Le roman libertin ne se fait pas faute alors d'ailleurs de souligner fréquemment cet ennui qui guette l'esprit comme le corps de la femme. On peut ainsi voir Félicia bâiller en écoutant un « ennuyeux sermon[2] » de la bouche de Sylvina d'autant que l'attendent des divertissements plus solides dans les bras de son cher marquis, de même Margot en subissant les « sentencieux et ennuyeux propos[3] » de Madame Florence. Cet ennui qui s'exprime dans et à travers son corps, la femme le matérialise donc en faisant des nœuds, pendant que son amant dort, comme le fait Madame Dinville dans *Le Portier des Chartreux* :

> *[…] elle s'était occupée à faire des nœuds pendant mon sommeil*[4].

Ou bien encore lorsque rien d'autre ne vient la distraire et que « le temps ne [permet] pas de se promener », comme Mirzoza, dans *Les Bijoux indiscrets*, qui s'occupe à « [faire] des nœuds sans dire mot[5] ».

Il arrive aussi que cette occupation féminine répandue se fasse geste de séduction pour celle qui cherche à éveiller ou réveiller le désir masculin. Ainsi en est-il de Zobéide, dans *Angola*, qui en fait un instrument de séduction par la posture particulièrement sensuelle et suggestive – car c'est bien la suggestion qui importe - que cette occupation lui fait prendre vis-à-vis d'Angola, et ce même si on laisse entendre au lecteur que cette occupation est avant tout le fruit des exigences de la décence pour la femme dans la société du XVIIIe siècle[6] :

> *Elle était couchée négligemment et* par décence faisait des nœuds. *Son déshabillé galant et léger laissait voir une partie de ses charmes et ne semblait*

---

[1] *Op. cit.*, p. 279.

[2] *Op. cit.*, p. 1279.

[3] *Op. cit.*, p. 690.

[4] *Op. cit.*, p. 409.

[5] *Op. cit.*, p. 44.

[6] Nous reviendrons ultérieurement sur cette idée si présente de l'exigence de la décence.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

cacher l'autre que pour augmenter les désirs. […] Son attitude était voluptueuse et ne dérobait aucun des charmes de sa taille […][1].

Margot, qui cherche à « attacher à son char[2] » d'autres dupes, a, elle aussi, bien compris tout le pouvoir de séduction qu'elle pouvait retirer d'une telle posture, notamment lors des répétitions à l'Opéra, et a par ailleurs parfaitement appris, grâce à ses différents initiateurs, en particulier aux conseils de Gr*** M*** et du frère Alexis, à en exploiter toutes les ressources :

Dans cet orgueilleux appareil, je faisais d'un air distrait des nœuds avec une navette d'or.

Cette occupation, faussement négligée, tout comme sa parure et ses attitudes, entre donc pour Margot dans toute une entreprise de séduction, de « cent impertinences, dont les benêts de spectateurs étaient enchantés[3] ». Le regard à sa montre tout en se donnant l'air – distrait - d'être occupée à faire des nœuds, réunit, dans le corps de Margot tout à la fois l'ennui et la séduction, dans une sorte de ralentissement du cours du temps qui fixe sur elle les regards et les désirs masculins, du romancier aux personnages masculins en passant par le lecteur. On comprend alors que dans *Les Galanteries de Thérèse*, la narratrice raconte comment, conduite à la Comédie par son amant, elle fut « fâchée dans le moment de n'avoir pas apporté un panier à ouvrage ». Il lui faut alors trouver une alternative : « sentant combien [elle aurait] relevé la majesté de [sa] contenance en [s]'occupant à faire des nœuds », elle décide d' « y [suppléer] en marquant la mesure par de légères inclinations de tête alliée au mouvement d'une de [ses] mains[4] ».

D'autre part, l'auteur du *Portier des Chartreux* traite, au travers du personnage de Madame Dinville, ce motif de la femme occupée à faire des nœuds de façon tout à fait frappante, en particulier grâce à un jeu de mots qui rapproche nettement cette occupation de l'activité sexuelle :

[…] elle s'était occupée à faire des nœuds pendant mon sommeil : elle interrompit son ouvrage pour me glisser la langue dans la bouche, et le laissa

---

[1] *Op. cit.*, p. 406-407. En italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 720.

[3] *Ibid.*, p. 711.

[4] *Op. cit.*, p. 289.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *bientôt dans l'espérance que j'allais l'occuper à faire des nœuds d'une autre espèce*[1].

En effet, comme le souligne Alain Clerval dans une note[2], le terme « nœud », qui, dans le *Parnasse satyrique* du XVIIe siècle, désigne déjà le gland, comme aujourd'hui, « permet au libertin d'entendre immédiatement mille sous-entendus à la mode répandue dans les salons de faire des nœuds, avec une navette, souvent de grand prix ». Dès lors, cette occupation proprement féminine récurrente dans le roman libertin prend un caractère nettement suggestif sur le plan sexuel.

Toutefois, nous verrions plutôt dans cette occupation, comme nous l'avons déjà évoqué, une incarnation, au sens propre du terme, de l'ennui dans et par le corps féminin qu'un véritable « divertissement », comme la nomme Jacques Rustin dans une note de son édition des *Bijoux indiscrets*[3], ou même qu'une simple occupation, comme nous avons pourtant semblé le suggérer jusqu'ici. Nous entendons par là que la femme semble faire des nœuds davantage, le plus souvent du moins, pour montrer son ennui, appelant par là un divertissement d'un tout autre ordre, que pour véritablement s'en divertir. En effet, Madame Dinville interrompt son ouvrage dès qu'elle voit Saturnin ouvrir les yeux et montrer que des « nœuds d'une autre espèce » occuperaient bien mieux son corps que ceux qu'elle pouvait faire jusqu'alors avec la navette. De même, Margot fait des nœuds « d'un air distrait », montrant ainsi nettement qu'il ne s'agit jamais pour la femme d'un véritable divertissement au sens pascalien du terme, à savoir qui lui permettrait de se distraire de son ennui et de sa peur du vide. Ainsi, si la femme cherche à séduire en faisant des nœuds, est-ce sans doute pour procurer à son corps ce qui constitue le véritable, et peut-être le seul, divertissement qu'il soit pour une libertine.

b. « Remplir ses moments » : le refus de l'oisiveté et de l'inaction

L'ennui féminin prend diverses formes dans l'univers romanesque libertin : de Margot et Félicia à la marquise de Merteuil, en passant par les différentes femmes du *Sopha* ou

[1] *Op. cit.*, p. 409.

[2] *Op. cit.*, p. 1127 (note 36).

[3] *Op. cit.,* p. 330.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

encore des *Bijoux indiscrets*, il n'y est pas que la femme de condition, loin s'en faut, qui soit concernée par le désœuvrement et donc par l'ennui. Mais ce qui leur est commun à toutes, c'est la nécessité où elles se trouvent de remédier à cet ennui, à aller puiser, là où elles le peuvent, des « ressources contre l'ennui[1] ». En effet, comme l'enseigne son père à Laure, dans *Le Rideau levé*, « les femmes portent un vide qu'une nécessité perpétuelle, un appétit indépendant d'elles les portent à remplir[2] ». Car c'est bien toujours l'image du « vide » intérieur qui rend compte de l'ennui et, écrit Robert Mauzi, « si les âmes ennuyées redoutent tant le vide, c'est qu'on prend la conscience pour un *espace*, qu'il faut meubler, orner, remplir, non pour ce qu'elle est véritablement, c'est-à-dire une *durée*[3] ». La femme, livrée ainsi à ce « désœuvrement perpétuel[4] » dont parle Moclès à Almaïde dans *Le Sopha* de Crébillon, et donc à elle-même et à cette peur du vide qu'avait analysée Pascal au siècle précédent, cherche inévitablement, dans l'univers romanesque libertin, à « remplir [ses] moments[5] », selon les mots de Nassès dans le même roman, ou encore à « remplir les vides de la journée[6] » selon ceux de Monsieur Vise-à-l'œil à Margot, tout comme la fille de Margot des Pelotons s'en alla à la campagne « où [elle se fit] de douces occupations qui [la] tiraient de l'oisiveté de [ses] semblables » : « je m'amusais ou dans mes jardins, ou à jouer des instruments ; en un mot, seule, je ne m'y serais pas ennuyée[7] ».

En effet, inoccupée, la femme se retrouve « seule et abandonnée à toute la vivacité de son imagination ». C'est précisément l'explication avancée dans *Amélie de Saint-Far* quant aux égarements de Madame Durancy, de son prénom Alexandrine. Elle apprend ainsi dans les livres à se « dédommager des contraintes de l'hymen » dont celui de l'ennui d'un renfermement dans son domestique imposé par les valeurs bourgeoises, qui plus est auprès d'un vieil homme par ailleurs très laid quoique fort riche, n'est pas la dernière :

> *Elle avait une bibliothèque nombreuse et choisie, où elle allait puiser les ressources contre l'ennui, et de sûrs moyens d'enchaîner. Les lectures les plus*

---

[1] *Amélie de Saint-Far, ou la Fatale erreur*, *op. cit*., I, p. 33.

[2] *Op. cit*., p. 109.

[3] *Op. cit.*, p. 23.

[4] *Op. cit.,* p. 121.

[5] *Ibid*., p. 223. Nous verrons plus loin le sens que Crébillon fils donne au « moment » et que l'on trouve notamment dans *Le Hasard du coin du feu* (1763) et *La Nuit et le Moment* (1755).

[6] *Op. cit*., p. 735. Selon une formule très proche, Thérèse dit qu' « il fallait remplir le vide du reste de la journée » (*Les Galanteries de Thérèse*, *op. cit*., p. 288).

[7] *Op. cit*., p. 120.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *graves ne l'effrayaient pas, elles lui apprenaient à connaître le cœur humain, à réprimer, du moins en apparence, les mouvements du sien ; enfin, ce qui pour tout autre eût été peut-être un moyen de se corriger, ne faisait que développer ses vices*[1].

Elle apprend ainsi à cesser de se contraindre « sans lever le masque au public » à l'image de ce que la marquise de Merteuil avait déjà saisi, elle aussi « par le secours de la lecture[2] ». Alors que l'étude de la marquise prend certes son origine dans un temps où elle était « vouée par état au silence et à l'inaction[3] » mais reste le fruit avant tout d'observations et de réflexions, celle d'Alexandrine, elle, n'apparaît que comme une ressource contre l'ennui afin de vérifier l'adage répandu – et que nous allons retrouver un peu plus loin – selon lequel l'oisiveté est mère de tous les vices. D'autant que le siècle des Lumières, qui est aussi le siècle de la Raison, ne manque pas d'attribuer à la femme une imagination démesurée et « naturellement vicieuse », comme le fait Moclès dans *Le Sopha*, qui la pousse à chercher dans la volupté et le plaisir une façon de remplir ses moments :

> *[…] et ce qui, ajouta-t-il en soupirant et en levant les yeux au ciel, est encore plus terrible pour elles, c'est le désœuvrement perpétuel dans lequel elles languissent. Cette nonchalance fatale livre l'esprit aux idées les plus dangereuses ; l'imagination, naturellement vicieuse, les adopte et les étend ; la passion déjà née en prend plus d'empire sur le cœur, ou, s'il est encore exempt de trouble, ces fantômes de volupté que l'on se plaît à se présenter le disposent à la faiblesse*[4].

Dans ces représentations, la nature de la femme alliée à l'inévitable désœuvrement dans lequel la société la contraint à vivre ne peuvent donc que lui ôter toute résistance au vice et à la séduction : « quand, seule et abandonnée à toute la vivacité de son imagination, une femme poursuit une chimère que son désœuvrement l'a forcée d'enfanter pour n'être pas troublée dans cette jouissance imaginaire, elle écarte toutes ces idées de vertu qui la feraient rougir des illusions qu'elle se forme ; moins l'objet qui la séduit est réel, plus elle croit inutile de lui résister ; c'est dans le silence, c'est vis-à-vis d'elle-même qu'elle est faible ». Ainsi Madame

---

[1] *Op. cit.*, I, p. 33.

[2] *Op. cit.*, p. 225, lettre LXXXI.

[3] *Ibid.*, p. 222.

[4] *Op. cit.*, p. 121. Par « encore plus terrible pour elles », il entend plus terrible que la tendresse, les sens et la vanité qui portent déjà pourtant naturellement la femme vers la volupté, tout ceci faisant qu' « il est aisé à un homme de résister à l'amour, [alors que] tout y livre les femmes ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Florence, tenancière de maison close dans *Margot la ravaudeuse* et première initiatrice de Margot, a-t-elle fait du commerce du corps féminin pour le plaisir masculin son occupation car, comme elle le dit à son élève, « qui n'est bon que pour soi, n'est bon à rien. D'ailleurs, il faut une occupation dans la vie. L'oisiveté, dit-on, est mère de tous les vices. Si chacun était occupé, personne ne songerait à faire mal[1] ». Madame Florence donne une conception populaire de l'ennui et de sa distraction ; popularité rendue, comme souvent dans le roman de Fougeret de Monbron, par le « dit-on » et l'expression par proverbe. Mais le roman libertin, en particulier le roman de « filles du monde », joue une nouvelle fois sur la transgression : « l'oisiveté [est] bannie de cet asile voué au plaisir[2] » pourrait-elle dire à l'instar de Thérèse dans ses *Galanteries*. Nombreuses sont ces figures d'initiatrices-maquerelles qui tiennent ainsi des propos, à la manière des moralistes, sur cette oisiveté à bannir, de la teneur de ceux de Madame Florence dans *Margot la ravaudeuse*. Madame Florence prend ainsi le contrepied de Moclès puisque pour ce dernier, c'est la volupté qui est le vice ; alors que pour la tenancière de maison close, la volupté permet au contraire de prévenir le vice. Lorsque Vise-à-l'œil conseille à Margot d'avoir « toujours quelque occupation pour remplir les vides de la journée », il s'agit de guérir une maladie causée par un excès de plaisir et de volupté ; cet « empirique » reprend donc l'idée que c'est l'oisiveté qui pousse la femme vers le libertinage. Ainsi, que l'on écoute Madame Florence, Moclès ou Vise-à-l'œil, ce qui revient constamment, sous des formes différentes, c'est qu'il ne reste à la femme, pour remplir ses moments, qu'à s'abandonner à ses désirs et à son plaisir. Almaïde, l'interlocutrice de Moclès dans *Le Sopha*, a ainsi, avec raison, « tout craint » pour sa vertu, « surtout ce désœuvrement », car « rien ne nous livre plus aux passions que l'oisiveté[3] ».

Ce qu'il faut à la femme qui s'ennuie, c'est ce que Pascal appelait le « divertissement ». Pour Pascal, en effet, l'être humain ayant horreur du vide, il se porte avec empressement vers tout ce qui l'en détourne. Sans ce divertissement, elle risque de tomber dans la même mélancolie que Lucette dans le roman de Nougaret, une mélancolie aux manifestations aussi bien physiques que morales montrée comme le symptôme du vide qui envahit la femme sans « ces plaisirs que la nature faire désirer » :

> *Elle tomba dans une mélancolie singulière, elle sentit en elle un vide qui l'étonna. L'ennui se peignait dans ses regards, ses yeux battus annonçaient que le*

---

[1] *Op. cit.*, p. 690.

[2] *Op. cit.*, p. 250.

[3] *Op. cit.*, p. 122.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *sommeil s'éloignait d'elle. En vain cherche-t-elle à se distraire, tout lui paraît insipide : ces campagnes fleuries, où elle se plaisait tant autrefois, lui sont indifférentes, la fraîcheur du matin n'enchante plus son âme, elle évite et cherche la solitude, les bosquets délicieux, les bois sombres et touffus la font soupirer. Que lui manque-t-il ? Ces plaisirs que la nature fait désirer, que la jeunesse ne saurait fuir et brûle de connaître*[1].

Il s'agit, comme à la cour de la fée Lumineuse, dans *Angola* - qui donne une définition du divertissement renvoyant sans conteste à celle établie et exprimée par Blaise Pascal au siècle précédent - de s' « étourdir sur les misères de notre condition[2] ». Dans l'univers romanesque libertin du XVIIIe siècle, rien n'apparaît mieux propre à « divertir » la femme que la séduction et le changement, qui s'opposent à l'habitude et à l'ennui.

c. Séduction et divertissement

La libertine craint avant toute chose l'habitude, qui est pour elle le plus court chemin vers l'ennui. Car « on s'ennuie de tout […] c'est une Loi de la Nature[3] » ainsi que la marquise de Merteuil suggère à Valmont de l'écrire à la présidente de Tourvel. Cette loi de la nature, c'est aussi celle que le père de Laure lui expose et lui enjoint de suivre sans se réprimer :

> *Arrive enfin, à pas plus ou moins lents, l'habitude qui, sans éteindre les sentiments, sans détruire ces liens aimables, émousse néanmoins cette pointe de volupté, amortit cette vivacité de désirs qu'un nouvel objet fait renaître ; désirs qui semblent ajouter à notre existence et faire mieux sentir le prix et les charmes de la vie dont on jouit […]. Et n'est-il pas nécessaire que, de part et d'autre, on sache se prêter sans humeur et sans tracasseries aux lois imposées par la nature, dont la puissance est invincible*[4] *?*

On comprend aisément, dès lors, le rejet du sentiment amoureux qui caractérise nombre de femmes des romans de notre corpus et qui est pour elles l'incarnation même de l'habitude, elle-même, avec la constance, perçue comme le plus sûr chemin menant à l'ennui. La

---

[1] *Op. cit*., p. 302.

[2] *Op. cit*., p. 394.

[3] *Op. cit*. p. 404, lettre CXLI.

[4] *Op. cit*., p. 107-108.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

marquise de Merteuil aime à inspirer et à feindre l'amour, mais jamais à le ressentir. L'espiègle Félicia assimile ainsi, dans ses « mémoires », le sentiment amoureux à la durée et donc à l'habitude et finalement à l'ennui :

> *[…] si tu étends la durée de ton règne sur certains cœurs, qui paraissent ne point changer, ce n'est qu'à la faveur de l'entêtement, de l'indifférence, souvent de l'ennui, du dégoût qui te succèdent et à qui tu permets d'usurper ton nom*[1].

De même, le court roman de Vivant Denon, *Point de lendemain*, oppose « le goût du moment » aux « langueurs de l'habitude[2] » sans plaisir, le premier devant « oublier et réparer » les secondes. Le titre de ce court roman lui-même rejette la durée et donc l'habitude pour lui substituer le plaisir d'un moment de divertissement. L'ennui et le désœuvrement sont donc au cœur de ces relations inconséquentes entre hommes et femmes, à la fois à leur origine et à leur dénouement, car, ainsi que l'explique Nassès à Zulica dans *Le Sopha*, « l'occasion, la convenance, le désœuvrement les font naître presque toutes. On se dit, sans le sentir, qu'on se paraît aimable ; on se lie, sans se croire ; on voit que c'est en vain qu'on attend l'amour, et l'on se quitte de peur de s'ennuyer[3] ». Or, il apparaît, sous la plume de Vivant Denon, que c'est la femme qui a besoin de se divertir, auprès d'un amant d'une nuit, de ces « langueurs de l'habitude », se jouant ainsi pour son propre plaisir, non pas d'un, mais de trois hommes – son mari, le marquis de T*** qui est son amant en titre et même son jeune amant d'une nuit. Ainsi, pour reprendre les mots du père de Laure dans *Le Rideau levé*, « l'habitude […] émousse […] cette pointe de volupté, amortit cette vivacité de désirs qu'un nouvel objet fait renaître[4] ». C'est pour cette raison que si les ébats de Félicia et du chevalier d'Aiglemont dans le roman de Nerciat échappent à l'habitude et à l'ennui, ce n'est qu'à la faveur du changement qui les entrecoupe :

> *Il y avait quelque temps que nous n'avions offert ensemble de sacrifices à la bonne déesse, nous trouvâmes dans notre jouissance tous les charmes de la nouveauté*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 1073. La deuxième personne du singulier désigne ici l'amour, auquel Félicia semble s'adresser.

[2] *Op. cit.*, p. 1308.

[3] *Op. cit.*, p. 213.

[4] *Op. cit.*, p. 107.

[5] *Op. cit.*, p. 1211.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

A l'opposé, sans cette nouveauté, l'union de Psaphion avec Micile, dans le roman de Meusnier de Querlon, la plonge rapidement dans un ennui qui se caractérise par le vide. Tant qu'elle était plongée dans le divertissement des plaisirs, Psaphion n'avait pas le loisir de la réflexion puisque « tous [ses] jours étaient des jours de fêtes, et les plaisirs […] se succédaient sans relâche ». « Je croyais l'aimer », dit-elle, « et je me trouvai le cœur plus vide qu'auparavant ». À partir de la prise de conscience de ce vide, Psaphion découvre tout ce que sa vie auprès de Micile peut avoir de profondément ennuyeux :

> *Je commençai même à m'apercevoir de ma solitude. Je regrettais cette foule d'amants qui venaient payer chaque jour à mes charmes un nouveau tribut. Je m'imaginais être dans les chaînes de ce bizarre engagement de s'aimer (je veux dire de vivre ensemble comme si on s'aimait) produit nécessairement le contraire. En effet, avant que Micile se fût approprié ma personne, avant qu'il fût venu déranger un genre de vie dont la liberté fait toute la douceur, je ne connaissais point l'ennui.*

Finalement, c'est la constance même d'une « heureuse abondance » qui provoque l'ennui féminin puisque dans cet état devenu habituel, « le sentiment n'était plus réveillé par aucune alternative, ne [lui] laissa plus rien à désirer, [elle] n'[eut] plus de plaisirs ». La succession des jeux, des fêtes, l'omniprésence de la bonne chère et le luxe permanent, « tout [l']ennuyait, tout [lui] était devenu insipide[1] ». Dans un roman libertin qui met le désir au cœur même de sa conception de l'homme, toute entrave mise à l'expression de ce désir revient à la suppression de tout plaisir et conduit immanquablement au vide de l'ennui. Et pire encore sans doute, « la tiédeur de l'ennui suppose une espèce d'incapacité de jouir, un défaut d'énergie nécessaire pour goûter le plaisir, enfin le dégoût de la jouissance » ainsi que nous le dit l'héroïne et narratrice de *Julie philosophe* en 1791, et en cela « il vaut encore mieux souffrir que de s'ennuyer, vu que la peine n'exclut point la jouissance, qu'elle en augmente l'attrait[2] ». « C'est bien mal connaître ces dames que d'imaginer qu'on les attache par les langueurs d'une soumission monotone et les fadeurs du madrigal. Tout cela les ennuie. La contrariété les éveille, les étonne, les met en valeur en les désespérant[3] » renchérit le duc dans une lettre adressée au comte de Mirbelle dans *Les Malheurs de l'inconstance* de Dorat. Dès lors, « les

---

[1] *Op. cit.*, p. 66.

[2] ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert (attribution incertaine à), *Julie philosophe ou le Bon patriote*, s.l., 1791 (Paris, Tchou, 1968, t. II, p. 141).

[3] *Op. cit.*, p. 946.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

petites vicissitudes attachées à [la] condition » de courtisane même apparaissent comme nécessaires à la jouissance au sens large, puisque, dit Psaphion, elles lui « faisaient même sentir le prix d'un beau jour » : « Je jouissais avec plus de goût du bien qui s'offrait[1] ». Même le fait d'être « ratée » provoque le désir pour la femme voluptueuse qui n'a pas encore eu à l'éprouver, en cela même que c'est une nouveauté, mais aussi dans le sens où il s'agit là d'une insatisfaction que le désir suppose nécessairement alors que « l'ennui découle de l'assouvissement comme de sa source naturelle[2] » pour reprendre les termes de Robert Mauzi. « Eh bien, il faut qu'il me rate aussi : cela ne m'est jamais arrivé, je veux essayer une fois de cette nouveauté[3] » s'enthousiasme ainsi la marquise du *Diable au corps* auprès de Philippine qui lui conte sa mésaventure avec son amant.

C'est en cela aussi que la vie conventuelle ne peut devenir qu'odieusement ennuyeuse pour celles qui ont déjà goûté aux plaisirs. Après que Lolotte a découvert les plaisirs de la chair auprès de Félicité – et encore n'est-ce qu'une « ressource de recluses » - elle s'exclame contre l'ennui excessif de la vie uniformément répétitive offerte par le couvent :

> *Bon Dieu ! qu'après des sensations d'une certaine vivacité les petits détails de la vie conventuelle deviennent fastidieux, insoutenables ! Les pieux exercices, la messe tous les jours, la confession tous les samedis ; la communion deux fois par mois ; les lectures édifiantes chez ma mère, que tout cela me devint odieux[4] !*

L'accumulation de marques de périodicité (« tous les jours », « tous les samedis », « deux fois par mois ») souligne cette répétition perpétuelle des mêmes activités et des mêmes gestes sans la moindre perspective de nouveauté ni de la moindre échappatoire à ce qui apparaît dès lors comme un véritable cercle vicieux. Mais le ton de Lolotte n'est pas aussi grave que ne l'est celui de l'héroïne de Durosoy, pour laquelle « il est peu d'états aussi affreux pour une âme naturellement bouillante, que celui de l'ennuyeuse uniformité de la vie qu'on mène dans un couvent : l'ennui consume encore plus que le malheur[5] ». Finalement, l'engagement amoureux auprès d'un homme et la vie conventuelle conduisent la femme à la même

---

[1] *Op. cit.*, p. 67.

[2] *Op. cit.*, p. 23.

[3] *Op. cit.*, p. 20.

[4] *Op. cit.*, p. 40.

[5] *Op. cit.*, I, p. 236.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

insipidité et au même ennui perpétuels. Pour Clairval tout comme pour Psaphion, « l'amusement même [y porte] le caractère de l'ennui[1] ».

Dès lors, le roman libertin présente la femme comme naturellement portée à l'inconstance et au changement, c'est-à-dire à la séduction, seul remède efficace à l'habitude et à l'ennui pour le corps féminin. Nombreux sont les personnages féminins du roman libertin qui affirment haut et fort, tout comme Thérèse dans *Les Galanteries de Thérèse* : « je ne déteste rien tant que le désœuvrement. Il faut que le cœur s'occupe de quelque chose : c'est un besoin dicté par la nature[2] ». Car la séduction et l'activité sexuelle apparaissent comme des moyens de parer à cet encombrant désœuvrement. Dans *Le Sopha* de Crébillon fils, au milieu du désœuvrement laissé à une femme de condition, Fatmé devient alors plus « active » dans les bras de son amant, sur le sopha de son cabinet séparé du reste du palais. Alors « ses yeux s'animèrent, elle prit un air plus attentif, elle soupira, et quoique avec nonchalance, elle devint moins oisive[3] ». Selon le credo édicté par le narrateur-sopha de Crébillon, « il y a bien peu de femmes vertueuses qu'on ne puisse attaquer sans succès[4] », même la présidente de Tourvel ne peut échapper à cette inconstance féminine naturelle, et si Valmont veut croire à une vertu inattaquable de la femme, il en connaît déjà en même temps la perte irrémédiable : « Ah le temps ne viendra que trop tôt, où, dégradée par sa chute, elle ne sera plus pour moi qu'une femme ordinaire[5] » soupire-t-il dans une lettre à sa complice. Ainsi en est-il de ces « goûts mobiles[6] » dont parle la marquise de Merteuil. Le goût ne saurait donc être que passager, et dès qu'il « ne commande plus », comme l'explique Dercyle à Alcibiade à propos d'Adymante dans les *Lettres athéniennes* de Crébillon, l'imagination s'use et l'ennui survient nécessairement :

> *Quand il m'aurait moins ennuyée de sa tendresse, je sais trop par moi-même, combien les complaisances que l'on s'impose quand le goût ne commande plus, sont odieuses, pour que je consente jamais à reprendre un homme sur qui*

---

[1] *Ibid.*, p. 219.

[2] *Op. cit.*, p. 284.

[3] *Op. cit.*, p. 83.

[4] *Ibid.*, p. 110.

[5] *Op. cit.*, p. 268, lettre XCVI.

[6] *Ibid.*, p. 221, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *mon imagination se sera usée : d'ailleurs, je crois que j'ai quelque chose dans la tête*[1].

C'est que l'ennui du corps va *nécessairement* de pair, pour ces femmes, avec l'ennui de la « tête », en totale cohérence avec le refus constant, dans le roman libertin, suivant les préceptes du matérialisme et du sensualisme, de toute dichotomie entre l'âme et le corps héritée de la conception chrétienne : une « tête active[2] » attend la même activité du corps. À l'image de la marquise de Merteuil, Fatmé, dans *Le Sopha*, a « senti de bonne heure qu'il est impossible de se dérober aux plaisirs, sans vivre dans les plus cruels ennuis[3] ». De même, Zullica, dans le même roman, a choisi, « pour remplir [ses] moments », de s'adonner à des « amusements passagers […] jamais assez vifs pour intéresser [son] cœur[4] ».

Ainsi, la femme, en ses maîtrises, en apprenant à se procurer les divertissements qui lui conviennent à elle, à son corps et à son désir, parvient à dominer cet ennui qui la menace pourtant à chaque instant, et qui représente pour elle une temporalité sur laquelle elle n'aurait pas suffisamment la mainmise, comme condamnée à regarder tourner au ralenti, comme l'héroïne de *Clairval philosophe*, les aiguilles de l'horloge ou de sa montre. La séduction apparaît donc comme une façon pour elle d'affirmer sa maîtrise à la fois sur le désir masculin et sur sa propre temporalité, hors de tout cadre de durée et d'habitude.

d. La femme, être de caprice

L'imagination exacerbée attribuée à la femme par le siècle des Lumières trouve donc son origine dans la nature féminine elle-même mais se nourrit de l'oisiveté et du désœuvrement perpétuels auxquels elle est abandonnée. Ainsi, le narrateur de *Point de lendemain* remarque que l' « on va vite avec l'imagination des femmes ; et dans ce moment celle de Mme de T*** fut singulièrement inspirée[5] ». Il n'est pas jusqu'à la démarche d'écriture elle-même qui ne relève d'un caprice : « Je suis folle et jolie, cela me dispense d'observer aucune règle pour écrire mon histoire et de faire aucun préambule pour annoncer

---

[1] *Op. cit.*, p. 669.

[2] *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 225.

[3] *Op. cit.*, p. 84.

[4] *Ibid.*, p. 223-224.

[5] *Op. cit.*, p. 60.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

mon origine[1] » écrit ainsi Javotte en guise de *captatio benevolentiae*. Or, si la femme apparaît comme un être de caprice, c'est précisément à cause de cette imagination exacerbée que lui confère le XVIIIe siècle. D'ailleurs, Ursule, dans le roman de Rétif de la Bretonne, lie explicitement son imagination déréglée à « l'excès de [ses] caprices », par opposition aux « lumières de la raison », dans une lettre dont le style lui-même rend compte de ce dérèglement alors que « [son] tempérament est devenu une fureur » :

> *J'ai perdu les lumières de la raison ! mon imagination se dérègle, et force mes facultés ; je succombe à l'excès de mes caprices*[2]*...*

Quant à sa « pénitence », elle n'est perçue par Gaudet que comme une manifestation supplémentaire de l'excessivité et du caprice féminins car « la voilà dévote, pénitente ; la voilà *femme* enfin, dans toute la signification du terme, c'est-à-dire, extrême en tout ! *Varium et semper mutabile femina*[3] *!* » En effet, l'association entre femme et caprice est récurrente (elle est même omniprésente dans *Les Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais) et correspond en tout point à la représentation que se fait le siècle de la nature féminine. Félicia elle-même dit « voltiger de caprice en caprice », à tel point que le désir suspect de vouloir se fixer apparaît lui-même comme « une modification de l'amour de la variété » :

> *J'avais été partisan du changement, je souhaitais maintenant pouvoir me fixer ; mais, réfléchissant sérieusement aux motifs secrets de ce nouveau désir, je reconnaissais avec douleur qu'il n'était lui-même qu'une modification de l'amour de la variété*[4]*.*

D'où la difficulté de satisfaire le « désir infini de [sa] voluptueuse imagination[5] ». En effet, le caprice apparaît souvent lié à l'imagination, caractéristique essentielle de la féminité dans l'imagerie traditionnelle, mais une imagination le plus souvent exacerbée, « débridée » et donc dépourvue de toute réflexion puisqu'elle est davantage liée aux sens qu'à l'intellect, au corps qu'à la tête. En effet, en tant que femme, la tribade Nicole, dans le *Diable au corps*, est bien un être de caprice, mais il s'agit pour elle, en l'occurrence, d'un « masculin

---

[1] *Op. cit.*, p. 457.

[2] *Op. cit.*, p. 435.

[3] *Op. cit.*, p. 500. En italiques dans le texte. Virgile a en fait écrit « Varium et mutabile semper femina » (« la femme est toujours chose variable et changeante »). *Énéide*, IV, 569.

[4] *Op. cit.*, p. 1260.

[5] *Ibid.*, p. 1087.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

caprice[1] ». Nerciat associe ainsi un principe féminin, le caprice, avec le genre masculin, mais cette association repose sur l'ambiguïté sexuelle et sexuée de Nicole ainsi que nous avons pu le voir. Son caprice est donc un caprice, si l'on peut dire, dont l'origine est d'ordre physiologique, restant dans la perspective de la représentation d'une femme entièrement déterminée par son corps. Il ne reste en fait à la femme, pour échapper à des grilles de lecture qui se fondent sur une catégorisation fixe, limitée et réductrice, sans tenir compte de la complexité du sujet féminin, qu'à affirmer son inconstance – du point de vue amoureux comme du point de vue ontologique. La fille de Margot des Pelotons pose ainsi la question : « Qu'est-ce qu'une maîtresse ? », pour y répondre : « une femme, ou fière ou extravagante, une coquette, une femme à caprices, un cœur à ressorts qui prend le feu de son imagination pour de la tendresse, et toujours les mouvements de ses sens pour son cœur[2] ».

Mais la femme se sauve de l'habitude et de l'ennui par le caprice qui devient alors, comme il l'est pour la marquise du *Diable au corps* de Nerciat, une constituante essentielle de son être et de sa personnalité. Et bien plus, chez certaines femmes libres du roman libertin, il existe une coexistence voire une corrélation paradoxale entre caprice, imagination et projets, puisque ces femmes mettent en projets des caprices nés de leur imagination mais toujours réfléchis, malgré l'opposition essentielle posée normalement entre réflexion/raison et imagination/caprice. Il ne s'agit plus alors d'une simple ingéniosité pour le plaisir comme celle marquée par la confection de la roue à godemichés dans les *Mémoires de Suzon*. Dans la tripartition, héritée de Crébillon, qui partage les personnages par les sens, l'esprit et le cœur[3], certains personnages féminins du roman libertin sont des libertines de tête, à l'image de la marquise de Merteuil de Laclos, ou de la Juliette de Sade. La Zatta de l'*Histoire de Juliette*, elle aussi être de caprice, est une libertine de tête, « une de ces femmes à fantaisie, qui, pleines d'esprit et d'imagination, aiment moins leur sexe par goût que par libertinage, et qui remplacent avec lui les jouissances réelles par les plus luxurieux caprices[4] ». Le caprice n'est donc plus affaire de goût chez ces femmes, mais bien d'un libertinage choisi, réconciliant par là même esprit et imagination que l'on ne songe plus dès lors à opposer dans la femme. Madame de Merteuil, quant à elle, si elle rejette sans la moindre ambiguïté « l'imagination

---

[1] *Op. cit.*, p. 351.

[2] *Op. cit.*, p. 104.

[3] Voir à ce propos VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des* Liaisons dangereuses, Paris, Klincksieck, 1968, p. 462.

[4] *Op. cit.*, p. 1183.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

exaltée » de ces « femmes à délire » ou « ces femmes actives dans leur oisiveté » que l'on dit « *sensibles*[1] », concède qu'elle aussi s'est laissé « d'abord entraîner par le tourbillon du monde », se livrant « toute entière à ses distractions futiles », avant que « la crainte de l'ennui[2] » ne la ramène au goût de l'étude et qu'elle revendique « un besoin de coquetterie » ressemblant fort à un caprice féminin finalement fort habituel en vue de remédier à l'ennui causé par des « plaisirs rustiques », mais qui se fonde en réalité en véritable projet de la part d'une libertine telle que cette marquise, à la « tête active » :

> *Je commençais à m'ennuyer de mes plaisirs rustiques, trop peu variés pour ma tête active ; je sentais un besoin de coquetterie qui me raccommoda avec l'amour ; non pour le sentir à la vérité, mais pour l'inspirer et le feindre*[3].

Il ne s'agit donc pas de « sentir », car ce serait alors perdre la maîtrise en s'abandonnant à l'imagination et aux sens, mais bien d' « inspirer » et de « feindre » le sentiment selon le sens que donne la marquise de Merteuil à la notion de « projet ». D'ailleurs, alors qu'elle rejette « l'imagination exaltée », elle montre pourtant qu'être une femme à grands projets ne l'empêche pas d'avoir ses « caprices » ou ses « fantaisies[4] » sur les hommes. Il semble donc que les termes de « caprice » et de « fantaisie » renvoient plutôt à un désir féminin qui refuse toute entrave et tout confinement. Les lettres de la marquise apparaissent ainsi, tout au long des *Liaisons dangereuses*, comme les traces matérielles, et par là même à la fois spatiales et temporelles, de tous ses caprices mis en projet.

2) Le corps mis en scène

Par la référence récurrente à la théâtralisation, le roman libertin ne cesse de construire un portrait de la femme en actrice, qui suppose une mise en scène, une mise en scène de soi. Un portrait de la femme en actrice dont la cause est à chercher dans un malentendu quasiment permanent entre le sujet féminin et ses observateurs. La femme met en scène son propre corps, par l'hygiène, la parure, le masque, la feinte du sommeil ou de l'évanouissement, etc.

---

[1] *Op. cit.*, p. 222, lettre LXXXI. En italiques dans le texte.

[2] *Ibid.*, p. 224-225.

[3] *Ibid.*, p. 225.

[4] *Ibid.*, p. 221 (on retrouve aussi le terme « fantaisies » à la page 223).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

et il reste à l'homme à observer et à interpréter pour pouvoir jouer à son tour le rôle que la femme attend de lui.

a. Corps, hygiène et parure

La notion d'hygiène, liée aux croyances populaires et aux coutumes mais aussi à l'état des connaissances scientifiques et médicales, évolue au XVIIIe siècle[1]. Alors que le siècle précédent concevait la propreté sèche, à savoir par le changement du linge[2], pensant, à la suite de la Renaissance, que l'eau est vectrice de maladie en pénétrant dans le corps par les pores de la peau, le XVIIIe siècle, lui, redécouvre peu à peu, depuis la Régence, les bienfaits de l'eau et de la toilette[3], ce qui amène nécessairement un certain nombre de changements en profondeur, notamment dans le rapport de la femme à son propre corps. Sapho, dans le roman de Pidansat de Mairobert, fait ainsi de la toilette, bien que sommaire, un acte de sa coquetterie naturelle dès sa prime jeunesse dans la campagne de Villiers-le-Bel : « j'étais aussi fort propre pour mon compte ; je me lavais aussi souvent le visage ; je me décrassais les mains[4] » précise-t-elle dès les premières lignes de sa confession. Bien plus, pour Julie la philosophe, une bonne hygiène est indispensable du fait même de la physiologie féminine, naturellement ambiguë de par cette proximité désignée comme « singulière » entre le « foyer de l'amour » et l'anus, qui concentre sur lui les représentations du corps les plus répulsives :

> *C'est une chose assez singulière que la nature ait placé le foyer de l'amour presque contigu à l'orifice par où elle rejette la partie la plus grossière de la substance qui sert à entretenir les ressorts de la vie […]. Une femme a sans doute besoin d'une grande propreté pour les bannir ou pour les empêcher de naître ; je*

---

[1] À propos de cette évolution sur le plan historique – à laquelle s'ajoutent quelques réflexions sur son écho dans la fiction – voir DESNOS, Michèle, « Hygiène, santé publique et assistance de 1750 à 1820 », in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, *op. cit*., p. 51-68.

[2] Or, plus on est riche, plus on change de vêtements. Paradoxalement, pourtant, l'eau est utilisée à des fins thérapeutiques, associée à des plantes, pour le bain ou en décoctions.

[3] Voir VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1985.

[4] *Op. cit*., p. 1144.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *ne craindrai pas de dire que sans celle-ci la beauté même perd tout son attrait. Combien de feux n'ont-ils pas été éteints par le défaut de la propreté*[1] *!*

D'ailleurs, dès le XVe siècle, les soins du corps féminin sont devenus un lieu commun de l'érotisme. Les préoccupations hygiénistes qui naissent alors trouvent un écho jusque dans la fiction et le roman libertin n'est pas le dernier à relayer ces préoccupations. Elles revêtent, en particulier dans les romans-mémoires de courtisanes, un triple enjeu : érotique et fantasmatique ainsi que l'évoquait déjà le lien entre la toilette et la séduction, mais aussi prophylactique et contraceptif, en particulier au travers d'un objet qui va prendre son essor à cette période et que l'on appelle « l'ami intime », le « confident » ou le « confesseur des dames », c'est-à-dire le bidet. Car le bidet, bien qu'il orne aussi les meilleures maisons, désigne toujours clairement la « symbolique de la toilette rituelle des prostituées[2] », lié à l'éponge, à l'ablution et à l'injection d'eau froide, autant de pratiques qui entrent dans les secrets du métier pour se préserver d'une grossesse ou de la maladie et que le roman libertin – et pas seulement le roman pornographe, au sens que lui donne Rétif de la Bretonne – se plaît à relayer. Si la Florence enseigne d'emblée à Margot, en lui indiquant l'usage du bidet, qu' « un des devoirs indispensables de [leur] profession, c'est de ne point épargner l'éponge[3] », le père de Laure lui apprend aussi de quelle autre utilité peut être l'éponge ainsi qu'il en a lui-même fait l'expérience avec Lucette :

> *J'engageai donc ta bonne […] à se munir avant nos embrassements d'une éponge fine avec un cordon de soie délicat qui la traverse en entier, et qui sert à la retirer. On imbibe cette éponge dans l'eau mélangée de quelques gouttes d'eau-de-vie ; on l'introduit exactement à l'entrée de la matrice, afin de la boucher ; et quand bien même les esprits subtils de la semence passeraient par les pores de l'éponge, la liqueur étrangère qui s'y trouve, mêlée avec eux, en détruit la puissance et la nature*[4].

Il le présente alors comme un « moyen auquel on peut avoir la plus grande confiance » et il serait donc « impossible » que la femme qui s'abandonne à ses plaisirs « fasse des enfants ».

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 130.

[2] Au sujet de l'histoire de l'utilisation du bidet, voir le très intéressant ouvrage de Fanny Beaupré et Roger-Henri Guerrand, *Le Confident des dames. Le bidet du XVIIe au XIXe siècle : histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 1997, p. 8.

[3] *Op. cit.*, p. 687.

[4] *Op. cit.*, p. 37.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Et dans un roman sadien comme *Justine ou les Malheurs de la vertu*, « les seuls meublées » donnés à la malheureuse Justine au couvent de Sainte-Marie-des-Bois sont ainsi « un bidet, une toilette et une chaise percée[1] ».

Mais « la cérémonie du bidet »[2], comme l'appelle Margot, apparaît aussi comme l'une de ces cérémonies, l'un de ces rites dont l'épreuve semble indispensable à subir pour la jeune fille si elle veut accéder à une déstructuration de toute une part ontologique d'elle-même – mais une déstructuration qui sera le point de départ d'une restructuration - et parvenir ainsi au statut de « fille du monde » ; il est en effet « un des devoirs indispensables de [la] profession » ainsi que le lui enseigne la Florence :

> *« […] il ne suffit pas d'être belle ; on doit être encore attentive sur soi […] Il y a apparence que vous n'en connaissez pas trop l'usage : venez, que je vous montre, tandis que nous en avons le temps. » Aussitôt elle m'introduisit dans une petite garde-robe ; et m'ayant fait mettre à califourchon sur un bidet, elle m'y donna la première leçon de propreté*[3].

De même, dans *Thérèse philosophe*, la Bois-Laurier apprend à Thérèse que le bidet est « un meuble qui est aussi nécessaire à une fille du bon air que sa propre chemise », et préside elle-même à cette cérémonie :

> *Garde-toi bien de te vanter d'avoir manqué d'un meuble qui est aussi nécessaire à une fille du bon air que sa propre chemise. Pour aujourd'hui, je veux bien te prêter le mien, mais demain, sans plus tarder, songe à faire l'emplette d'un bidet. […]L'eau de lavande ne lui fut pas épargnée. Que je soupçonnais peu la fête qui lui était préparée et le motif de cet exact* lavabo[4] *!*

Thérèse philosophe consacre ainsi tout un chapitre à l' « utilité des bidets », correspondant à la toute première leçon donnée par la Bois-Laurier à la jeune Thérèse qui aura beaucoup à apprendre d'elle sur le plan de l'expérience sexuelle car la toilette intime est à la fois préparation et réparation ainsi que la conçoit également Rétif de la Bretonne dans *L'Anti-Justine* en 1798. Conquette fait ainsi systématiquement usage du bidet après chaque acte sexuel. Mais pour en revenir à *Thérèse philosophe*, l'utilisation de « lavabo », terme du culte

---

[1] *Op. cit.*, p. 170.

[2] *Op. cit.*, p. 690.

[3] *Ibid.*, p. 687.

[4] *Op. cit.*, p. 626. Le terme souligné est en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

catholique[1], est clairement irrévérencieuse, voire sacrilège puisqu'il prend alors une connotation proprement sexuelle alors que le lecteur soupçonne tout à fait, lui, contrairement à la jeune Thérèse, « la fête qui lui [est] préparée et le motif de cet exact *lavabo* ». Car le bidet est déjà en lui-même évocateur d'érotisme, d'où les scrupules de convention – qui relèvent davantage du jeu que d'une pudeur sincère dans le choix des mots – lorsqu'il s'agit, pour la narratrice du ***** de désigner le meuble qu'est devenu Cyparide, un meuble que, dit-elle, « il faut que vous deviniez, il ne se nomme guère ; je ne sais même comment vous le désigner » : « C'était un meuble (dit Urgande) inconnu chez presque toutes les Nations anciennes ; les termes le rendaient inutile chez les Romains ; et les fontaines en tiennent encore lieu chez nos Nymphes campagnardes[2] ». La toilette sur le bidet[3] – ou la cuvette – devient ainsi le moment d'un exhibitionnisme du corps féminin voué à éveiller le désir masculin lorsque Mlle de La Motte, après la scène luxurieuse qu'elle a offerte à Félicité avec l'abbé, « accroupie sur une cuvette, […] se purifiait à son tour, affectant de faire passer tous ses charmes en revue devant [les] yeux[4] » de Félicité qu'elle prend alors pour un jeune garçon. Elle renvoie d'ailleurs à des scènes de badinages, de masturbation ou de saphisme, ainsi que le suggère cette « toilette secrète[5] » faite sur le bidet à une femme par une autre femme, à l'image de la Bois-Laurier qui, « tout en riant comme une folle, lava elle-même abondamment ce qu'elle nommait [le] *minon* [de Thérèse][6] » dans une scène, bien qu'elle ne soit qu'effleurée, qui renvoie sans conteste à un badinage saphique. Chez Rétif de la Bretonne, cette toilette peut même être faite à la femme par son amant et se faire ainsi lui-

---

[1] Puisqu'il désigne la prière que dit le prêtre en se lavant les doigts durant la messe (« Lavabo manus meas inter innocentes »). Il désigne ensuite le linge dont se sert le prêtre pour essuyer ses doigts, et enfin le meuble de toilette.

[2] *Op. cit.*, p. 39-40.

[3] La toilette intime a ainsi constitué le sujet de plusieurs tableaux au XVIIIe siècle notamment *La Toilette intime* de Watteau (1722-1723) et *La Toilette intime* de Boucher (1741).

[4] *Op. cit.*, p. 48. Avant cela, « l'abbé […] se fit gaiement laver, essuyer, sécher par sa coquine ».

[5] ANONYME, *Lettres de Julie à Eulalie, ou Tableau du libertinage de Paris*, Londres, Jean Nourse, 1784 [rééd. sous le titre de *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle*, À Londres, chez Jean Nourse, libraire, 1785] (in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 719) : « je suis totalement guérie, mais mes charmes n'ont plus leur fraîcheur. J'ai besoin tous les jours d'une demi-heure de toilette secrète » (lettre de Mlle Rosalie).

[6] *Op. cit.*, p. 626-627.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

même acte sexuel : « je lavai moi-même avec une fine éponge les charmes secrets de ma déité[1] » dit ainsi le narrateur.

À partir de là, les parfums cessent de servir à camoufler les mauvaises odeurs – en particulier l'*odor di femmina* ou l'*aura vaginalis* – et le corps parfumé peut se faire de façon plus subtile. « Tout ce que la propreté la plus recherchée peut imaginer de nécessaire et de superflu » apparaît sur les toilettes des femmes comme sur celles des personnages féminins du *Diable au corps*, à savoir « les linges parfumés, les éponges, les essences, les pâtes, les pommades[2] », etc. La toilette, sous forme de cérémonie lustrale, qui est faite à Sapho à son entrée chez Mme de Furiel est détaillée comme elle l'est rarement dans notre corpus, de l'hygiène nécessaire à la parure la plus recherchée :

> *Le lendemain on me mena chez le dentiste de Mme de Furiel, qui visita ma bouche, m'arrangea les dents, les nettoya, me donna d'une eau propre à rendre l'haleine douce et suave. Revenue, on me mit de nouveau dans le bain ; après m'avoir essuyée légèrement, on me fit les ongles des pieds et des mains […] ; on m'épila dans les endroits où des poils follets mal placés pouvaient rendre au tact la peau moins unie […]. Deux jeunes filles de la jardinière, accoutumées à cette fonction me nettoyèrent les ouvertures, les oreilles, l'anus, la vulve […]. Mon corps ainsi disposé, on y répandit des essences à grands flots, puis on me fit la toilette ordinaire à toutes les femmes, on me coiffa avec un chignon très lâche, des boucles ondoyantes sur mes épaules et sur mon sein, quelques fleurs dans mes cheveux […]*[3].

La toilette apparaît alors comme un art de la séduction et de la volupté qui met tous les sens en éveil : l'odorat (« haleine douce et suave », « des essences à grands flots »), la vue, le toucher (« rendre au tact »), voire le goût. Ainsi la paysanne pervertie de Rétif de la Bretonne entreprend-elle de décrire avec des détails que l'on trouve, encore une fois, assez rarement, dans une lettre à Gaudet, sa conception de la toilette féminine et tout l'art de la séduction qu'elle a su en dégager, parlant de « l'étude de [sa] toilette » et montrant comment « rien n'est à négliger », grâce aux robes bien sûr, mais surtout, dit-elle, aux chaussures et à la coiffure, car « les pieds et la tête sont le plus important de la parure ». Quant à la coiffure précisément, voici sa conception telle qu'elle l'expose dans sa lettre :

---

[1] *L'Anti-Justine ou les Délices de l'amour*, *op. cit.*, p. 353.

[2] *Op. cit.*, p. 341.

[3] *Op. cit.*, p. 1148-1149.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *J'en change plusieurs fois le jour, si j'en ai le temps, suivant les personnes que j'ai à recevoir, et je deviens tour à tour agaçante, ou modeste, ou coquette, ou prude, ou folle, ou bacchante, ou naïve, ou effrontée, ou honteuse : ma coiffure me donne l'âme que je veux, et en y joignant l'expression des yeux, je tromperais… Gaudet lui-même*[1]…

La toilette entre ainsi pour beaucoup dans l'identité multiple du Protée féminin, au point qu'elle lui « donne l'âme qu['elle veut] » et participe du halo mystérieux et fascinant entourant la femme et son corps. On pourrait alors distinguer deux toilettes féminines, avec Louis-Sébastien Mercier dans le texte qu'il consacre à cette toilette féminine dans son *Tableau de Paris* (1781-1788) : l'une semi-publique et l'autre véritablement privée, intime, que cette double toilette soit par ailleurs avérée historiquement ou non. C'est bien entendu à cette dernière que s'intéresse le roman libertin, qui se plaît particulièrement à pénétrer dans les lieux les plus interdits : qu'aurait-il à s'intéresser à une toilette féminine à laquelle tout un chacun pourrait finalement avoir accès tandis que l'autre réveille le désir d'effraction qui est au principe même de l'écriture libertine ? D'où le vœu qui est fait dans l'avis « Aux petites-maîtresses » au commencement d'*Angola*, que ce roman « soit lu à une toilette aimable » et « qu'il soit témoin de l'aimable désordre et de l'air chiffonné qui règne dans le déshabillé du matin[2] ». Car le déshabillé revêt peu ou prou la même fonction que la toilette intime dans le sens où il relève exclusivement de l'intimité et du privé. Ainsi que le fait remarquer Mathilde Cortey, « de même que la nudité est bannie, l'exhibition de vêtements déshabillés doit rester strictement privée et cachée aux yeux du public[3] ». L'accession au corps féminin vêtu d'un seul déshabillé détient donc une symbolique d'effraction nécessairement fantasmatique, ce sur quoi ne se privent pas de jouer celles qui cherchent à séduire et à provoquer le désir masculin. Il est ainsi courant de voir nos héroïnes en déshabillé ou en « négligé » qui rappellent le dévêtu et suggèrent, avec un pouvoir érotique important, le corps féminin qu'ils épousent à merveille au point de faire oublier tout l'art qui a pu être mis dans un tel ajustement et de ne mettre en valeur que la beauté du corps féminin en lui-même. Ainsi Margot reçoit-elle un financier de ses amants « dans un déshabillé plus agaçant que coquet » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 383.

[2] *Op. cit.*, p. 373.

[3] C'est d'ailleurs ainsi que le définit l'article qui lui est consacré dans l'*Encyclopédie* : « terme fort en usage en France, et que les Anglais ont adopté depuis peu. Il signifie proprement une robe de chambre, et les autres dont on se couvre quand on est chez soi en négligé ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *L'art que j'y avais mis était si voisin de la nature que mes charmes ne semblaient rien emprunter de mon ajustement. J'avais tout lieu de présumer de leur pouvoir*[1].

S'opère alors dans nos romans tout un jeu sur la parure ou sur l'aspect « négligé » - en vérité fort étudié - pour séduire qui relèvent de véritables « stratégies » de mise en valeur du corps féminin et s'attirer par là les désirs masculins ainsi que les bienfaits qui les accompagnent : « j'employai dans ma parure tout ce que je crus capable de réveiller le goût de mon amant. Tonton demeurée dans ma loge, m'enseignait, pendant ma toilette, le dernier moyen que je devais employer pour me rendre maîtresse de mon sort et me soustraire à l'injuste autorité que ma mère exerçait sur moi[2] » raconte ainsi Frétillon. Le « négligé » n'est donc plus à considérer dans une opposition à la parure, il en devient l'un des modes, ainsi que l'a bien compris Alcibiade, dans les *Lettres athéniennes*, qui écrit, à propos de Théognis : « Tout ce que, sous l'apparence du négligé le plus grand, on peut devoir à la parure, ornait et secondait ses charmes[3] ».

Si pour Mathilde Cortey « la parure est bien une arme utilisée contre l'homme, mais plus par la ruine financière qu'elle occasionne, que par la séduction dont elle pare la courtisane[4] », on ne saurait éluder le fait que c'est la mise en valeur de son corps, et donc la séduction, qui fait accéder la femme à la maîtrise du désir masculin. Et réciproquement, ces ruines qu'elle occasionne lui permettent de magnifier toujours sa parure et de s'exposer ainsi davantage encore aux regards admiratifs. L'héroïne des *Galanteries de Thérèse*, paraît alors dans une parure si riche à la Comédie que l'ouvreuse de loges commet une erreur sur sa véritable appartenance sociale, l'exposant alors à l'admiration de tous et à des applaudissements unanimes :

> *La magnificence de mon ajustement abusa l'ouvreuse de loges qui, jugeant à mes habits que je devais être placée avec distinction, nous installa dans les premières loges. […] Je me trouvai flattée de pouvoir représenter publiquement*

---

[1] *Op. cit.*, p. 708.

[2] *Op. cit.*, p. 101.

[3] *Op. cit.*, p. 374.

[4] *Op. cit.*, p. 109.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *avec quelque sorte de dignité. […] Un murmure confus s'éleva, ce qui fut suivi d'un battement de mains universel*[1].

Alors que l'arrivée à la Comédie était encore faite à la deuxième personne du pluriel (« Nous arrivions à la Comédie »), l'amant qui l'accompagne disparaît totalement de l'évocation de cet épisode dès la mise en avant de « la magnificence de [l']ajustement » de Thérèse qui, dès lors, attire tous les regards, des hommes du roman comme du romancier et du lecteur, comme le fait la figure de l'actrice, omniprésente dans le roman libertin.

b. Le théâtre et le masque : la figure de l'actrice

Le Théâtre et l'Opéra offrent à celle qui y entre un rôle privilégié pour s'exposer et gagner sa place sur la scène du monde. Se profile donc ici la théâtralisation sous le signe de laquelle le roman libertin entend placer la figure féminine qui devient figure de l'actrice, constamment en représentation, placée sous l'étendard allégorique de Thalie[2]. Certains romans vont alors jusqu'à confondre ou dédoubler la destinée théâtrale métaphorique de leur héroïne avec leur métier comme le fait l'*Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, écrite par elle-même, actrice de la Comédie de Rouen*, ou de façon plus ponctuelle, remplissant une étape romanesque par le passage de l'héroïne à l'Opéra ou au Théâtre lyrique, qui demandent sans doute moins d'art que la Comédie et lui permettent surtout de relancer sa carrière libertine – c'est le cas de Margot, de Suzon et de bien d'autres encore – d'autant qu'elle profite ainsi du « goût bizarre de ces hommes pour les chimériques princesses de théâtre » :

> *Le goût bizarre de ces hommes pour les chimériques princesses du théâtre est un fonds inépuisable de trésors, qui sert au luxe des Armides et des Andromaques. Ils leur font souvent, par un effet des caprices du cœur, le sacrifice d'une beauté plus parfaite, ou d'un objet respectable par un rang illustre et par une délicatesse de sentiments rare chez Melpomène et chez Thalie. On voit le plus*

---

[1] *Op. cit.*, p. 289.

[2] Frétillon elle-même se place sous cet étendard : « et par une délicatesse de sentiments rare chez Melpomène et chez Thalie » et « je fus enfin enrôlée sous les étendards de Thalie » (*op. cit.*, p. 37). Rappelons que Thalie est la Muse de la comédie et de la poésie pastorale et que Melpomène est celle du chant et de l'harmonie musicale.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *grand héros mêler aux myrtes grossiers d'un amour de coulisses les lauriers qui le couronnent, et briguer un cœur souvent préoccupé d'une passion violente pour le comique Valère, ou que le plus indigne des favoris de Plutus peut espérer comme lui*[1].

Elle se flatte alors – non sans raison - qu'en entrant à la Comédie, elle pourrait, par sa jeunesse et ses talents, se « procurer quelque amant libéral et distingué, qui [lui] rendrait l'éclat où [elle a] vécu pendant [son] intrigue avec le baron[2] ». Les actrices de théâtre et d'Opéra sont ainsi omniprésentes dans les récits du *Colporteur* de Chevrier, en 1761, qui ne tarissent pas d'anecdotes sur leurs exploits et leurs liaisons[3], d'ailleurs pas toutes à taxer d'exagération si l'on en croit les registres de police. De plus, l'un des trois ou quatre articles tirés « au hasard » dans un certain *Dictionnaire du monde, nécessaire à tous les gens qui veulent ruiner les femmes* remis par Brochure au chevalier et à Madame de Sarmé, se trouve par être celui de l' « *actrice* » qui montre à quel point Chevrier est féroce avec les actrices, traitées avec un mépris certain sous sa plume[4].

Le jeu sur la confusion entre la scène théâtrale et la scène du monde au travers des noms de personnages illustres du théâtre contemporain ou du siècle précédent se rapportant au caractère de chacun[5] illustre ici l'illusion savamment entretenue par ces femmes entre la scène

---

[1] *Op. cit.*, p. 36.

[2] *Ibid.*, p. 36-37.

[3] On y trouve en effet la Deschamps, la Beaumenard, la Pélissier, le Cartout, la Desaigles, la Brillant, la Defresne, ou de plus célèbres comme Mlle Gaussin et Mlle Clairon.

[4] « Une actrice est bonne à connaître, quand elle est, comme cela arrive très souvent belle et sans talents ; il faut, sans lui avoir fait la moindre déclaration, *rompre des lances* pour elle dans les tables d'hôte, aux cafés, dans les cercles, et surtout aux foyers du spectacle où elle est attachée. Ce zèle lui parvient, et la médiocrité ayant besoin d'appui, elle vous fait rechercher. L'occasion est trop favorable pour n'être pas saisie. Vous y courez un bras en écharpe, parce que vous devez lui persuader que vous vous êtes battu contre l'amant d'une autre actrice qui est sa rivale. Votre situation, dont vous glissez un mot dans la conversation, la touche d'autant plus que vous ne lui faites aucune proposition tendre. Elle vous offre des secours, et si l'amant qui l'entretient n'est pas homme à l'enrichir dans peu, vous lui procurez un jeune Hollandais, un milord à guinées, un Américain embarrassé de sa fortune, ou un vieux financier, et vous prenez, suivant l'usage, cinq pour cent par mois sur la somme que le *Monsieur* paie ». CHEVRIER, François-Antoine, *Le Colporteur, histoire morale et critique*, Londres, J. Nourse, 1761 (in *Romans libertins du XVIII*e *siècle*, *op. cit.*, p. 821).

[5] Ainsi en est-il de Plutus, divinité mythologique de la richesse et de l'abondance, qui est, dans *Le Triomphe de Plutus* de Marivaux (1728) laid, vulgaire, mais possède les écus. Pour cette raison, il l'emporte sur son rival Apollon dans la conquête d'une mortelle qu'ils convoitent tous deux.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

et la vie. La figure de l'actrice, au sens propre comme au sens métaphorique, prolonge donc la mise en scène de soi hors de la scène proprement théâtrale, l'art de feindre étant systématiquement présenté, comme topoi voire cliché, comme un talent spécifiquement féminin, dans le roman libertin comme dans la représentation traditionnelle que se fait le siècle de la femme et du féminin. Sur « le grand Théâtre » qu'est la scène du monde – la métaphore est récurrente – la femme se doit de soutenir le rôle qu'elle s'est attribué ou qui lui a été attribué. D'ailleurs, Mlle Victorine, dans *La Correspondance d'Eulalie*, se montre consciente du fait qu' « avec l'un folâtre, avec l'autre sensible et avec un troisième flegmatique ; il faut être un peu comédienne et changer de rôle à tout moment[1] ». Mlle Brion est ainsi instruite par La Verne « du rôle [qu'elle devait] jouer » : « En chemin je me rappelais sa leçon, que j'avais un plaisir secret à répéter[2] » se réjouit-elle de raconter au lecteur. Dans *Le Diable au corps*, « elle est douce comme un agneau, se pâme dès qu'on la touche, se laisse violer tant qu'on veut ; devient, par une suite de sa constitution physique et morale, la victime de tous les caprices. Fille d'esprit, instruite, ayant des talents, tout lui convient, comme elle convient à tout le monde. Avec les gens froids, elle raisonne ; avec les enjoués, elle rit ; boit avec les buveurs ; jure et fait tapage avec les militaires : en un mot, joue, veille, hausse et baisse tous les tons, *selon que l'exige la scène dans laquelle elle se trouve chargée d'un rôle*[3] ». C'est que, renchérit le narrateur du roman de Nerciat, « les femmes savent mettre, sans paraître y songer, tant d'art à développer les grâces de leurs mouvements et le jeu de leur physionomie[4] » que c'est leur propre corps qu'elles mettent en scène. Le vicomte de *** des *Malheurs de l'inconstance* admirent et respecte ainsi les femmes « pour ces changements de décoration » : « elles ont des visages qui se montent et se démontent à volonté[5] » tels des masques de théâtre. Et l'on pourrait ainsi multiplier les exemples tirés de romans dans lesquels ils se trouvent dans une abondance particulièrement éloquente quant à l'importance de la figure de l'actrice. Il n'est pas jusqu'à la parure, véritable costume, qui ne prenne une dimension théâtrale pour leur amant et leur public. Elle apparaît alors comme un accessoire de théâtre dans le théâtre à l'image de celle de Thérèse alors qu'elle se rend à la Comédie dans « la magnificence de [son] ajustement ». C'est elle qui supplante, dans l'attention du public, le

---

[1] *Op. cit.*, p. 763.

[2] *Op. cit.*, p. 26.

[3] *Op. cit.*, p. 543. C'est nous qui soulignons.

[4] *Ibid.*, p. 335.

[5] *Op. cit.*, p. 937.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

jeu des comédiens jugé ennuyeux sur la scène par son propre jeu d'actrice. « Je m'assieds, je prends une attitude » et la représentation peut commencer :

> *Tandis qu'occupée de la noblesse de mon maintien j'essayais de me donner les grands airs que m'avait appris l'usage du monde, le parterre, dont j'avais excité l'attention, cherchait à me déchiffrer. C'est un amusement qui charme pour quelques instants l'impatience que cause la lenteur des comédiens*[1].

Le rôle endossé par la femme est donc de l'ordre du visible et de l'extérieur tandis que son véritable caractère est conçu comme une intériorité dès lors invisible et énigmatique[2]. Le bal masqué est ainsi symboliquement un lieu tout particulièrement significatif de l'identité cachée, dissimulée et modifiée, et il est d'ailleurs souvent l'occasion de malentendus et de quiproquos précisément dus à ce jeu sur l'identité et sur la métamorphose du corps par le déguisement[3], ou au contraire, de façon peut-être plus significative encore, à la dichotomie se masquer / se démasquer. Nombre de romans libertins entendent donc exploiter cette façon, sans aucun doute la plus à la mode et la plus scandaleuse alors, d'explorer les limites du jeu sexuel et l'actualité brûlante du travestissement. C'est pour cette raison même que Mlle Brion refuse de céder aux instances qui lui sont faites au bal par ses admirateurs, parfaitement lucide du fait que le pouvoir qu'elle détient alors provient du caractère énigmatique et mystérieux que lui confère son masque :

> *Je sentais fort bien que, si je cédais aux sollicitations qu'on me faisait pour me démasquer, ma cour dans l'instant diminuerait. La curiosité fait faire au bal les trois quarts des démarches que l'on y fait Je voulus jouir le plus longtemps qu'il me serait possible du plaisir de voir mes rivales humiliées par les préférences marquées que tout le monde s'empressait de me faire ; nous n'avions mis personne*

---

[1] *Op. cit.*, p. 289.

[2] Voir l'article de Sarah Benharrech au sujet de ce qu'il en est plus précisément dans l'œuvre de Crébillon : « Portrait de la femme en actrice dans l'œuvre de Crébillon fils », in *Femmes et libertinage au XVIII*e *siècle ou les Caprices de Cythère*, *op. cit.*, p. 97-106. Sarah Benharrech part du concept de *caractère* tel qu'il est appliqué au sujet féminin dans l'œuvre de Crébillon fils afin de montrer que la définition qu'y donnent les observateurs libertins « du caractère relève surtout des règles dramatiques, selon lesquelles un personnage se doit de rester dans son caractère » (p. 100) : « Dans cette acception, la femme aux caractères temporaires fait figure de l'actrice dont les multiples incarnations induisent un doute sur sa sincérité » (p. 101).

[3] Nous l'avons vu avec l'épisode de *Félicia ou Mes fredaines* dans la première partie de cette étude (chapitre V).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans le secret ; Manon n'était point connue, et moi je ne l'étais pas assez pour craindre d'être devinée une première fois que je paraissais au bal[1].

Dès lors, arrêtée au dernier moment dans son projet de se démasquer par une lettre de sa mère, Frétillon a probablement échappé par là à un éclat public qui lui aurait été des plus préjudiciables. Ainsi nous narre-t-elle « ces mouvements déréglés » qui l'auraient portée à de telles extrémités :

Je me proposai d'arracher dès le même jour le masque qui me déguisait. Je voulais m'afficher moi-même pour ce que j'étais véritablement, en faisant publiquement quelques avances indécentes au premier jeune homme qui m'aborderait, ou en tenant quelques discours assez libres pour me caractériser en un instant.

Nous l'avons dit, Frétillon est une comédienne sur la scène du théâtre, mais elle se doit aussi de l'être sur celle du monde afin de conserver « les agréments de la réputation et de l'estime publique[2] ».

La figure de l'actrice et le motif du masque ne concernent en effet pas les seuls épisodes liés à proprement parler au théâtre et au bal masqué dans le roman libertin, puisque la marquise de Merteuil, pour ne prendre qu'un exemple, sans doute le plus significatif et le plus abouti, joue sans cesse sur une identité double, l'une privée qu'elle seule et deux confidents – dont le vicomte de Valmont - connaissent, et l'autre publique. Elle décrit cette double identité, changeante selon les lieux et les personnes, dans sa fameuse lettre autobiographique, la lettre LXXXI :

Alors je commençai 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

[1] *Op. cit.*, p. 96-97.

[2] *Op. cit.*, p. 123.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *monde ; et les regards du cercle ont été, ainsi, toujours fixés sur l'amant malheureux*[1].

Il s'agit donc d'avoir l'air, de feindre d'être ce qu'elle n'est précisément pas. De cette façon, la femme garde le pouvoir et la maîtrise sur elle-même, certes, mais aussi sur l'Autre, sur l'homme, sur l'amant. La figure du masque, qu'elle soit utilisée au propre, pour le bal masqué, ou au figuré, pour désigner la double identité, est donc toujours particulièrement significative quand elle se décline au féminin puisqu'elle permet de mettre en avant tout à la fois la profonde ambiguïté qui caractérise l'identité féminine et l'importance pour la femme de ne pas dévoiler son véritable être, de ne pas se démasquer, sous peine de perdre toute possibilité de maîtrise. L'identité changeante, inconstante doit donc toujours être le propre de la femme, elle seule est un Protée, un caméléon, un masque, un déguisement ou toute autre figure propre à désigner le travestissement, la métamorphose ou la transformation de l'identité féminine, de son être et de son corps.

Mais le bal masqué peut aussi être le lieu d'un jeu sur les corps différents et les corps identiques. Qu'est-ce à dire ? Certains épisodes de bals masqués, dans les romans libertins du siècle, mettent en scène des quiproquos quant à l'identité d'un masque féminin, comme dans un passage du roman de La Morlière, *Angola* :

> *Ils se retirèrent ensemble dans un coin, et Angola, persuadé que c'était Luzéide, l'assura qu'il la connaissait et la conjura de se démasquer. Il lui jura que son cœur ne pouvait le tromper, et y joignit les protestations d'amour les plus tendres dont il put s'aviser. Le masque les recevait avec une froideur dont il était surpris. Il redoubla ses instances pour la faire démasquer ; mais quelle fut sa surprise lorsque, s'étant rendue à ses persécutions, elle défit son masque et offrit à ses yeux, au lieu des traits de Luzéide, ceux de Clénire, à laquelle il ne songeait nullement ! Il fut un instant pétrifié ; mais il avait trop de monde, et, par conséquent, trop de fourberie pour ne pas réparer promptement sa faute.*

Le bal masqué apparaît ainsi comme le lieu par excellence de l'erreur masculine sur l'identité féminine, le lieu où la confusion domine dans un rapport complexe entre l'être et le paraître au féminin. Angola s'était informé du costume que devait porter Luzéide, ce qui le persuade de l'avoir trouvée et de la séduire durant ce bal ; pourtant le costume est celui que devait porter Luzéide, mais c'est une autre femme qui revêt ce costume. Tout concourrait pourtant à

[1] *Op. cit.*, p. 227, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

entretenir l'illusion sur l'identité de ce masque ; chaque geste, chaque attitude apparaît et est décrite comme ambiguë :

> *On l'avait averti qu'elle serait* en blanc avec des réseaux d'or. *Il se mit derrière une femme vêtue de cette façon qui était de la contredanse, et lui débita beaucoup de* fadaises *dans cet aimable* fausset *qui était consacré pour le bal, et qu'il entendait parfaitement. Elle y répondit dans le même goût,* le lutina *beaucoup, le trouva insupportable, se plaignit* de sa folie outrée*, lui leva plusieurs fois le taffetas de son masque, lui fit quelques-unes de ces questions qu'on applique à tout le monde, le reconnut, n'en fit pas semblant,* joua la personne déroutée*, feignit d'être ennuyée* au possible de lui et de ses propos *; et, après la contredanse, le tira à part pour le gronder des ses persécutions, et bien résolue dans le fond* à s'exposer à de plus essentielles[1].

Ici, la situation est l'exact inverse de ce qui se passait dans l'épisode du bal masqué de *Félicia ou Mes fredaines* que nous avons évoqué précédemment. En effet, dans ce passage d'*Angola*, la femme, Clénire, qui est confondue avec Luzéide, se trouve en position de maîtrise puisque c'est son identité à elle qui est ignorée alors qu'elle-même connaît celle du masque masculin, qu'elle a su découvrir, « démasquer » donc en quelque sorte. Elle peut ainsi l'amener là où elle le désire, car elle parvient à maintenir continuellement l'ambiguïté et le malentendu autour de son identité. Non seulement Clénire se laisse confondre avec Luzéide, donc joue à avoir un autre corps et une autre identité que ceux qui sont réellement les siens, mais elle semble maîtriser parfaitement l'art de la feinte, comme en témoigne la présence du champ lexical de cette feinte, avec « feignit », « joua », « semblant », etc. Ce personnage féminin masqué, pris pour une autre femme, se plaît donc à maintenir la confusion et l'erreur sur son identité afin de séduire l'autre, l'homme.

Le masque, qu'il soit décliné au propre ou au figuré, apparaît donc très souvent comme la figure par excellence de l'ambiguïté identitaire du personnage féminin dans le roman libertin du XVIIIe siècle. Le personnage féminin, grâce – ou à cause – de ce masque, n'est jamais un, simple, unifié ; il apparaît sans cesse comme double (voire plus), différent de lui-même, ambigu, ou caché aux yeux de son vis-à-vis masculin. Et lorsque, imprudemment, la femme se dévoile, se « démasque », elle perd toute maîtrise sur elle-même et sur son corps, elle se laisse séduire plutôt qu'elle ne séduit, et se retrouve ainsi, à l'égard de son partenaire

[1] *Op. cit.*, p. 464. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de séduction, dans une position de vulnérabilité, de faiblesse, comme si la société du roman libertin ne pouvait accepter la transgression – notamment celle qui opère une confusion ou un renversement des rôles sexuels et sexués – que masquée ou théâtralisée.

c. La figure de la femme endormie ou évanouie : la femme et l'abandon de son corps

« Il faut bien demeurer en scène, et il suffit d'être née femme pour savoir soutenir avec naturel un rôle menteur » soutient Félicité dans *Lolotte* de Nerciat. Et de poursuivre : « Afin donc de me tirer d'affaire un peu décemment, je feins de m'évanouir » :

> *Alidor alors court à la petite armoire, il y prend un flacon de sels et me le fait respirer… rien ; il me coule une cuillerée de vin d'Alicante dans la bouche… pas l'ombre d'un signe de vie. Pour le coup, il cave au plus fort et se met à me branler en maître… Alors seulement je veux bien paraître de retour à la vie*[1].

La fausse évanouie et la fausse dormeuse sont en effet des fantasmes très courants dans le roman libertin et non sans parenté avec le topos de la « belle endormie », lui-même cliché de la poésie amoureuse et du roman, dont ils apparaissent comme des pastiches selon les modalités en œuvre dans la fiction libertine du siècle. Dans l'espace romanesque du XVIIIe siècle, le topos de la « belle endormie » porte en lui les fantasmes liés à une érotisation et à une disponibilité sexuelle marquées. « Le corps endormi devient le signe d'une vulnérabilité féminine plus incitative encore que le spectacle d'une nudité surprise au bain[2] » car le corps féminin endormi s'offre d'abord aux regards, à la violation de son image, avant de s'abandonner, par son inconscience, au viol sexuel, au degré extrême de la corporéité féminine sans défense.

Même si tous les romans ne suivent pas les prescriptions qui vont suivre et préfèrent brouiller les pistes, dans *La Poupée* de Jean Galli de Bibiena, en 1747, la sylphide souligne que « cette décision est trop brusque » et elle s'efforce alors d'enseigner à Philandre, principal

---

[1] *Op. cit.*, p. 61.

[2] MARTIN, Christophe, *op. cit.*, p. 226. Pour une analyse de la scène type des « belles endormies » dans l'optique de l'effraction, voir les pages 225 à 232.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

narrateur du roman et bon élève[1] dont la sylphide Zamire a entrepris de faire l'éducation, l'art de faire la distinction – fondamentale – entre le sommeil réel, qui doit faire l'objet du plus profond respect sous peine de s'exposer à une résistance mortifiante, et le sommeil feint qui, au contraire, apparaît comme une invitation claire à toutes les audaces :

> *Il faut la mitiger par une distinction plus sensée, et on la trouvera dans l'examen du sommeil. Pour s'y prendre avec succès, approchez-vous sans bruit et à pas mesurés. Vous devez ce ménagement si elle est endormie de bonne foi, et si elle ne l'est que par une dissimulation obligeante, il vous est encore nécessaire afin de l'engager à la continuer avec bienséance. Lorsque vous serez assez près, examinez sa respiration, c'est elle qui vous développera le mystère. Si son sommeil est naturel, profond, accompagné de symptômes convaincants, respectez-le. En l'arrachant d'un assoupissement qui faisait son repos, vous vous exposez à une résistance humiliante pour vous dans le moment, et d'une conséquence encore plus fâcheuse pour les suites. Attendez votre bonheur du réveil, vous le trouverez plutôt dans ce tendre épanouissement de ses sens. Mais si vous lui voyez un teint trop fleuri, trop animé pour une personne endormie, doutez d'abord, et rendez-vous certain en vous attachant au mouvement de sa gorge. Laissez exhaler quelques soupirs. Si ce souffle pénètre dans ses sens, si vous le voyez ranimer l'émotion des charmes que vous contemplez, n'hésitez point, vous êtes heureux*[2].

Saturnin, le portier des Chartreux, est lui encore bien peu au fait de ces différences et ne saisit pas de quelle nature est réellement le sommeil de Mme Dinville au cœur de labyrinthe dans lequel ils se sont retirés ; et rétrospectivement il avoue s'être laissé abuser alors que tout aurait dû l'amener à deviner de quel type de sommeil il s'agissait en réalité :

> *Je crus d'abord que ce n'était qu'un assoupissement léger causé par la chaleur, et qu'il me serait facile de le dissiper ; mais voyant qu'il augmentait, j'eus la simplicité de me désespérer d'un sommeil dont la promptitude et la force devaient m'être suspectes*[3].

---

[1] Au début du roman, Damis, lui, représente le mauvais élève qui s'obstine à ne pas comprendre, l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire.

[2] BIBIENA, Jean Galli de, *La Poupée*, La Haye, chez M. Paupie, 1747 (Paris, Desjonquères, 1996, p. 127).

[3] *Op. cit.*, p. 402.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Et en effet, la naïveté et l'ignorance de certains personnages masculins qui se trouvent confrontés à ces fausses dormeuses ou évanouies, encore trop peu instruits, comme Angola, des usages du monde « pour savoir quelle espèce de secours est propre *aux évanouissements des dames* ». Alors que Zobéide paraît « privée de tout sentiment et plongée dans l'évanouissement le plus profond » dans les bras du jeune prince, celui-ci se méprend sur la nature de cet évanouissement :

> *Il lui fit respirer un flacon* d'eau des Carmes*, qui n'opéra pas davantage. Alors, fort embarrassé, après avoir réparé de son mieux les désordres que ses transports avaient causés dans l'ajustement de Zobéide, il tira les cordons de la sonnette, et il entra à l'instant quelques-unes de ses femmes, à qui il donna à entendre qu'il fallait que ce fût une suite de son indisposition. On fut chercher dans son cabinet* des gouttes du général de Lamothe et de celles d'Angleterre*, et à force de soins elle reprit ses esprits.*

De quoi s'attirer les foudres de Zobéide car non seulement Angola, en « [laissant] échapper une si belle occasion *à pure perte* », l'a frustrée mais il a, qui plus est, en appelant ses femmes, rendu public un évanouissement qui n'aurait dû rester que privé : « Je vous dispense de vos soins, lui dit-elle d'un air piqué ; le peu de succès qu'ils ont eu quand nous étions seuls me met en droit de douter de leur efficacité. Vous ne me paraissez pas fort expert à secourir les femmes ; c'est cependant une science fort utile à la cour, je vous conseille en amie de l'apprendre, et je vous permettrai de me faire part de vos découvertes[1] ». Toutefois, contrairement à Angola, Saturnin, « pressé par [ses] désirs », après s'être abandonné pour un temps à la déception de ne pas avoir vu ses espérances satisfaites et avoir hésité à la réveiller, entreprend de profiter du sommeil de la fausse dormeuse :

> *Elle dort d'un sommeil trop profond pour se réveiller, disais-je, et quand elle se réveillerait, mettons les choses au pis, elle me grondera, voilà tout : je l'ai bien fait hier, elle ne l'a pas trouvé mauvais, le trouvera-t-elle aujourd'hui, essayons*[2].

Saturnin devenu narrateur nous expose alors toutes les précautions qu'il prend pour ne pas réveiller celle qu'il appelle « [sa] dormeuse[3] ». L'épisode se joue alors de la distinction faite

---

[1] *Op. cit.*, p. 411-412. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, 402.

[3] *Ibid.*, p. 406.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

entre le sommeil feint et le sommeil réel dans *La Poupée* car s'il est en effet feint, il demeure réel pour l'amant et toute la scène est ainsi construite à partir de cette méprise.

La « dissimulation obligeante » invite donc l'homme à ne plus hésiter tout en respectant une certaine « bienséance » car elle est une forme de déresponsabilisation – qui est aussi déculpabilisation – de la sexualité pour la femme, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une jeune fille encore bien peu expérimentée. *Les Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais définissent ainsi « un évanouissement, finement amené dans une circonstance critique, [comme] la chose du monde la plus commode… C'est le fard de la pudeur préparé des mains de la volupté… » et qui plus est, « un soupçon d'évanouissement[1] » semble rendre la femme plus belle et l'homme plus amoureux. Dans *Lolotte*, Félicité, se retrouvant dans le même lit que M. d'Alidor alors que chacun la croit encore garçon, s'apprête à s'endormir lorsqu'elle est « éveillée par la visite de quelque chose de ferme et d'allongé ». Se dessine alors le motif du viol d'un corps surpris dans son sommeil mais Félicité avoue que « cette façon de troubler [son] repos » n'est pas pour lui déplaire et décide alors de feindre le sommeil : « immobile, je me laisse faire, et j'attends avec curiosité ce qui peut résulter pour moi de cette étrange tentative… ». Malheureusement la tentative avorte et M. d'Alidor découvre qu'elle est en fait « une fille ! quel quiproquo ! ». C'est alors que lui vient cette idée de feindre l'évanouissement et que la dissimulation, cette fois, n'est pas sans effet, bien qu'après quelques hésitations de la part de ce M. d'Alidor.

Mais lorsque l'homme comprend la raison pour laquelle la femme s'est donné le « rôle » de « contrefaire la dormeuse[2] » selon les termes utilisés par Mlle Brion, il se laisse séduire et enhardir, d'abord par le regard qu'il fait glisser sur le corps féminin « endormi », en détaillant les charmes et en offrant ainsi au lecteur une description « voluptueuse ». Car le sommeil ou l'évanouissement feints vont au-delà du simple égard pour les bienséances : ils sont une arme de séduction pour celui qui est au fait des « évanouissements des dames » et qui sait lire sur le corps de la fausse dormeuse l'expression du désir, voire du plaisir si l'on songe à la poétique de la jouissance féminine dans le roman libertin qui aboutit à une forme d'anéantissement exprimée dans l'évanouissement. Thémidore, en homme averti, comprend et signale donc d'emblée la feinte de Rozette (« feignant un désir ou un besoin de sommeil »)

---

[1] *Op. cit.*, p. 21-22. « *Zulma* était nonchalamment renversée sur son sopha, belle comme Vénus brulante des baisers du Dieu de la guerre… Un soupçon d'évanouissement qu'elle eut dans ce moment la rendit plus belle encore et *Abdala* mille fois plus amoureux… » (en italiques dans le texte).

[2] *Op. cit.*, p. 112.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

et le désir féminin qu'il exprime. « Rozette dormait en disposition de se réveiller aisément et en position qui n'attendait que le plaisir » :

> *[…] ses mains étaient jointes sur sa tête, mais sans la presser ; ses yeux fermés ; sa bouche ouverte comme pour demander quelque offrande. Une rougeur naturelle et fraîche couvrait ses joues ; le zéphyr avait caressé tout son extérieur ; une mousseline transparente couvrait la moitié de sa gorge, et l'autre moitié se montrait en négligé aux regards : d'un côté l'examen était permis, et de l'autre, sous l'air d'être défendu, il devenait plus piquant. Ses bras paraissaient avec tout leur embonpoint et leur blancheur. Ses jambes croisées dérobaient ce que j'aurais voulu envisager, mais fournissaient à l'imagination une belle prairie à s'égarer*[1].

Godard d'Aucour nous décrit un tel sommeil avec davantage de détails parce que c'est ce qui retient, avec le corps féminin ainsi volontairement offert, l'attention du narrateur placé dans la position du voyeur – au contraire d'Angola, trop inquiet de ce qu'il a pris pour un véritable évanouissement. Le regard masculin (« l'examen ») parcourt le corps féminin, descendant du visage jusqu'au centre des convoitises, qui lui est dérobé, en passant par la gorge, et ne se prive pas de donner au lecteur son interprétation du sens de la mise en scène de ce corps (« comme pour demander quelque offrande »). Car il s'agit d'une véritable mise en scène, jouant sur le « permis » et le « défendu » comme le font le négligé et le déshabillé (elle ne se prive d'ailleurs pas d'utiliser les ressources offertes par « une mousseline transparente ») en épousant le corps au plus près tout en refusant la nudité offerte, que le regard masculin perçoit comme telle mais qui ne manque pas pour autant de produire l'effet escompté sur le désir masculin (« d'un côté l'examen était permis, et de l'autre, sous l'air d'être défendu, il devenait plus piquant », « une mousseline transparente couvrait la moitié de sa gorge, et l'autre moitié se montrait en négligé aux regards »). Dans un roman de la veine pornographique comme l'*Histoire de dom B****, le corps féminin s'offre lui dans sa nudité qu'aucun écran ne vient voiler :

> *[…] je crus n'avoir à remercier que la fortune de l'heureuse situation dans laquelle elle venait de la mettre, ses jambes s'étaient décroisées, elle avait le genou droit élevé, et le jupon tombé par ce moyen sur son ventre exposait à mes yeux et ses cuisses et ses jambes et sa motte et son con*[2].

---

[1] *Op. cit.*, p. 304.

[2] *Op. cit.*, p. 405.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Si Thémidore entend bien profiter de cette disponibilité sexuelle idéale, il conserve le « ménagement » conseillé par la sylphide de *La Poupée* « afin de l'engager à la continuer avec bienséance » en avançant « avec une tendresse respectueuse » et en « gardant un silence sacré ». Rozette a donc saisi la mise en scène idéale qu'elle devait adoptée pour son corps afin de maîtriser au mieux le désir masculin tout en ménageant les bienséances qui, dans le privé, sont davantage utiles pour séduire et exacerber le désir et le plaisir que pour sauvegarder sa réputation. Il reste que le sommeil et l'évanouissement apparaissent comme « l'unique moyen décent » de s'abandonner à certains gestes impudiques et c'est bien l'analyse qu'en fait le narrateur du *Diable au corps* à l'évocation de l'évanouissement de Nicole auprès d'Hilarion, après avoir convenu « que, dans cette notable conjoncture, un évanouissement pouvait être également motivé d'une excessive douleur physique […] ou d'une excessive *peine de cœur*, quand on se sentait de la sorte, *ex abrupto*, polluée… déshonorée… » :

> *C'était, en effet, l'unique moyen décent de permettre qu'Hilarion goûtât et fit goûter complètement le fruit de son larcin impudique : c'était, après l'éclair de la première insulte, l'autoriser à risquer (selon ses puissants moyens) la récidive, avant que l'insultée n'en vînt aux éclats. Cette douce attente ne fut point trompée*[1].

Le désir est alors au centre de la scène, par le regard et la pulsion scopique émanant à la fois de la regardée et du regardant car il ne procède pas seulement de la beauté de l'endormie ou de la fausse dormeuse mais aussi du fantasme topique du sommeil et de tout ce qu'il sous-tend.

3) Choisir pour son corps : une sexualité maîtrisée

Dans *Les Galanteries de Thérèse*, l'héroïne s'offusque de la différence qu'il y a de la licence laissée à l'homme au « préjugé bizarre » qui prive la femme de la même liberté, l'empêchant de choisir ouvertement pour son corps et de maîtriser sa sexualité : « Quel préjugé bizarre nous interdit la liberté de suivre les mouvements de notre cœur ! On permet aux hommes de pousser la licence jusqu'à feindre très souvent des passions qu'ils n'ont pas,

[1] *Op. cit.*, p. 389.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

tandis que l'on nous impose la rigoureuse loi de renfermer dans nos cœurs un feu dévorant » s'écrie-t-elle. Les héroïnes fictives du roman libertin du siècle vont ainsi reprendre à leur compte ces revendications d'un libre choix pour leur corps qui passe nécessairement par une sexualité maîtrisée, car « toutes sont convaincues de quelle utilité il serait pour le sexe de former un concours unanime pour revendiquer [leurs] droits ; mais qui osera se charger de donner l'exemple[1] ? »

a. La jouissance maîtrisée

C'est dans la figure de la femme frigide – ou la femme de marbre - que se concentre une grande partie de ce que « le XVIIIe siècle phallocentrique peut ressentir comme une volonté de puissance et de domination au féminin, par la soumission de la chair à la maîtrise du sexe, et même de la fécondité[2] » selon les mots de Mathilde Cortey. En effet, la frigidité féminine n'est, la plupart du temps, qu'une feinte, un moyen, à mettre sur le même plan que l'évanouissement ou la fausse résistance, pour exacerber le désir masculin dont se servent courtisanes et intrigantes manipulatrices. Psaphion nous décrit ainsi une femme clairement cérébrale dans le rapport sexuel mettant ainsi en avant tout le paradoxe du personnage de la courtisane. Tout comme elle le faisait pour parer à l'impuissance de certains amants, il lui faut garder la tête froide pour soumettre l'homme sensible et lui faire perdre la tête ; alors que ses amants sont « enflammés », elle reste d'une « tranquille froideur » :

> *S'ils nous montrent de la répugnance, nous leur rendons dégoût pour dégoût ; ils doivent s'en apercevoir. Nous ne leur abandonnons souvent qu'une statue ; et, tandis qu'enflammés par leurs propres désirs ils se consument sur des appas insensibles, notre tranquille froideur jouit à loisir de toute leur sensibilité. C'est dans ce moment, qui égale le plus fier satrape au dernier citoyen de la république, que nous reprenons sur eux tous nos droits. Une petite chaleur de sang renverse à nos pieds ces superbes, et nous rend maîtresses de leur sort*[3].

L'homme ne domine donc plus un rapport sexuel où l'équilibre et les paramètres de la différence des sexes sont bouleversés voire inversés et où la jouissance féminine (« notre

[1] *Op. cit.*, p. 268.

[2] *Op. cit.*, p. 167.

[3] *Op. cit.*, p. 57-58.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

froideur jouit à loisir ») se tire de la maîtrise de l'autre, du rapport amoureux et de sa propre maîtrise. L'effroi masculin se lit alors en même temps face à cette seconde impuissance, son impuissance à animer cette froide « statue » et dans l'inversement des relations de maîtrise dans le rapport amoureux : « Que nous humilierons nos tyrans ! » s'exclame ainsi la même Psaphion avant d'expliciter le principe et les enjeux de la frigidité féminine de la même façon que la marquise de Merteuil écrit à Valmont dans sa lettre-manifeste LXXXI, sous la forme d'un vers : « *Ces Tyrans devenus mes esclaves*[1] ». C'est sa lettre suivante, la lettre LXXXV, où elle nous conte son aventure avec Prévan, qui nous propose l'illustration de sa méthode. Montrée au jour et à l'autre sa sensibilité, ce serait alors devenir elle-même l'une de ces « femmes à délire » qu'elle dénonce et risquer sa réputation. De là découle le choix qu'elle fait de toujours faire montre de froideur à l'égard de son mari :

> *[…] fidèle à mes principes, et sentant, peut-être par instinct, que nul ne devait être plus loin de ma confiance que mon mari, je résolus, par cela seul que j'étais sensible, de me montrer impassible à ses yeux. Cette froideur apparente fut par la suite le fondement inébranlable de son aveugle confiance […]*[2].

La femme apparaît alors comme un être cérébral, en particulier dans les rapports sexuels, et laisse la sensibilité à l'homme qu'elle soumet. Déjà Crébillon, dans *La Nuit et le moment*, en 1755, présentait la femme dont la volupté n'existe « que dans ses idées », telle que Célimène, comme supérieure à celle dont cette même volupté « ne part que des sens », bien que l'est plus encore celle qui, comme Cidalise, sait rassembler et équilibrer les deux selon Clitandre :

> *D'ailleurs la froideur de ses sens n'empêche pas sa tête de s'animer : et si la nature lui a refusé ce que l'on appelle le plaisir, elle lui a en échange donné une sorte de volupté, qui n'existe, à la vérité, que dans ses idées ; mais qui lui fait peut-être éprouver quelque chose de plus délicat que ce qui ne part que des sens. Pour vous, plus heureuse qu'elle, vous avez, si je ne me trompe, rassemblé les deux*[3].

Le jour du mariage de la marquise de Merteuil, qui fut aussi celui de son instruction, est alors uniquement ressenti (dans le moment présent) et décrit (rétrospectivement) comme

---

[1] *Op. cit.*, p. 221.

[2] *Ibid.*, p. 224.

[3] CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *La Nuit et le moment, ou les Matines de Cythère, dialogue*, À Londres, 1755 (Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 94).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« une occasion d'expérience » à laquelle ne vient se mêler aucun sentiment (du cœur) ni aucune sensation (des sens) :

> *Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce, ne me présentait qu'une occasion d'expérience : douleur et plaisir, j'observai tout exactement, et ne voyais dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir et à méditer*[1].

Se plaçant d'emblée en opposition par rapport aux autres femmes qu'elle désigne par un « on » impersonnel, il n'est nullement question pour elle de sentir mais de penser comme en témoignent les verbes et autres noms communs appartenant au registre de la réflexion et de la pensée (« j'observai », « méditer ») voire d'une rigueur toute scientifique (« expérience », « exactement », « faits »). Quand la sensation est envisagée, elle l'est pour être niée, car douleur ou plaisir, là n'est pas l'important pour la marquise de Merteuil ; on ne sait d'ailleurs pas laquelle de ces deux sensations – qui sont pourtant les seules préoccupations de toutes les autres - a pu l'emporter en elle. *Point de lendemain* nous offre aussi une figure exemplaire de femme frigide, d'autant plus ambivalente que le lecteur ne sait jamais si Madame de T*** est véritablement la frigide que connaît le marquis de***[2] ou la femme – semble-t-il - jouissante avec laquelle le jeune narrateur a passé la nuit, oscillant entre froideur et jouissance dans l'ambiguïté des perceptions masculines. Cette ambiguïté inquiète d'ailleurs l'amant de celle qui n'est pas encore Madame Dumolard dans *Entre chien et loup*, ainsi qu'elle le raconte lors de la troisième soirée, puisque si elle est véritablement « froide, sans tempérament, […] de tels êtres sont des sujets maltraités par la nature, qu'il est fort malheureux de rencontrer sur son chemin » mais, poursuit-il :

> *Si vous n'êtes pas froide, […] si vous avez partagé mes désirs avec tant de force, pour les combattre, je vous avoue, Caroline, que cela annonce la plus entière expérience des passions, la connaissance de tous les périls auxquels elles*

---

[1] *Op. cit.*, p. 224.

[2] Voici en effet ce qu'il dit, au matin, au jeune narrateur lorsqu'il le rencontre dans le jardin : « Au fait, elle est charmante ; tu en conviendras. Entre nous, je ne lui connais qu'un défaut ; c'est que sa 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 » (*op. cit.*, p. 1311).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

peuvent entraîner, et j'espérais, je l'avoue, qu'une maîtresse de seize ans n'aurait pas cette maturité un peu précoce, et d'assez mauvaise augure pour un mari[1].

Quoiqu'il en soit, la frigidité féminine, réelle ou feinte, est le fait de femmes que l'on dit « à projets », celles chez qui, à l'image de la plus célèbre et remarquable d'entre elles, la marquise de Merteuil, la raison et la réflexion prennent le pas sur les sens. Certains romans mettent même un point d'honneur à démentir des croyances ayant trait à une frigidité féminine qui serait subie et non plus à la fois le fruit et l'effet de sa maîtrise : ainsi la Lolotte de Nerciat, elle-même blonde, rejette-elle avec une ironie piquante ces croyances populaires selon lesquelles les blondes seraient frigides par nature[2]. La frigidité est donc une – la - façon, pour la femme, d'affirmer son pouvoir et sa maîtrise paradoxalement grâce à sa puissance sexuelle, alors que la frigidité est en elle-même la négation de la jouissance.

Dès lors, même « au plus fort de [la] tempête », la femme, en ses maîtrises, ne perd jamais de vue ni son projet ni les conséquences qu'elles pourraient avoir à subir, dans son corps et son destin, d'un quelconque éventuel laisser-aller. Accéder à la maîtrise revient donc à nier l'un de ses potentiels les plus exaltants, dans une sorte d'automutilation voire d'autocastration :

Pourtant, au plus fort de cette tempête, quelle présence d'esprit ! elle se dégage brusquement […][3].

Mlle de La Motte, dont il est question ici et qui a pourtant « le diable au corps », comme l'ensemble des personnages féminins du roman de Nerciat, et ici, en l'occurrence, de *Lolotte*, ne s'abandonne donc jamais au point de connaître l'anéantissement de ses facultés alors qu'Amanzéi, dont l'âme est alors enfermée dans le sopha de Zéinis, se trouve, lui, envahi par un désir immaîtrisable qui le prive de ces mêmes facultés :

Tant d'appas achevèrent de troubler mon âme. Accablé sous le nombre et la violence de ses désirs, toutes ses facultés demeurèrent quelque temps suspendues. C'était en vain que je voulais former une idée ; je sentais seulement

---

[1] *Op. cit.*, p. 56.

[2] « Apprends que j'ai vingt-quatre ans à peine ; que je suis grande, svelte sans maigreur, blanche sans manquer de coloris, blonde sans être fade ; oui, de ce blond *vénustique* auquel maints habiles connaisseurs se sont étrangement mépris, car ils m'ont crue *tiède*, tandis que ce qui m'anime est le *feu grégeois* » (*op. cit.*, p. 26).

[3] *Ibid.*, p. 47.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *que je l'aimais, et sans prévoir ou craindre les suites d'une aussi funeste passion, je m'y abandonnais tout entier*[1].

Dans un renversement significatif qui rappelle celui exprimé par Psaphion, la sensibilité devient masculine dans un abandon total au désir « sans [en] prévoir ou craindre les suites ». Au contraire, avec une « présence d'esprit » qu'admire Félicité, Mlle de La Motte prévoit et craint les conséquences d'un même abandon avec l'abbé. Le *coïtus interruptus* – exprimé ici par la soudaineté du « pourtant » mettant fin brusquement à la scène voluptueuse - est ainsi l'une des pratiques anticonceptionnelles les plus répandues et sans doute celle qui exige le plus de sang-froid. Alors que l'abbé, qui n'a d'ailleurs bien moins à craindre des conséquences de l'abandon à ses sens si ce n'est quelques difficultés à subvenir aux besoins de l'enfant qui pourrait en naître, se laisse aller, Mlle de La Motte le réprimande vivement de son inconscience :

> *Tu ne m'y prendras pas,* Jean-Foutre*, s'écrie-t-elle. Il en était temps, ma foi ; je ne serais pas mal* foutue*, vraiment, si tu m'avais mis tout cela dedans !* foutu *calotin : tu n'en fais pas d'autres : tu seras bien avancé, n'est-ce pas, quand tu m'auras* foutu *un enfant dans le corps ? Tu es bien en état, gueusasse, de me donner de quoi le nourrir*[2] *!*

L'abbé se laisse à ce point aller qu'il disparaît de la scène voluptueuse en tant qu'acteur et que ne subsiste plus de lui que son « menaçant cylindre ». Les verbes d'action et l'initiative du rapport sont alors laissés entièrement au sujet féminin qui en est à l'origine (« Maintenant, dit-elle à son abbé, mets le moi ») tout comme à l'interruption, alors que le *coïtus interruptus* exige normalement de la part de l'homme une maîtrise parfaite de son corps et de sa jouissance si l'on en croit l'abbé T*** dans *Thérèse philosophe* :

> *Alors l'amant sage, maître de ses passions, retire l'oiseau de son nid, et sa main ou celle de sa maîtresse achève par quelques légers mouvements de provoquer l'éjaculation au dehors. Point d'enfant à craindre dans ce cas. L'amant étourdi et brutal pousse au contraire jusqu'au fond du vagin, il y répand sa*

---

[1] *Op. cit.*, p. 235-236.

[2] *Op. cit.*, p. 47. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte et entendent mettre en évidence les jeux de mots sur le terme « foutre » et ses dérivés.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *semence, elle pénètre dans la matrice et, de là, dans ses trompes où se forme la génération*[1].

Mais cette maîtrise devient ici le fait de la femme.

Que ce soit dans la contenance de l'éclatement de sa jouissance et de son plaisir, dans la jouissance feinte ou au contraire dans la froideur feinte afin de mieux maîtriser l'autre, ou encore dans la négation de la jouissance afin de ne donner son corps que par intérêt – et donc de ne pas l'abandonner à l'homme, il s'agit toujours de maîtriser son corps pour maîtriser sa propre jouissance et par là même celle de son partenaire masculin. Car, ainsi que le dit l'abbé T*** à Madame C*** et qu'elle semble en convenir avec lui, « les femmes n'ont que trois choses à redouter : la peur du diable, la réputation et la grossesse[2] ». Or deux de ces trois choses – nul besoin de dire lesquelles - dépendent pour beaucoup d'une jouissance maîtrisée ou non. Bien loin de la représentation de l'impuissance masculine, la frigidité promet la maîtrise à une femme encore une fois inquiétante parce que non seulement frigide mais castratrice.

b. Expériences « dangereuses » et transgressives

Cette jouissance maîtrisée se fonde alors sur des expériences « dangereuses » et transgressives, si l'on en croit la peinture qui peut en être faite dans les croyances populaires et/ou dans les traités médicaux du siècle. Le roman libertin se plaît particulièrement à jouer sur des pratiques et des expériences sexuelles qui relèvent, au siècle des Lumières, d'une prohibition tant sur le plan de la loi naturelle que sur celui de la loi religieuse et civile d'ailleurs. En témoigne l'inceste, réel ou supposé, conscient ou inconscient, autour duquel tournent « dangereusement » plusieurs romans de la deuxième moitié du siècle : *Félicia ou Mes fredaines*, *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte*[3], *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, et bien entendu, celui qui le pousse – comme toujours – jusqu'au bout – et même au-delà – le roman sadien.

---

[1] *Op. cit.*, p. 610.

[2] *Ibid.*

[3] Jean-Christophe Abramovici souligne fort justement que « l'humour et l'insolence sont présents dès le titre, *Lolotte*, jeu de mot proprement lacanien annonçant les amours de l'héroïne et de son « nouveau Loth » de père… » (*op. cit.*, p. 7, préface).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Alors que l'itinéraire libertin de ces femmes ne peut se faire qu'en dehors du mariage, les rapports extra-conjugaux donnent libre cours à des pratiques et à des positions condamnées au sein du mariage, permettant à celui-ci de s'opposer à la recherche excessive du plaisir, alors que les brochures sous forme de manuels du plaisir fleurissent à la fin du siècle[1]. L'ensemble des pratiques sexuelles déviant des voies naturelles de la conception – celle que les « manuels » appellent « la bonne mode[2] » - apparait donc nécessairement à un moment ou à un autre dans notre corpus, bien que de façon plus ou moins récurrente. Il ne s'agit pas pour nous, ici, de proposer un inventaire détaillé de ces pratiques alors que Mathilde Cortey en propose déjà un qui est presque complet[3], de la fellation à la sodomie en passant par la masturbation solitaire, le manuellisme et le *coïtus interruptus*, d'autant que nous avons déjà évoqué certaines d'entre elles – c'est le cas de la sodomie - mais de comprendre la portée symbolique des expériences « dangereuses » et transgressives quant à la maîtrise que peut avoir la femme sur son propre corps et sur le corps de l'Autre.

La première d'entre elles est sans aucun doute la masturbation solitaire, sur laquelle nous allons nous attarder ici, pratiquée par un grand nombre d'héroïnes du roman libertin alors même que le XVIIIe siècle croit à sa dangereuse nocivité, contre laquelle Rousseau, notamment, n'a de cesse de mettre en garde, au moment où l'Église et des textes théoriques la condamnent et font de cette pratique une maladie[4]. Le docteur Tissot lui consacre un traité

---

[1] Avec, notamment, *Les Quarante manières de foutre dédiées au clergé de France* publié en 1790 ou *L'Art de foutre en quarante manières* qui ne paraît en fait qu'en 1833 mais dont la date fictive est située symboliquement en 1789.

[2] Il s'agit toujours de la « première façon » et de la seule pour laquelle on évoque – même rapidement – la procréation : « Il est inutile, je crois, de l'enseigner ici en détail : c'est foutre tout bonnement, comme l'ont fait nos pères *pour nous donner la vie*, et comme au village, sur le gazon » (*Quarante manières de foutre dédiées au clergé de France*, *op. cit*., p. 69. C'est nous qui soulignons).

[3] Voir, dans *L'Invention de la courtisane au XVIIIe siècle*, le point intitulé « Pratiques anticonceptionnelles », *op. cit*., p. 184-191. Mathilde Cortey y présente, dans l'ordre, la *fellatio* (« Elle avale le plaisir à longs traits… »), la masturbation solitaire (« Manstupration ou manustupration »), le manuellisme (« Petite main très légère… »), le *coïtus interruptus* et la sodomie (« Elle ouvre à l'amour toutes les portes »).

[4] Voir BRENOT, Philippe, *Éloge de la masturbation*, Cadeilhan, Zulma, 1997, qui propose un historique de ces textes. Non que la masturbation n'existât pas avant le XVIIIe siècle mais les siècles précédents ne se la représentaient pas en tant que maladie ; c'est donc le XVIIIe siècle qui jette les bases d'une chasse aux masturbateurs qui se prolongera au siècle suivant. Tous ceux qui se sont penchés sur la question s'accordent pour dire que la genèse de cette peur et l'éclairage de la pratique sous le point de vue médical se situent au moment de la parution, à Londres, en 1710, d'*Onania ou le Péché infâme de la souillure de soi et toutes ses conséquences affreuses chez les deux sexes, avec des conseils moraux et physiques à l'adresse de ceux qui ont déjà eu*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

célèbre, *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation* en 1760[1] ; il y décrit les malades que la masturbation solitaire a conduits au dernier degré de la consomption, et y signale, par ailleurs, sans plus de détails, l'influence des livres dans le développement de la maladie et dans la genèse du vice. C'est que, comme le rappelle Jean-Marie Goulemot, « on dénonce le livre obscène du point de vue religieux, médical et social, on le pourchasse et on l'interdit, certain qu'il exerce une influence dangereuse et conduit aux excès destructeurs, à la transgression des lois, au péché de la chair, à la souillure physique et morale. Le siècle est unanime pour condamner ce livre[2] ». Les pédagogues et les médecins ont ainsi combattu avec une grande vigueur l'onanisme des enfants comme une épidémie qu'on aurait voulu éradiquer ; d'où ces anathèmes virulents de l'époque contre ce qui est décrit comme une maladie mortelle ; d'où ces fables, parfois extravagantes, qui ont perduré pendant très longtemps, sur les conséquences funestes qu'aurait pu avoir la pratique de la masturbation sur la santé mentale comme physique de celui ou celle qui s'y adonnait, à grands renforts d'exemples qui doivent servir à effrayer davantage qu'à convaincre. Car les représentations que convoque l'onanisme au XVIIIe siècle sont celles de la dénatalité et de la dépopulation, dont la crainte est un phénomène propre au siècle, de la décadence voire de la folie et même de la mort dont l'image est sans cesse agitée devant les yeux du lecteur de *L'Onanisme*. Il y a toutefois une distinction à faire entre la masturbation au féminin et cette pratique au masculin. En effet, si Félicia se félicite de ses progrès dans cet « art de [se] procurer des jouissances, […] ce délicieux exercice […][3] », elle met en garde le jeune Monrose dont elle a pris en charge l'initiation contre une pratique au sujet de laquelle elle relaye pour lors la représentation d'un onanisme dangereux : « Je lui peignis avec des couleurs si effrayantes les dangers de cette habitude scolastique qu'il jura d'y renoncer à jamais[4] » dit-elle. Il existe donc une différence de traitement en fonction du sexe qui vient

---

préjudice de cette abominable habitude de Bekkers même si la naissance véritable de cette campagne menée contre la masturbation se situe en 1760 avec la parution, précisément, de l'ouvrage du Dr Tissot, qui aura une influence considérable jusqu'au siècle suivant. Voir aussi WENGER, Alexandre, *La Fibre littéraire. Le discours médical sur la lecture au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 2007.

[1] Pour une étude sur le tenants et les aboutissants de l'ouvrage de Tissot, voir l'article de Théodore Tarczylo, « "Prêtons la main à la nature…" I. *L'Onanisme* de Tissot », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 79-98.

[2] *Op. cit.*, p. 53.

[3] *Op. cit.*, p. 1087.

[4] *Ibid.*, p. 1193.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

peut-être du fait que les scientifiques et médecins ignorent encore, au moment de la publication de *Félicia ou Mes fredaines*, la dimension féminine du problème ainsi que le suppose Mathilde Cortey, même si dans la section V de son *Onanisme*, le docteur Tissot s'attache à dépeindre sous les couleurs les plus noires les « suites de la masturbation chez les femmes ». Ce n'est plus le cas en 1792, lorsque paraît *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte*. Lolotte se fait ainsi l'écho du discours médical sur une pratique qui, cette fois, la concerne au premier chef , bien qu'elle balaiera bien vite d'un revers de main cette crainte comme celle qui entoure d'autres pratiques :

> *Si, jusqu'alors j'avais non seulement négligé, mais scrupuleusement évité la voluptueuse ressource à laquelle Thérèse s'était si longtemps bornée, en vraie sotte, c'est que tous mes docteurs s'étaient accordés à me peindre des plus détestables couleurs cette solitaire pratique*[1].

Mais ce sont surtout les arguments moraux et religieux que le roman libertin rejette en bloc – bien que le discours des médecins de la seconde moitié du siècle mène sa croisade contre la masturbation à grand renforts de rhétoriques et d'arguments chrétiens laïcisés et plus largement d'un imaginaire fantasmatique, malgré le ferme rejet par Tissot de ce qu'il appelle les « trivialités théologiques et morales[2] » de Bekkers. Sa mère, devenue dévote, surprenant la petite Thérèse, alors âgée de sept ans, en pleine « pollutions nocturnes », pour reprendre le titre de la section XI de *L'Onanisme*, alors que Thérèse parle, elle, d' « amusements nocturnes » pratiqués en toute innocence, décide d'y mettre un terme définitif avec fermeté :

> *On prit le parti de me lier étroitement les mains de manière qu'il me fut impossible de continuer mes amusements nocturnes*[3].

Mais les enseignements offerts par le roman libertin à son lecteur comme à ses héroïnes sont tout autres. L'abbé T*** apprend ainsi à sa jeune élève que la masturbation est sans conteste la meilleur façon de satisfaire des besoins somme toute naturels tout en ne troublant pas l'ordre de la société. Dès lors, rien de plus normal ni de plus naturel que cette pratique qui prend ainsi une place prépondérante dans une éducation sexuelle parfaitement réussie et intégrée :

---

[1] *Op. cit.*, p. 31. Il s'agit bien entendu de *Thérèse philosophe*.

[2] TISSOT, Samuel Auguste André David, *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, s.l., 1760 (Paris, Garnier frères, 1905, p. 23).

[3] *Op. cit.*, p. 578.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Il ne faut ni les rechercher ni les exciter, mais dès que vous vous en sentirez vivement pressée, il n'y a nul inconvénient à vous servir de votre main, de votre doigt, pour soulager cette partie par le frottement qui lui est nécessaire*[1].

D'ailleurs, dans sa longue tirade sur la masturbation, Suzon, elle aussi, rejette l'argument selon lequel cette pratique aurait de quoi offenser Dieu, car « pourquoi, dans la formation de la femme, aurait-il placé le centre des plaisirs dans un endroit où la main se porte sans peine et machinalement dans les démangeaisons cuisantes ? Serait-ce pour avoir occasion de nous punir d'avoir suivi en tout les lois de la nature, de cette bonne mère qui indique si bien à ses enfants les moyens de rendre leur existence heureuse[2] ? » C'est donc précisément par l'argument physiologique et naturel, omniprésent dans le discours sur la femme au XVIIIe siècle, que Suzon justifie une pratique conçue pour nombre d'héroïnes comme essentielle à leur épanouissement identitaire et à une maîtrise de leur propre corps puisqu'elle tient un rôle prépondérant dans la prise de conscience de son propre corps. Car la masturbation solitaire permet à celle qui la pratique de se sortir du schéma phallique et d'éluder, au moins pour un temps, la fascination pour le sexe masculin et pour l'érection au bénéfice d'une tentative d'élaboration d'un fantasme et d'une sexualité au féminin à part entière.

Mais si la masturbation solitaire hante le roman libertin malgré – ou à cause de – sa condamnation médicale et religieuse, certaines pratiques telles que la fellation restent encore placées sous le sceau de l'interdit et du tabou parce que porteuses de craintes et d'angoisses masculines. La fellation reste en effet assez discrète. Il est certes régulièrement question de « gamahucher » ou d' « être gamahuché » mais le mot, renvoyant à la fois à l'excitation des parties génitales masculines et à celle des parties féminines, y désigne la plupart du temps le cunnilingus qui est, lui, parfaitement accepté. Félicia exprime ainsi un certain dégoût à l'évocation de cette pratique qui entre dans ces « goûts monstrueux auxquels on ne peut d'abord songer sans horreur » :

> *Ce qu'il est le plus naturel de faire à la femme est précisément ce dont elle se soucie le moins ; il lui faut des extravagances ; tantôt elle veut qu'on la traite comme un mignon, tantôt qu'on lui fasse… ce que tu refusais si cruellement la première nuit de nos folies... quelquefois sa bouche est jalouse de l'offrande que…*

---

[1] *Ibid.*, p. 603.

[2] *Op. cit.*, p. 896.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- Fi, la vilaine, interrompis-je, dégoûtée de cette image[1]*...*

Si le chapitre qui est consacré au gamahuchage dans *Dom Bougre aux états généraux* fait d'emblée référence à la « dépopulation[2] », nous suivons Mathilde Cortey lorsqu'elle écarte l'explication de la dimension contraceptive pour justifier le rejet de cette pratique car c'est le cas de nombre d'autres positions et pratiques tout aussi anticonceptionnelles qui peuplent le roman libertin. Pour elle donc « cette répulsion peut être […] assimilée à un refus de ce que certains analysent comme une forme de coprophagie ou même d'anthropophagie. C'est peut-être aussi le refus d'une position jugée trop humiliante », et en effet c'est ainsi que Juliette vénère le sexe de Noirceuil, « aux genoux de cet étonnant libertin » :

> *[...] j'adore avec enthousiasme le mobile de tant d'actions, dont les simples aveux irritent tellement celui qui les a commises ; je le prends dans ma bouche, je l'y suce pendant un quart d'heure avec délice*[3]*...*

… jusqu'à ce que Noirceuil, « qui goûtait peu de plaisirs solitaires », lui lance « laisse-moi ». Nous retiendrons en fait surtout l'explication, certes proche de la question de l'anthropophagie, de la confusion entre génitalité et sexualité à l'origine de la peur du *vagina dentata*. Certes, le dégoût de Félicia apparaît comme un dégoût féminin mais, dans un autre roman de Nerciat, *Le Diable au corps*, c'est le sexe masculin, celui de Belamour, qui se trouve soumis par là à la femme, la voluptueuse marquise. En effet, « quand il reconnaît qu'il s'agit de plus d'un baiser, il fait un léger effort pour faire démordre la dame ; mais, si elle quitte prise pour un moment, ce n'est qu'en demeurant maîtresse du rebelle boute-joie, et pour dire du ton le plus vif » :

> *Ne vous jouez pas à me contrarier, Belamour, je suis femme à le trancher net entre mes dents s'il essaie de tromper ma fantaisie […].*

---

[1] *Op. cit.*, p. 1211.

[2] On peut en effet lire, dans l'ouvrage attribué à Rétif de la Bretonne : « DU GAMAHUCHAGE – Si tout ce qui tend à la dépopulation est un crime de l'érection, et s'il est de l'essence d'une bonne constitution de ne pas le laisser impuni et même de le prévenir, il faut que notre code national pourvoie aux *gamahuchés*, mode de fouterie qui fait répandre tous les jours une immense quantité de foutre en pure perte », *Dom Bougre aux états généraux, ou Doléances du portier des Chartreux*, À Foutropolis, 1789 (Paris, s.n., 1868, chap. V).

[3] *Op. cit.*, p. 343.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le sexe masculin en bouche, les angoisses de castration ressurgissent et la femme les brandit comme une menace déjà toute entière contenue dans la périphrase utilisée pour désigner les dents car « au plus léger mouvement, les ciseaux d'ivoire se font sentir, et l'avertissent qu'il est dangereux pour lui de bouger. Il faut donc qu'il se résigne et darde dans cette bouche libertine le flot qu'on ne lui permet pas de répandre dehors[1] ». Alors que la position liée à la fellation est jugée habituellement trop humiliante – puisque la fellation, de *fellare*, sous-tend une infériorité de celui ou celle qui la pratique et que l'irrumation, d'*irrumare*, le mépris et la contrainte[2] - la marquise la retourne à son avantage en en faisant une pratique de domination et de pouvoir au féminin. De même, dans *Le Portier des Chartreux*, Mme Dinville fait de la fellation un instrument de maîtrise du sexe masculin alors que tout, dans son attitude, nous renvoie à une posture de domination d'ordinaire toute masculine :

> *Elle me renverse sur son lit, et se couchant sur moi, elle me couvrait de ses baisers, elle me suçait le vit, et aurait voulu le faire entrer jusqu'aux couilles dans sa bouche, elle semblait extasiée dans cette posture, elle me couvrait d'une salive blanche semblable à de l'écume […]*[3].

L'insistance est faite sur l'action féminine, comme en témoigne, véritable martèlement, l'accumulation des verbes d'action (sexuelle) avec le sujet « elle » et dont l'objet est « je » : l'homme, entièrement soumis, se trouve enfermé dans une passivité totale, simple spectateur de la scène érotique puisque, contrairement à ce que l'on a habituellement dans ce type de scène, aucune sensation n'est exprimée hormis l'interprétation faite de celle de Madame Dinville (« elle semblait extasiée »). Et une telle fureur féminine dans la *fellatio* ne laisse pas de provoquer encore une fois une certaine crainte à la vue de celle qui couvre le sexe masculin « d'une salive blanche semblable à de l'écume » comme le ferait une enragée – au sens propre.

Mais ces pratiques tiennent aussi et pour beaucoup leur caractère transgressif du fait qu'elles sont anticonceptionnelles et qu'en cela même elles portent en elles la volonté de conjuration du corps (pro)créateur féminin que nombre de personnages féminins du roman libertin ne cessent d'affirmer par le rejet du corps fécond et le refus de la maternité. Le roman libertin n'a donc de cesse d'affirmer un corps et un plaisir féminin libéré de tout but

---

[1] *Op. cit.*, p. 295-296.

[2] Voir à ce sujet QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 21.

[3] *Op. cit.*, p. 411.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

procréateur alors même que le siècle fait de la maternité la destination naturelle de la femme et de son corps, et donc un plaisir féminin qui se doit de maîtriser sa propre jouissance pour éviter ce laisser-aller dont nous avons parlé et qui l'exposerait précisément à cette maternité à laquelle elle se refuse.

c. Le rejet du corps fécond et le refus de la maternité

Ainsi que le rappelle Jean-Louis Flandrin dans *Le Sexe et l'Occident*, dans les rapports illégitimes, l'impératif est précisément à ne pas enfanter. Les pratiques anticonceptionnelles et les moyens contraceptifs ne seraient plus alors être considérés en termes de péché de luxure, mais viseraient au contraire à l'atténuer. Il ne s'agit donc pas ici de développer les seules pratiques anticonceptionnelles – d'ailleurs cela opérerait des recoupements répétitifs avec le point précédent – mais d'envisager l'ensemble des modalités sous lesquelles se manifestent le rejet du corps fécond et le refus de la maternité.

Nombre de personnages féminins du roman libertin affirment en effet, de façon plus ou moins appuyée, leur droit à la non-grossesse en avançant les risques réels et bien connus liés à la maternité pour la femme, les restrictions à la liberté dont l'enfant est la cause pour la mère, « le dépérissement de [ses] charmes[1] » ou encore les conséquences d'une grossesse hors mariage pour la réputation d'une jeune fille qui peut ainsi pousser une jeune villageoise à quitter son village et à embrasser une carrière de libertinage. La mère de Lucette, contant son histoire à sa fille, tente ainsi de la prévenir contre les hommes car « rien n'est plus utile que l'exemple, et surtout l'exemple d'une mère[2] ». Laissée elle-même dans l'ignorance par sa propre mère, Mathieu la séduisit en satisfaisant sa curiosité et en lui répétant souvent ses leçons. C'est alors que :

> *Au bout de quelques mois je me sentis malade, j'eus des maux d'estomac, mais je devins beaucoup plus grosse. Je le fis remarquer à Mathieu. Il rougit, il se troubla, et depuis ce fatal moment je ne l'ai plus revu*[3].

---

[1] *Frétillon*, *op. cit*., p. 77.

[2] *Op. cit*., p. 281.

[3] *Ibid*., p. 282.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Abandonnée par son séducteur, sa mère n'a plus alors d'autre choix que de l'éloigner de chez elle pendant le temps de sa grossesse pour protéger sa réputation : « Elle [la] mena à dix lieues d'ici chez une de ses cousines, à qui elle recommanda le secret ». Mais, comme presque toujours dans de tels cas dans le roman libertin, la situation inextricable dans laquelle semble alors se trouver la jeune fille se résout par la disparition – d'une façon ou d'une autre – de la figure de l'enfant :

> *J'accouchai d'un enfant qui mourut dès qu'il fut né, et nous revînmes ensuite comme si de rien n'était. Les gens du village me trouvèrent plus jolie qu'avant ma rencontre avec Mathieu. Ils disaient que j'avais l'air plus mutin et plus vif qu'autrefois*[1].

Certes, dans le cas de la mère de Lucette, la grossesse et l'accouchement semblent n'avoir été la cause d'aucun accident et même avoir eu, au final, un effet relativement positif sur la santé et le physique de la jeune fille, de même que pour « la grivoise du temps » :

> *Comme il ne me manqua rien, qu'il ne me survint aucun accident et que je n'avais d'autre inquiétude que de faire un nouvel amant, au bout de quinze jours je me trouvai si bien rétablie que ma mère convint qu'elle ne m'avait jamais vue plus jolie*[2].

Mais l'*Encyclopédie*, dans l'article « Femme (en couches) », fait état de pas moins de dix-neuf suites funestes qui menacent la femme en couches, « un grand nombre d'accidents, d'indispositions, et de maladies qui n'arrivent que trop souvent aux *femmes en couches* », sans compter tous les désagréments mineurs. Dès lors, la remarque sur le risque encouru par Madame C*** dans *Thérèse philosophe* paraît bien laconique en ce que seule importe la dangerosité avérée de l'accouchement pour la mère, quelle qu'en soit la cause précise :

---

[1] *Ibid.*, p. 283.

[2] ANONYME, *La Grivoise du temps ou la Charolaise. Histoire secrète, nouvelle et véritable*, 1747 [la première publication date en fait de 1919, le texte étant resté jusqu'alors en l'état de manuscrit] (in *Anthologie érotique, le XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 403). Le texte se présente comme les mémoires de Louise Anne de Bourbon, dite Mlle de Charolais.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Celui-ci [son vieil époux] mourut cinq ans après son mariage, et laissa Madame C*** enceinte d'un garçon qui, en venant au monde, faillit perdre la vie à celle qui lui donnait le jour*[1].

Et, tout comme celui de la mère de Lucette, l'enfant de Madame C*** meurt « au bout de trois mois », la laissant alors « veuve, jolie, maîtresse d'elle-même à l'âge de vingt ans » et se promettant « de ne jamais courir les risques dont elle avait échappé comme miraculeusement en mettant au monde son premier enfant ». De la même façon, on ne saura de la mort de Lucette, dans *Le Rideau levé*, que le fait qu' « elle mourut des suites de sa première couche[2] » une fois entrée dans les liens du mariage alors que les pratiques sexuelles qu'elle avait avec le père de Laure la mettaient à l'abri de toute grossesse. Alors que la masturbation solitaire apparaissait comme une forme de liberté individuelle et de choix total pour son propre corps, la pénétration devient, quant à elle, une pratique dangereuse dont Madame C*** et Thérèse, à son exemple, n'ont de cesse de se méfier. D'ailleurs, Thérèse a également eu sous les yeux l'exemple de sa propre mère qui, en accouchant d'elle, fut mise dans un état pire que la mort selon elle et dont la cause est cette fois plus détaillée que ne l'était celle de l'accident de Madame C*** :

> *[…] ma mère devint enceinte, elle accoucha de moi. Ma naissance lui laissa une incommodité qui fut peut-être plus terrible pour elle que ne l'eût été la mort même. Un effort dans l'accouchement lui causa une rupture qui la mit dans la dure nécessité de renoncer pour toujours aux plaisirs qui m'avaient donné l'existence*[3].

Il s'agit en effet d'un accident consécutif au déchirement de la membrane qui sépare le vagin de l'anus décrit dans l'article « Fourchette » de *l'Encyclopédie*[4]. Dès lors, nombre de personnages féminins préfèrent s'adonner à des pratiques anticonceptionnelles les mettant à l'abri de tous ces risques d'accidents qui les priveraient de la liberté et de la maîtrise de leur corps : de la masturbation au *coïtus interruptus* en passant par la sodomie et les différentes

---

[1] *Op. cit.*, p. 601.

[2] *Op. cit.*, p. 49.

[3] *Op. cit.*, p. 577.

[4] « Il arrive dans des accouchements laborieux que non seulement la partie inférieure de la vulve se déchire par la sortie de l'enfant, mais encore l'espace qui est entre la partie inférieure de la vulve et l'anus : dans ce triste cas, l'ouverture du vagin et celle du fondement se joignent ensemble à l'extérieur, et ne forment plus qu'un seul conduit ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

pratiques contraceptives, il s'agit pour la femme de préserver son corps de la fécondité et de la maternité et donc de se définir soi-même comme un objet et un sujet de plaisir dépourvu de tout but créateur. C'est là la raison pour laquelle Félicité engage son amant, dans *Lolotte*, à pratiquer avec elle la sodomie :

> *[…]* fous *comme cela ta Félicité. Donne-lui tout : là du moins il n'y a rien à craindre : qu'un si beau* foutre *ne soit pas sans cesse perdu pour tes propres jouissances*[1].

Le discours répandu dans le siècle selon lequel la semence servant à la génération, dans ces pratiques anticonceptionnelles, est perdue d'où leur condamnation dans un siècle qui s'inquiète de la dépopulation ou par l'Église qui justifie le plaisir par la procréation qui en est le but, est ici détourné pour en regretter la perte non dans la perspective procréatrice mais dans celle de la jouissance. Se met alors en place un rejet de la représentation traditionnelle du corps féminin et plus précisément de ce que les ouvrages de médecine appellent les « parties servant à la génération » et qui deviennent, dans le roman libertin, des « instruments du plaisir », fustigeant « la sottise qu'on a d'attacher aux *instruments du plaisir* le nom de *parties honteuses*, et d'accoutumer les enfants à ne se représenter que de sales fonctions », retardant par là « beaucoup l'époque où l'on conçoit enfin les attributs essentiels de ces mêmes parties, les plus nobles et les plus intéressantes du corps humain[2] ». Juliette détourne alors le terme de « matrice[3] », clairement lié à la génération et à la fécondité féminine[4], l'utilisant subversivement aux seules fins de jouissance et de libertinage, et la niant alors dans ses fonctions reproductrices. C'est ce que Sade s'attache à faire au travers de nombreuses scènes de destruction de femmes enceintes et de leur fœtus de même que par une utilisation sadique de la matrice. Carle-Son fait ainsi rentrer de force leur fille, Ernelinde, dans le ventre de sa femme, Rosine :

---

[1] *Op. cit.*, p. 84. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] *Ibid.*, p. 38.

[3] « et j'avais à peine achevé ces mots, que le terrible vit de Carle-Son était au fond de ma matrice » (*op. cit.*, p. 1005).

[4] Du latin « matrix, matricis », reproductrice, dérivé de « mater », mère : « est la partie de la femelle de quelque genre que ce soit, où le fœtus est conçu, et ensuite nourri jusqu'au temps de la délivrance » selon l'*Encyclopédie*, qui renvoie ensuite à « Fœtus », « Conception », « Génération ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] alors Rosine est couchée sur une banquette de bois, très étroite, et là Borchamps veut qu'Ernelinde ouvre, avec un scalpel, le ventre de sa mère ; l'enfant se refuse, on la menace : effrayée, meurtrie, excitée par l'espoir de sauver sa vie elle consent, sa main, conduite par celle de Carle-Son, cède aux barbares impulsions qu'on lui donne. « Voilà où tu as reçu l'existence », dit ce père cruel, dès que l'ouverture est faite, « il faut que tu rentres dans la matrice dont tu es sortie » ; on la garrotte, on la comprime tellement, qu'à force d'art, la voilà toute vive dans les flancs qui la lancèrent autrefois*[1].

Inversant le processus de l'enfantement (lisible notamment dans la dichotomie « rentrer »/« sortir » de « il faut que tu rentres dans la matrice dont tu es sortie »), le libertin – aidée d'ailleurs notamment par une femme, Juliette – entend conjurer le pouvoir créateur du corps féminin. Le supplice de Madame de Mistival, dans *La Philosophie dans le boudoir*, relève également de cette conjuration. Ainsi Eugénie lance-t-elle à sa mère : « écartez vos cuisses, maman, que je vous couse, afin que vous ne me donniez plus ni frères ni sœurs[2] ».

Sans aller jusqu'à de telles extrémités, d'autres romans libertins du siècle conjurent ce pouvoir (pro)créateur de la femme par l'absence ou la disparition de la figure de l'enfant. Car toutes les héroïnes de notre corpus ne sont pas absolument infécondes, au grand étonnement de Frétillon, qui s'étonne de s'apercevoir qu'elle n'était pas « condamnée à la stérilité[3] ». Certaines d'entre elles se retrouvent « grosses » et enfantent, mais la figure de l'enfant doit disparaître pour que la « mère » puisse poursuivre sans entrave sa carrière dans le libertinage – de la même façon, nous le verrons, que la figure de la mère doit disparaître pour que la jeune fille puisse poursuivre son éducation libertine. Pour ce faire, le romancier choisit le plus souvent de faire mourir l'enfant à la naissance ou au bout de quelques jours, tout au plus quelques mois, ce qui réjouit davantage la mère qu'il ne l'afflige, n'en déplaise à la destination maternelle naturelle qui revient sans cesse dans le discours du siècle sur la femme. Mais Frétillon entend expliquer au lecteur que c'est bien moins la maternité en elle-même qui l'effrayait que les circonstances dans lesquelles elle aurait eu à élever son enfant, dès lors « fardeau embarrassant imposé par l'inconstant Perceval » dont elle est « déchargée » par un « cruel accident » de santé pendant sa grossesse :

---

[1] *Op. cit.*, p. 1012.

[2] *Op. cit.*, p. 175.

[3] *Op. cit.*, p. 77. Et de poursuivre : « Un temps aussi considérable, passé sans aucun accident dans les exercices redoublés de la galanterie la plus consommée, m'avait donné une intrépidité remarquable au milieu des périls ; je m'en croyais pour jamais à couvert ; mais enfin le terme fatal était arrivé. »

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Quoique j'eusse beaucoup à appréhender, je suis femme ; je n'étais pas autrement fâchée d'être mère : il n'y avait que les circonstances qui empoisonnaient le plaisir de la maternité*[1].

Ainsi la marquise du *Diable au corps*, « avec plus de douleur que de danger, mit au monde… (précieuse fécondité !) deux gras, lourds et très vivants marmots, laids à faire peur » mais ceux que le narrateur appelle les « magots séraphiques » moururent « par bonheur, au bout de huit jours[2] ». Et l'on se souvient de la mort tout aussi opportune de l'enfant de la mère de Lucette et de celui de Madame C***. Mais souvent aussi le roman ne soucie nullement de trouver une explication – vraisemblable ou non d'ailleurs – à la disparition de l'enfant. Soit il nous est fait part d'une grossesse accidentelle que l'on ne voit jamais arriver à son terme – et dès lors on peut supposer soit une fausse couche soit un avortement, d'ailleurs on nous dit dans *Le Diable au corps* :

> *[…] j'ai ouï dire qu'au commencement d'une grossesse, il ne faut parfois, pour se débarrasser de cette corvée, que donner, à la partie affligée, quelque exercice un peu violent, secondé de quelques innocents remèdes*[3]*…*

L'autre possibilité étant que la grossesse est en effet menée à son terme mais que l'enfant qui en est le fruit disparaît rapidement dans les détours de la narration. C'est qu'il ne semble pas bien malaisé de se défaire d'un enfant bien encombrant pour ces femmes. Alors que la Charolaise explique à sa sœur qu'elle refuse de se marier un jour et que celle-ci lui demande ce qu'elle fera si elle se trouve « grosse », elle lui répond : « Eh bien, si je suis grosse, j'accouche et je me débarrasse incessamment de l'enfant[4] ». Et pourtant c'est elle-même qui conclut son histoire sur sa remarquable fécondité puisqu'elle a accouché de six enfants « en moins de cinq ans » :

> *Je n'avais de mauvais temps que celui de mes couches ; j'aurais trouvé vingt pères pour un de mes enfants. J'en fis six en moins de cinq ans, qui sont tous venus à bien. Les unes servent Dieu et les autres le roi avec distinction*[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 78.

[2] *Op. cit.*, p. 514-515.

[3] *Ibid.*, p. 393.

[4] *Op. cit.*, p. 356.

[5] *Ibid.*, p. 405.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Nulle inquiétude donc dans le discours sur la maternité dans *La Grivoise du temps* : nul accident au cours de l'accouchement, des enfants « tous venus à bien » et une mère qui n'a jamais été empêchée pour cela dans ses plaisirs, hormis peut-être, comme elle le fait remarquer relativement discrètement, dans le temps de ses couches, puisque ses enfants ont tous été confiés à d'autres éducations. Elle trouve même à nous raconter qu'il lui arriva « une aventure si risible à l'accouchement du dernier ». Le passage est particulièrement intéressant en ce qu'il est à n'en pas douter l'évocation la plus précise d'un accouchement que nous ayons dans l'ensemble de notre corpus, alors même que, dans l'univers romanesque du siècle, l'accouchement ne se décrit pas. Non seulement la narratrice nous raconte comment, alors même qu'elle ressent les premières douleurs de l'enfantement, « un de ceux qui se croyaient le père de l'enfant [qu'elle portait] et qui effectivement était un de ceux qui y avaient travaillé le plus régulièrement », vint la voir et lui « fit mille caresses qui ne [lui] permirent pas de lui refuser ce qu'il exigea [d'elle] » :

> *Je consentis donc à ce qu'il voulut, j'y trouvai même beaucoup de plaisir, il me parut par la prompte récidive qu'il me fit qu'il y en trouva aussi. Cette seconde scène finie modéra son feu et avança sans doute mon accouchement […]*[1].

S'ensuit alors le récit d'un accouchement *a priori* tout ce qu'il y a de plus normal, aidée de sa femme de chambre et de son accoucheur… jusqu'à ce que la perruque de ce dernier prenne feu puis la jupe de la première. Peut tout de même reprendre un travail qui ne sera pas fort difficile puisque terminé « en moins de trois minutes ». La « grivoise du temps » ne s'embarrasse alors pas plus que ses consœurs du genre, acceptant avec grâce la proposition que lui fait l'accoucheur de lui confier le soin de l'enfant :

> *Quand je fus entièrement accommodée, mon accoucheur me demanda ce que je voulais faire de mon enfant et si je voulais lui en confier le soin. Je lui dis qu'il me ferait plaisir de s'en charger*[2].

« Cette couche fut si heureuse pour [elle] » qu' « en état de travailler sur nouveaux frais[3] » seulement huit jours après son accouchement, tout juste restreint-elle durant six semaines ses plaisirs à quatre par jour et à trois par nuit ! Une telle gaieté dans l'évocation des couches est

---

[1] *Ibid.*, p. 407.

[2] *Ibid.*, p. 409.

[3] *Ibid.*, p. 411.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

fort rare dans le roman libertin mais elle témoigne finalement elle aussi d'un refus de considérer son corps dans la seule finalité maternelle que veulent lui assigner les différents discours du siècle et de ne tolérer sa propre fécondité qu'à la seule condition qu'elle ne soit en rien pour elle et pour son corps un risque ou une entrave à sa liberté, que le plaisir reste son seul *credo* jusqu'au moment même de son accouchement qui est pourtant, pour d'autres, même pour l'effrénée marquise du *Diable au corps*, sinon dangereux, du moins douloureux.

CHAPITRE II - « PARCOURS DE SÉDUCTION : UN VOYAGE FÉMININ POUR LE PLAISIR »

Le voyage féminin pour le plaisir, qui est parcours de séduction, se décline sous la forme d'une des variations picturales et littéraires de l'embarquement pour Cythère dont le XVIIIe siècle galant est si friand. Le « voyage à Cythère » métaphorique que la mère de Frétillon a le plaisir d'entreprendre dans les bras d'un jeune homme nous servira ici de préambule : « Un jeune homme assez connu par ses richesses et par son état, lui proposa de faire un petit voyage à Cythère, et se chargea de l'y conduire. Ma bonne maman accepta la proposition ; le temps lui parut favorable : elle leva les voiles dans le moment même, en se flattant d'une heureuse navigation. Déjà son jeune pilote faisait avancer la proue vers le port de cette île enchanteresse […][1] ». Ce voyage féminin pour le plaisir se décline alors à la fois spatialement et temporellement, ce qui permet de rattacher aux notions de progression et de parcours celle de gradation si chère à Crébillon fils et que s'est approprié le – ou les – libertinage(s) du siècle jusqu'à en faire une véritable esthétique pour la femme et le féminin dans le roman libertin.

1) « Par degrés » : gradation et progression

« Je lui trouvai dans les yeux cette impression de volupté que je lui avais vue le jour où elle m'apprenait par quelles progressions on arrive aux plaisirs, et combien

[1] *Op. cit.*, p. 43.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'amour les subdivise[1] ». Dans ce passage des *Égarements du cœur et de l'esprit*, l'idée de progression reprend celle de gradation, faisant écho à une première scène entre Madame de Lursay et son élève, Meilcour. Gradations, progressions, degrés, autant de mots et d'idées qui subdivisent – pour reprendre le mot de Crébillon et Bibiena – et propres à exprimer l'art des transitions et d'une évolution tout autant temporelle que géographique vers le plaisir maîtrisée par la femme et accordée au rythme masculin, loin d'un « tout à coup » proprement masculin[2] lui.

a. Vers le plaisir

La promenade, dans le roman libertin, n'est pas simple déambulation – cette dernière supposant l'absence de but précis –, elle suit la nouvelle Carte du Désir dessinée par le siècle et, qui plus est, elle permet un contact des corps autorisé par la décence (grâce à la possibilité de se tenir par le bras). Se substitue en effet à la Carte du Tendre, dessinée par la Préciosité au siècle précédent[3], une nouvelle carte établie par le Libertinage du XVIIIe siècle, une véritable Carte du Désir, car « il vaut mieux peindre son siècle que la Carte du Tendre[4] » lance, en guise de préambule, le narrateur d'un roman de Nougaret, *Lucette ou les Progrès du libertinage* en 1765. Junon, la fille de Margot des Pelotons évoque quant à elle, pour s'y opposer implicitement, ces « filles légitimes, et du beau monde, qui toutes naviguent dans le fleuve du *Tendre*[5] ». La promenade doit donc être, dans les romans de filles, l'occasion de rencontrer de nouveaux amants ou quelque dupe à « attacher à leur char », selon l'expression consacrée par ces romans, et pour ce faire les jardins du Palais-Royal apparaissent comme un espace privilégié, devenus centre de flânerie et lieu d'intrigues fréquenté par les filles. Mais la promenade des Tuileries décrite par La Morlière dans *Angola* donne à voir la même « foule innombrable de désœuvrés » au centre de laquelle « on […] voyait […] de ces *antivestales*, trophées ambulants de la lubricité des financiers, qui venaient faire étalage de leurs *appas*

[1] *Op. cit.*, p. 158.

[2] Que nous développerons dans la troisième partie de cette étude (chapitre IV).

[3] C'est dans *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry, paru en dix volumes entre 1654 et 1661, que figure la fameuse « Carte du Tendre », à la géographie galante et allégorique.

[4] *Op. cit*., p. 276.

[5] *Op. cit*., p. 127. « *Tendre* » est en italiques dans le texte et renvoie clairement le lecteur au fait, par là et par la majuscule, à la Carte du Tendre.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

décrépits et attacher à leur char quelques jeunes gens qui allaient chez elles les *berner, et ainsi du reste*, et finissaient par leur donner des nasardes[1] ».

Mais la promenade est surtout un voyage pour le plaisir, au point même que « souvent on est plus incommodé d'une promenade que d'un long voyage[2] » selon un Thémidore épuisé par certaines fatigues. C'est que déjà, il avait observé de quelle espèce était la promenade qu'avait fait faire Laurette, quelques pages auparavant, au président :

> *Laurette le fit sortir pour le distraire, et le conduisit au jardin. Semblable guide était propre à l'égarer. Apparemment qu'ils se fourvoyèrent en chemin, et tombèrent dans quelques broussailles, car nous remarquâmes que la rosée avait gâté la robe de celle qui, je crois, n'était point sortie pour examiner les étoiles*[3].

« Le plaisir de la promenade[4] » n'est donc pas celui que l'on croit de prime abord surtout lorsqu'elle se fait de nuit, car alors « le lieu, la nuit, la solitude et l'occasion[5] » laissent présager de la suite. Ce qui importe ce n'est donc en aucun cas les longueurs de la description des jardins dans lesquels se fait la promenade. Le narrateur d'Angola s'amuse donc à prendre le lecteur à contrepied car les descriptions qu'il trouve d'ordinaire dans les romans ne sont pas propres à provoquer le plaisir que se propose pourtant de donner toute promenade[6]. Ce qui importe c'est plutôt ce qui mène au plaisir, ce qui le favorise et l'augmente, le but de la promenade, celui auquel touche Angola avec Zobéide dans les allées des Tuileries alors que tout le monde, hormis Angola, Almaïr, Zobéide et Aménis, les a désertées une fois la nuit tombée :

---

[1] *Op. cit.*, p. 425. En italiques le sont dans le texte. La Morlière fait d'ailleurs un usage notable de l'italique puisqu'il sert à marquer ironiquement la reprise d'un jargon à la mode tout au long de son roman.

[2] *Op. cit.*, p. 301.

[3] *Ibid.*, p. 293.

[4] *Angola*, *op. cit.*, p. 396.

[5] *Ibid.*, p. 426.

[6] « On fut prendre le plaisir de la promenade dans les jardins du palais de la fée. Ce serait ici le lieu de m'étendre *impitoyablement* sur leur description, de promener le lecteur dans des parterres, des bosquets, des labyrinthes ornés de jets d'eau les plus rares et des statues des plus grands maîtres, et cent mille autres minuties de cette nature, qui ne serviraient qu'à *le mener au supplice* par le chemin le plus long. Je me contenterai de dire que c'étaient *des jardins de romans* ; si cette idée ne suffit pas pour les imaginations stériles, ces sortes de gens n'ont qu'à ouvrir le premier de ces livres qui se rencontrera sous leur main, ils y trouveront de ces descriptions que je leur défie de lire sans *expirer d'angoisse* à moitié chemin » (*ibid.*, p. 396).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Après s'être promenés longtemps, Zobéide fatiguée s'assit sur le gazon ; le prince se mit auprès d'elle : il soupirait, elle était émue ; il lui baisait les mains, elle le souffrait ; il poussa ses entreprises plus avant : la bouche de Zobéide, sa gorge entièrement découverte, et livrée à ses transports, fut un instant couverte de ses baisers. Ses mains cherchèrent de nouveaux attraits ; Zobéide résistait assez pour augmenter et non pour empêcher ses plaisirs. Enfin elle lui avait abandonné ses charmes adorables ; il se rassasia de délices. Zobéide n'y fut pas insensible, les mouvements qu'elle se donna pour diminuer sa victoire mirent le dernier comble à leur volupté*[1].

La promenade est alors à ce point conçue comme un voyage vers le plaisir qu'il s'agit de la recréer à l'intérieur du lieu d'amour, ce que fait le cabinet secret du château dans lequel Madame de T*** entraîne son jeune amant, véritable recréation artificieuse de la nature autour d'un « bosquet aérien », de « portiques en treillage orné de fleurs », d'une « grotte sombre » ou encore d'un « tapis pluché, [qui] imitait le gazon[2] ».

Mais Rozette, quant à elle, qui n'est pas moins observatrice que ne l'est Thémidore au retour de Laurette et du président, refuse de venir avec lui. N'est-ce pas aussi que, dès lors, elle ne serait plus le guide, comme le fut Laurette avec le président, mais celle que l'on guide, se retrouvant ainsi dans une position de passivité ? C'est que la promenade est bien souvent à l'instigation de la femme dans les romans de notre corpus. Dans l'*Histoire de dom B****, Saturnin ne comprend pas tout de suite quelles sont les « vues » de Mme Dinville lorsqu'elle lui propose de lui servir d'écuyer à la promenade, jetant sur lui « des yeux qui cherchaient à pénétrer dans les [siens s'il n'était] pas au fait du motif de sa promenade : elle n'y trouva rien ; [il] ne [s'attendait] pas au bonheur qui [lui] était préparé[3] ». Mais l'exemple le plus probant est sans aucun doute celui de Madame de T*** dans *Point de lendemain*. Elle entraîne le jeune homme au travers de ce qui s'avère être, au-delà d'une simple promenade, un véritable parcours initiatique qui n'a d'autre but que le plaisir : « Nous enfilions la grande route du sentiment, et la reprenions de si haut, qu'il m'était impossible d'entrevoir le terme du voyage[4] ». Le cheminement géographique redouble alors la progressive exploration amoureuse. Madame de T*** dessine à son tour une véritable topographie du désir : on passe

---

[1] *Ibid.*, p. 426.

[2] *Op. cit.*, p. 1309. Le tapis de gazon du cabinet secret n'est d'ailleurs pas sans rappeler le banc de gazon du jardin sur lequel les deux amants se sont arrêtés au cours de leur promenade.

[3] *Op. cit.*, p. 401.

[4] *Op. cit.*, p. 1303.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de l'Opéra à la voiture, pour se rendre au château, quelque part sur les bords de la Seine, en-dehors de Paris, puis dans le jardin, dans le pavillon, et de là dans le cabinet secret. Il y a bien évolution, autant dans l'espace que dans le désir, qui se remarque en particulier lorsque, en sortant du pavillon, les deux amants repassent devant ce même banc de gazon où ils avaient échangé les premiers baisers et les premières confidences :

> *Quel espace immense, me dit-elle, entre ce lieu-ci et le pavillon que nous venons de quitter*[1] *!*

Le *locus* se fait alors de plus en plus intime au fil des scènes : d'une terrasse et d'un jardin extérieurs, à un pavillon, et finalement à un cabinet secret dans le château lui-même. Le schéma de progression du désir suit ainsi celui du cheminement géographique : confidences (elles-mêmes de plus en plus intimes) – baisers – caresses – acte sexuel. Suivant les préceptes de la leçon sensualiste, l'aménagement de l'espace dans les appartements de la fée Lumineuse vers le plus intime métaphorise lui aussi l'acte sexuel tout en matérialisant l'idée abstraite de « gradation », en ce qu'une « enfilade de petites pièces charmantes » fait passer par « toutes les différentes gradations de la volupté, par les différentes sortes de plaisirs auxquels elles [sont] propres[2] », par les plaisirs de la table, ceux de la musique, jusqu'à la dernière pièce, celle des plaisirs de l'amour, celle qui va afficher ses « peintures tendres et sensuelles ». Cette enfilade, que l'on trouve également chez Cypria dans *Les Bijoux indiscrets*, avec « une longue enfilade de pièces plus richement décorées les unes que les autres[3] », se présente alors comme un itinéraire amoureux d'une pièce à l'autre, extériorisation du cheminement intérieur du désir. Il incombe en effet à la femme de prodiguer au jeune homme encore novice une leçon d'amour qui est un apprentissage de l'art de la gradation[4]. Tout comme la fée Lumineuse avec Angola et Madame de T*** avec son jeune amant, Madame de Lursay met au fait le jeune Meilcour des gradations, progressions et autres subdivisions de l'amour :

---

[1] *Ibid.*, p. 1306.

[2] *Op. cit.*, p. 415.

[3] *Op. cit.*, p. 265.

[4] Au sujet de l'art de la gradation, voir le chapitre IV du *Savoir-vivre libertin* (« L'art de la gradation ») de Michel Delon ainsi que son article concernant plus précisément l'œuvre de Crébillon fils : « L'idée de gradation chez Crébillon », in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, dir. Jean Sgard, Grenoble, Ellug, 1996, p. 105-118.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Elle ajouta à cela mille choses finement pensées, et me fit entrevoir de quelle nécessité étaient les gradations. Ce mot, et l'idée qu'il renfermait, m'étaient totalement inconnus*[1].

C'est qu'il est pour elle-même d'une importance essentielle que son amant soit au fait de la nécessité des gradations afin que le rythme masculin s'accorde avec son propre rythme. Thérèse, dans ses *Galanteries*, n'apprécie ainsi nullement les façons d'un prétendant fort maladroit qui « se [met] en devoir d'abréger les gradations qu'il [regarde] comme inutiles pour la réussite de son entreprise[2] ». Mais il lui faut encore lui en montrer le bon usage afin de ne pas être laissée dans une position d'attente, tout aussi préjudiciable en vue de l'harmonisation des rythmes masculins et féminins.

Mais la représentation de la gradation est double : raffinement (qualitatif) et excès (quantitatif)[3]. Là se situe toute la différence marquée entre la débauche et la volupté – le roman libertin proposant par là une autre dichotomie que celle, trop convenue, qui oppose libertinage et morale. La gradation comme raffinement permet en effet de dépasser la simple satisfaction d'un besoin corporel « vulgaire ». Félicia met ainsi en avant les « mille gradations délicates » qu'elle oppose aux « saveurs vénales », au « besoin incommode » et aux « sens grossiers ». Le personnage de Rose, dans *Le Rideau levé*, figure aboutie de la femme « excessive », permet ainsi au père de Laure de lui offrir un contre-exemple et à Laure elle-même de se définir, par opposition, dans le raffinement d'un libertinage par gradations :

> *Je fus convaincue que la délicatesse des sentiments n'habitait point leurs cœurs, et qu'ils n'avaient l'un et l'autre [Rose et Vernol] que ceux de la passion la plus effrénée et la plus indiscrète. Cette manière d'être et de penser n'étant point uniforme avec la mienne, je fus entièrement décidée sur leur compte*[4].

L'éducation libertine reçue par les héroïnes de nos romans, y compris dans les romans de la veine pornographique et dans ceux qui, comme chez Nerciat, entendent mettre en scène « le diable au corps », ne doit se faire que par gradations : en effet « tout vient par gradation[5] »

---

[1] *Op. cit.*, p. 78.

[2] *Op. cit.*, p. 275.

[3] Au sujet de cette distinction, voir le chapitre IV du *Savoir-vivre libertin* de Michel Delon.

[4] *Op. cit.*, p. 99.

[5] *Op. cit.*, p. 458. Nous pourrions également citer Thérèse, qui écrit que « ce sont les actions des uns et les sages réflexions des autres qui, par gradation, [lui] ont dessillé les yeux sur les préjugés de [sa] jeunesse »

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

écrit Javotte au début de ses mémoires. Alors que le personnage de Laure, dans *Le Rideau levé*, renvoie au raffinement, incarnant cette éducation idéale qu'entend illustrer le roman libertin du siècle et ce qu'on peut lire comme une aristocratie libertine, Rose n'est qu'excès. Avec elle, en effet, ce sont « Bacchus et la Folie » qui mènent les corps et « le branle » :

> *[…] le* délire *voluptueux s'empara de nos sens ;* Bacchus et la Folie *menaient le branle. […] Ces jeux, ces baisers qui se répétaient dans les glaces nous échauffèrent à* l'excès[1].

Le lexique n'est donc plus que celui de l'excès et de la déraison. La Folie même, personnalisée, apparaît alors comme une « divinité chérie » à laquelle l'on rend hommage. Mais bientôt Rose succombera sous le poids de ses excès :

> *Rose, livrée sans frein à la passion furieuse dont elle faisait l'idole de son bonheur, à la fin y succomba. Ses règles n'avaient point paru ; elle ne fut pas longtemps sans essuyer un épuisement total, suivi de vapeurs affreuses. Sa vue s'en ressentit, elle ne ressemblait plus qu'à une ombre ambulante. Sa gaieté fut totalement perdue et un dépérissement, produit par une fièvre lente, la conduisit enfin au tombeau*[2].

« La gradation qu'elle avait observée[3] » n'est donc gradation que dans le sens le plus quantitatif qui soit. Et la gradation sadienne de surenchérir en plaçant « du plaisir à tous les crimes[4] ». Sade reprend donc la notion de gradation si chère à Crébillon – le terme est récurrent dans l'*Histoire de Juliette* par exemple - mais la « fait passer du libertinage mondain où il désigne les étapes d'une séduction, au libertinage scélérat où il caractérise le principe de transgression[5] » comme le souligne Michel Delon. Toutefois chez Sade comme dans l'ensemble du roman libertin, depuis Crébillon fils, la gradation reste ce qui fait passer du réel au fantasme, de la raison à l'imaginaire. C'est ainsi que « les romans de MM. La Mettrie,

---

(*op. cit*., p. 575) et bien d'autres encore car les expressions « par degré », « de degré en degré » ou « par gradation » peuplent les romans de notre corpus.

[1] *Op. cit*., p. 90. C'est nous qui soulignons.

[2] *Ibid*., p. 103-104.

[3] *Ibid*., p. 102.

[4] *Histoire de Juliette*, *op. cit*., p. 333 : « aurait-elle ainsi, par gradation, placé du plaisir à tous les crimes, si le crime ne lui était pas nécessaire ? ».

[5] *Ibid.*, p. 1423 (note 1, qui renvoie à la p. 333 du texte).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Diderot et Crébillon […] aidèrent [Javotte] à faire un cours complet et rapide de volupté », devant « à l'art de raffiner et de créer les plaisirs, de faire remplacer les sens par l'esprit ou la réalité par l'imaginaire[1] ».

b. La lenteur

La lenteur illustre ce goût du siècle pour les gradations, au point que Félicité de Choiseul-Meuse, à l'aube du siècle suivant, les allie systématiquement dans les « lentes gradations » que l'on retrouve d'un de ses romans à l'autre. Se souvenant de ce que la gradation était dans le libertinage mondain, Félicité de Choiseul-Meuse et son libertinage bourgeois la reprennent pour souligner une lenteur qui marque certes toujours les étapes d'une séduction mais d'une séduction désormais conçue comme corruption et détournement – détournement d'une nature vertueuse. La femme est chez elle nécessairement la victime de « lentes gradations » ourdies par les séducteurs. C'est ainsi qu'« Amélie s'accoutuma […] à recevoir des caresses qui l'auraient révolté, si le duc n'avait eu l'adresse de les obtenir par de lentes gradations[2] ». Julie met elle aussi sur le compte de ces « lentes gradations » la perte d'une vertu avec laquelle elle était pourtant née :

> *Sans doute, j'étais née vertueuse, et sans les séducteurs dont je fus entourée dès l'enfance, je l'aurais toujours été ; ce ne fut que par des lentes gradations et avec des peines infinies, que l'on parvint à détruire en moi cette pudeur virginale, si précieuse et si rare*[3].

D'ailleurs, même si les libertins des romans de Sade réclament une disponibilité immédiate des victimes, la lenteur fait partie intégrante du renchérissement sadien dans la cruauté. Alors que Justine se trouve prisonnière chez le comte de Gernande, elle observe les longs préliminaires dont celui-ci se délecte avant de s'abandonner totalement aux excès de la jouissance qu'il ressent au moment de saigner sa femme : le repas est conçu comme de « cruels préliminaires » alors que « ces premières cruautés [cessent] enfin pour faire place à

[1] *Op. cit.*, p. 473.

[2] *Op. cit.*, II, p. 128.

[3] *Op. cit.*, p. 164.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'autres » mais là aussi « cet acte est long »[1]. D'ailleurs, ainsi que le fait remarquer Michel Delon, la cicatrisation, souvenir d'une blessure et de la souffrance est sans doute l'une des formes les plus intéressantes que puisse prendre la lenteur, d'autant que pour la malheureuse Justine, l'attente de la cicatrisation n'est autre que l'attente de nouveaux supplices qui la place dans une continuité de la souffrance dont la cicatrice est le lien ininterrompu. Valmont aussi tire une certaine jouissance d'une lenteur dans le jeu de séduction entre l'homme et la femme, entre lui-même et la présidente de Tourvel. Ainsi écrit-il à la marquise de Merteuil : « J'ai pris goût aux lenteurs[2] » et il y a pris goût auprès de la présidente de Tourvel, car une femme vertueuse et sentimentale appelle ces lenteurs. Pourtant, ainsi que le lui rappelle Mme de Merteuil, il s'est « plaint si souvent du temps [qu'il] perd[ait] à aller chercher [ses] aventures[3] ». Ces lenteurs auxquelles prend goût le vicomte résonnent comme le signe de sentiments naissants chez le libertin : « Cela est si vrai qu'un libertin amoureux, si un libertin peut l'être, devient de ce moment même moins pressé de jouir[4] ». Force est donc de constater que désormais ses méthodes divergent de celle de la marquise :

> *Ce n'est pas de Mme de Tourvel dont je veux vous parler ; sa marche trop lente vous déplaît. Vous n'aimez que les affaires faites. Les scènes filées vous ennuient ; et moi, jamais je n'avais goûté le plaisir que j'éprouve dans ces lenteurs prétendues*[5].

Même si pour Henri Coulet, « qu'ils souffrent, qu'ils jouissent, qu'ils espèrent ou qu'ils regrettent, les sentimentaux sont retardés ou emportés, avec bonheur ou avec effroi, par un temps trop lent ou trop rapide[6] », c'est la présidente de Tourvel qui finalement et imperceptiblement finit par imposer sa propre temporalité au vicomte de Valmont là où les séducteurs d'Amélie et Julie ne faisaient qu'adapter leur propre rythme à celui de leur victime afin de mieux les séduire se proposant, comme Valmont entendait le faire, de « ne pas la conduire si vite, que le remords ne puisse la suivre ; faire expirer sa vertu dans une lente

---

[1] *Op. cit.*, p. 243-244.

[2] *Op. cit.*, p. 271, lettre XCVI.

[3] *Ibid.*, p. 195, lettre LXXIV.

[4] *Ibid.*, p. 157, lettre LVII.

[5] *Ibid.*, p. 267, lettre XCVI.

[6] COULET, Henri, « Espace et temps du libertinage dans *Les Liaisons dangereuses* », in *Laclos et le libertinage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 184.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

agonie[1] ». Et en effet, « s'il prend aux lenteurs un intérêt trop vif, la sentimentalité menace d'émousser la lucidité nécessaire à la maîtrise[2] » du libertin et il se laisse alors entraîné dans le temps du sentiment, qui est celui de sa victime. C'est pour cela qu'Alcibiade, dans les *Lettres athéniennes* de Crébillon fils dont il est certainement, avec Versac, dans *Les Égarements de l'esprit*, le personnage qui aura élaboré la théorie du libertinage la plus complète, se refuse à certains arts de séduction « plus propres, [selon lui], à faire durer les préliminaires presque autant que la passion même, qu'à en faire naître une », préférant donc « triompher par l'audace des obstacles qui peuvent se présenter, qu'à tâcher de ne les surmonter que par la lenteur[3] ». Pour la marquise de Merteuil, ces lenteurs appartiennent à une Carte du Tendre dont elle se refuse à s'accommoder. Elle préfère nettement à ces lenteurs « une attaque vive et bien faite, où tout se succède avec ordre quoiqu'avec rapidité[4] ». Nous ne dirons donc pas avec le vicomte de Valmont que « les scènes filées » rebutent tout à fait la marquise car elle ne rejette pas les idées d' « ordre » et de succession ; ce ne sont que les lenteurs inutiles qu'elle regrette. Car elle sait faire la distinction entre la rapidité et la précipitation et elle connaît « le prix du temps » ; elle entend donc faire regretter à Danceny « celui qu'il a perdu[5] ». Elle n'entend pas non plus laisser traîner en longueur l'aventure avec Prévan qui prétend « crever six chevaux à [lui] faire sa cour » :

> *Oh ! je sauverai la vie de ces chevaux-là. Je n'aurai jamais la patience d'attendre si longtemps. Vous savez qu'il n'est pas dans mes principes de faire languir quand une fois je suis décidée, et je le suis pour lui*[6].

C'est que les lenteurs inutiles, comme les gradations superflues, sont à bannir. Meilcour doit ainsi apprendre, sous l'égide de Versac, que les femmes doivent se rendre, à l'image de Madame de Senanges, sans « sottes réflexions, ni lenteurs affectées » et qu'il faut ensuite se quitter, ce qu'il fera avec Madame de Lursay, « sans éclat, sans altercation, sans lenteurs[7] », ce que ne sait pas encore faire le jeune homme dont la formation n'est pas achevée. Le jeune prince Angola, à peine entré dans les appartements de la fée Lumineuse, n'est ainsi pas encore

---

[1] *Op. cit.*, p. 185, lettre LXX.

[2] COULET, Henri, *art. cit.*, p. 186.

[3] *Op. cit.*, p. 310.

[4] *Op. cit.*, p. 53, lettre X.

[5] *Ibid.*, p. 165, lettre LXIII.

[6] *Ibid.*, p. 194, lettre LXXIV.

[7] *Op. cit.*, p. 129 et 143.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

au fait de la subtilité de l'art des gradations. « Peu fait à ces sortes d'aventures », en effet, « s'il osa espérer réussir, ce ne fut qu'en imaginant une multiplicité de gradations, dont un peu plus d'expérience aurait pu lui épargner la meilleure partie[1] ». Mais ces inutiles « gradations par où il faut nécessairement que tous les jeunes gens passent, […] il n'arrive que trop souvent qu'ils s'en corrigent en donnant dans l'excès opposé[2] » écrit encore La Morlière dans un autre de ses romans, *Les Lauriers ecclésiastiques*, en 1747.

« Quelque envie qu'on ait de se donner, quelque pressée que l'on en soit, encore faut-il un prétexte ». Madame de Merteuil préfère donc avoir « l'air de céder à la force[3] » car il n'y a rien de plus commode pour les femmes. La résistance – le plus souvent feinte donc – apparaît alors comme un code social pour la femme qui lui permet non seulement de préserver – les apparences de – la décence mais aussi de mettre en place un véritable art du libertinage au féminin en ce que cette résistance lui devient un moyen d'exciter le désir masculin d'un amant pourtant le plus souvent conscient du caractère artificiel de cette résistance qui ne doit pas être mise sur le compte d'une vertu chimérique mais sur celui du respect d'une convention qui veut que la défaite des femmes ne soit pas trop rapide. Qui plus est, ainsi que le confie l'un de ses amants à Mademoiselle Brion, « la résistance [ajoute] au plaisir[4] », même s'il en faut souvent bien peu pour vaincre ces feintes résistances ainsi que l'avoue Javotte dans le roman attribué à Paul Baret :

> *Je reculai d'abord, mais on pense bien que je n'avais pas la force de résister. Je me laissai aller sur une bergère, l'abbé en fit autant, persista dans ses hardiesses et vainquit ma résistance*[5].

Mais retarder n'est pas diminuer dans l'optique de ces femmes libertines et séductrices, bien au contraire. Cette décence permet en effet d'aller ni trop vite ni trop lentement et de maîtriser ainsi sa temporalité et le temps de son plaisir. Madame de T*** sait ainsi faire attendre le narrateur, et elle le fait par les baisers, les confidences ou la gradation d'un lieu à l'autre. Ce libertinage raffiné affiche sa préférence pour une certaine lenteur ; et en effet, en étant « trop ardent, on est moins délicat » reconnaît le narrateur de *Point de lendemain* :

---

[1] *Op. cit.*, p. 416.

[2] *Op. cit.*, p. 515.

[3] *Op. cit.*, p. 53, lettre X.

[4] *Op. cit.*, p. 75-76.

[5] *Op. cit.*, p. 466.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Tout ceci avait été un peu brusqué. Nous sentîmes notre faute. Nous reprîmes avec plus de détails ce qui nous avait échappé. Trop ardent, on est moins délicat. On court à la jouissance en confondant les délices qui la précèdent*[1].

Félicia évite elle aussi l'écueil d'une hâte qui serait une négation de la volupté et ce que Michel Delon appelle « une erreur sensuelle[2] » :

> *Nous n'allions pas au bonheur avec la rapidité du trait qui vole à son but ; mille gradations délicates nous y conduisaient lentement, la mèche brûlait avec économie : des plaisirs inexprimables suspendaient l'explosion des flammes dont nous étions intérieurement embrassés*[3].

Elle s'adresse alors à la « multitude libertine, aux plaisirs de qui l'amour et la volupté ne présidèrent jamais » et dont il ne s'agit que de se « rassasier » pour les exclure du récit d'une scène voluptueuse dont il ne saurait alors se faire une idée juste. C'est que l'art de savoir attendre pour mieux goûter son plaisir est proprement féminin dans le roman libertin. En effet, outre le fait que la jeune fille accepte les contretemps et la souffrance qui précèdent nécessairement son plaisir, c'est souvent la femme qui demande à l'homme de ne pas se précipiter, y compris dans les romans de la veine grivoise ou pornographique. Ainsi, alors que « Vernol était dans une impatience prodigieuse » dans les bras de Laure, celle-ci, « dont la volupté était plus délicate », voulait d'abord jouir « par les yeux, par les mains » :

> *Mais j'étais moins empressée d'arriver au but, que j'envisageais avec plus de satisfaction en exaltant le désir […]*[4].

« En exaltant le désir » donc ou, pour mieux dire, en exaltant la patience du désir, Monique, dans un roman comme *Le Portier des Chartreux* avec lequel on est pourtant loin du libertinage raffiné de *Point de lendemain*, demande elle aussi à Martin de ne pas trop brusquer le plaisir qui n'en serait que beaucoup moins ardent : « Arrête, […] arrête, mon cher Martin, ne va pas si vite, restons un moment », d'autant qu'une trop grande rapidité est « aussi peu

---

[1] *Op. cit.*, p. 1305.

[2] *Op. cit.*, p. 194.

[3] *Op. cit.*, p. 1157.

[4] *Op. cit.*, p. 92.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

flatteuse » pour l'homme qu'elle est « humiliante[1] » pour la femme, ainsi que l'écrit et le reproche Mysis à Alcibiade dans les *Lettres athéniennes*.

c. Cheminement géographique et évolution

Le roman libertin, qui aime à prendre la forme d'un roman initiatique, commence souvent par le moment où l'héroïne est amenée à quitter son premier refuge. Il ouvre ainsi la porte à une évolution tout à la fois géographique dans l'espace et psychologique dans le temps dans une double évolution chronotopique pour ces héroïnes, héritières féminines du genre picaresque, jetées sur la route et au cœur de tensions sociales[2], alors même que le XVIIIe siècle confère de plus en plus à la femme l'immobilité par une forte propension à la sédentarité au sein de l'espace domestique et privé[3]. Nombreuses sont en effet celles qui quittent le domicile parental, à l'image de Margot, ou qui se retrouvent orphelines, comme Thérèse, Félicia, Fanny, Fanchette, Justine et bien d'autres. Pour d'autres, Cécile Volanges, dont le passage du couvent au salon parisien prend toute une signification initiatique, ou Justine par exemple, la sortie du couvent, qui est souvent le premier lieu du roman libertin, sera déterminante en ce qu'elle apparaît comme le point de départ du périple ou de la succession des malheurs. Pour d'autres encore, ce point de départ est le village où elles sont nées et où vivent encore leur famille, qu'il s'agisse de Lucette, qui « est d'un village situé à trente lieues de Paris[4] » et d'une naïveté toute campagnarde puisqu' « en réfléchissant sur l'histoire de sa mère, elle conclut en elle-même que les hommes étaient méchants, qu'ils mordaient les filles qui s'approchaient d'eux, qu'ensuite le venin gagnait et qu'on ne pouvait plus cacher son malheur. Il n'y a qu'une villageoise qui puisse être si naïve. Les habitantes des villes sont plus instruites, l'exemple les éclaire : à douze ans on n'a plus rien à leur

---

[1] *Op. cit.*, p. 654.

[2] Voir MORTIER, Roland, « Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'Ancien Régime : de la Picara à la Fille de joie », *Revue de littérature comparée*, s.l. Librairie M. Didier, janvier-mars 1972, p. 35-45.

[3] Mais Christophe Martin fait remarquer qu'il n'y a là aucune contradiction puisque les lieux itinérants, comme les carrosses ou les voitures en tous genres et les bateaux, davantage que des moyens de transport, sont avant tout d'autres espaces de clôture pour le personnage féminin dans le roman du XVIIIe siècle (voir *op. cit.*, p. 136-143).

[4] *Op. cit.*, p. 279.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

apprendre[1] ». C'est aussi le cas d'Ursule, la paysanne arrivée de son village de Bourgogne et bientôt pervertie par « les dangers de la ville », de Sapho « du village de Villiers-le-Bel[2] », de Thérèse qui quitte la Provence pour Paris ou encore de Fanny Hill qui arrive à Londres de son petit village de province à côté de Liverpool. C'est que, ainsi que le souligne Elmire lors de la huitième soirée de *Entre chien et loup*, « à Paris, l'agitation, le bruit, la crainte, les passions, les plaisirs, les violentes douleurs même, composent et font sentir la vie ; en province on vit pour vivre, restant pour ainsi dire trente ans à la même place, étant demain ce qu'on était hier, ne vivant que de ce qu'on a, jouissant peu, ne souhaitant rien, et regardant presque comme un scandale, tout événement tendant à fixer l'attention ou à changer la destinée ; enfin, en province, l'absence du chagrin est assez pour le bonheur, tandis qu'à Paris, l'ennui et l'uniformité deviendraient bientôt le malheur lui-même[3] ». Nulle possibilité d'évolution, nulle perspective de changement dans la province de l'époque donc, et c'est en cela que ce voyage vers Paris seul rend capable une éducation et qui plus est une éducation et un éveil à une vie de plaisir et à une carrière libertine pour la jeune fille du roman libertin. Le cheminement initiatique se rapproche alors d'un cheminement « géographique » et vice versa, rapprochement d'ailleurs rendu par la métaphore du chemin utilisée par Sade dans *Justine ou les Malheurs de la vertu* pour parler de l'apprentissage de la carrière libertine de Juliette, car « c'est par l'apprentissage le plus honteux et le plus dur que ces demoiselles-là font leur chemin » et tout commence encore une fois « en sortant du couvent », c'est-à-dire précisément le moment où le chemin de Juliette et celui de sa sœur, sur le plan proprement géographique comme sur le plan métaphorique, se séparent. Mikhaïl Bakhtine parle ainsi de « riche métaphorisation du chemin et de la route[4] », dans laquelle le temps semble « se déverser » dans l'espace et couler. Pourtant, chez Justine, pourtant, le cheminement géographique ne s'accompagne d'aucune évolution puisqu'il est, nous l'avons vu, répétition à l'infini et à l'identique des mêmes situations, ne révélant aucun apprentissage de la part de l'héroïne. Le temps de Justine ne coule donc que selon un sens circulaire et répétitif, et jamais dans le temps évolutif qu'est pourtant celui de la vie humaine tout comme son voyage n'est qu'errements :

---

[1] *Ibid.*, p. 284.

[2] *Op. cit.*, p. 1144.

[3] *Op. cit.*, p. 158-159.

[4] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1978], p. 237.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] je me mis en marche dès le même instant ; mais ne m'orientant point, ne demandant rien, je ne fis que tourner autour de Paris, et le quatrième jour de mon voyage, je ne me trouvai qu'à Lieusaint.*

Le projet qu'elle forme alors de suivre cette route afin d'atteindre, en même temps que les provinces méridionales, un changement dans son existence n'est qu'illusoire puisque son voyage sur les routes ne peut la conduire – ou plutôt la maintenir - que vers l'inlassable répétition des mêmes situations :

> *Sachant que cette route pouvait me conduire vers les provinces méridionales, je résolus alors de la suivre, et de gagner ainsi, comme je le pourrais, ces pays éloignés, m'imaginant que la paix et le repos si cruellement refusés pour moi dans ma patrie, m'attendaient peut-être au bout de la France ; fatale erreur ! que de chagrins il me restait à éprouver encore*[1].

Quoi qu'il en soit, il doit s'agir, pour cet arrachement spatial initial, d'un lieu de départ qui représente, dans la pensée collective, un refuge ou un espace défendu dans lequel la morale et l'ignorance sexuelle sont censées être protégées. Les voyages qui s'avèrent funestes pour la vertu féminine sont ainsi un thème récurrent du roman libertin. Ainsi peut-on lire dans *Les Bijoux indiscrets* que « les voyages sont plus funestes encore pour la pudeur des femmes, que pour la religion des hommes[2] » et le sultan Misapouf et la princesse Grisemine de Voisenon entendent, non sans raison, marier leurs « filles avant de les faire voyager[3] ». Il faut dire que leur mère manqua son mariage avec le roi de Finlande en ce qu'elle ne répondit pas au traité selon lequel « il fallait, pour [l']épouser […], qu'une fille voyageât pendant quatre ans, qu'elle partît à l'âge de douze ans, étant très ignorante, et qu'elle revînt tout aussi peu instruite ». Mais ce qui montre bien l'immense difficulté de la chose, « car lorsqu'on voyage on est trop heureux de s'instruire[4] », c'est que « le roi […] a signé ce traité à dix-huit ans, il en aura ce mois-ci soixante et dix-neuf, et il est encore garçon[5] ». Certes, Grisemine commence ce voyage sous la protection d'un valet sorcier mais elle doit bientôt continuer le voyage seule, celui-ci s'étant fait tué par un chasseur alors qu'il se trouvait sous la forme d'un

---

[1] *Op. cit.*, p. 147.

[2] *Op. cit.*, p. 270.

[3] *Op. cit.*, p. 534.

[4] *Ibid.*, p. 531.

[5] *Ibid.*, p. 525.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

lapin. L'habit d'Assoud – c'est le nom de ce valet sorcier – sous lequel elle continue alors le voyage devait empêcher que certaines passions éveillées dans le cœur des hommes ne l'empêchent d'être reine mais ce sera précisément cet habit masculin qui l'amènera à s'instruire à cause – ou grâce – à une confusion des sexes qui la conduira dans le lit d'une dame qui est en fait garçon…

Le voyage, dans le roman libertin, est donc composé de deux dimensions essentielles : celle de volupté et celle d'éducation. Dès lors, nombreuses sont celles qui, comme Thérèse, Fanny, Margot ou Justine, se retrouvent abandonnées au hasard et à l'aventure, privées, au moins pour un temps, de protecteur et d'un lieu ou espace qui leur soit assigné, les exposant tout à la fois au danger et au plaisir, qui caractérisent les lieux itinérants et leur confèrent une efficacité narrative évidente : lieu de danger et lieu de plaisir, mais aussi « moyen de transport » en même temps que « lieu de multiples transports[1] » selon la jolie formule de Benoît Melançon. Le bateau est même le lieu de naissance romanesque de la belle Félicia en même temps que celui de son enlèvement :

> *Nous devînmes la proie d'un vainqueur qui, dès que nous eûmes pris terre en France, m'arracha du sein maternel, pour me livrer à l'infortune dans l'une de ces maisons cruellement charitables où l'on reçoit les fruits anonymes de l'amour*[2].

Le viol est encore un danger qui guette le personnage féminin ayant l'imprudence de se trouver sur les routes dans *Justine ou les Malheurs de la vertu* ou *Félicia ou Mes fredaines* alors que pour se rendre au château de monseigneur, « il y avait une lieue de mauvais terrain à traverser par des chemins détestables[3] », mais Félicia, Thérèse et Sylvina se voient sauvées du triste sort inéluctable qui semblait les attendre par le jeune et beau Monrose et Sir Sidney, dont elles font à cette occasion la connaissance. Le dénouement n'est plus alors si « tragique[4] » que le laissait entendre le titre du chapitre. Se profile en filigrane ce qui est « une autre valeur fondamentale du carrosse, lieu privilégié de la séduction érotique et du commerce sexuel tout au long de la période[5] » pour reprendre les mots de Christophe Martin. Le roman libertin ne pouvait évidemment pas passer à côté d'une telle dimension érotique du carrosse, du fiacre, du vis-à-vis et autre cabriolet : mouvements de la voiture, tête-à-tête, proximité,

---

[1] MELANÇON, Benoît, « Faire catleya au XVIIIe siècle », *Études françaises*, 32, n° 2, 1996, p. 66.

[2] *Op. cit.*, p. 1070.

[3] *Ibid.*, p. 1173.

[4] *Ibid.*, p. 1175.

[5] *Op. cit.*, p. 138.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

entière solitude à deux, tout semble y inviter à la volupté et y constituer un véritable prélude au plaisir dans la voiture de Madame de T*** dans *Point de lendemain*, dans le vis-à-vis d'Angola avec Zobéide ou dans une calèche où Angola, encore lui, et Aménis se retrouvent en tête-à-tête. Parfois donc c'est la femme qui invite l'homme dans sa voiture jusqu'à inverser le motif de l'enlèvement puisque Madame de T*** « enlève » le jeune narrateur pour le plaisir :

> *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*[1].

L'initiative est entièrement à la femme : elle l'entraîne, le faisant monter dans *sa* voiture et refusant de répondre à quelque question que puisse poser le jeune homme. Se joue alors une scène au cours de laquelle Madame de T*** maîtrise parfaitement les possibilités de séduction érotique qu'offre le tête-à-tête mouvant de la voiture. Elle commence en effet par provoquer le rapprochement, aidée en cela, et selon son intention, par le mouvement de la voiture, jusqu'à abolir toute distance entre les deux corps, amenés ainsi à « s'entretoucher » :

> *On me faisait, par intervalles, admirer la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière ; le mouvement de la voiture faisait que le visage de Madame de T*** et le mien s'entretouchaient. Dans un choc imprévu, elle me serra la main ; et moi, par le plus grand hasard du monde, je la retins entre mes bras. Dans cette attitude, je ne sais ce que nous cherchions à voir.*

Si le jeune homme semble alors plongé dans une certaine incertitude quant à cette situation, rien n'est véritablement « imprévu » ni laissé au « plus grand hasard du monde » du côté de Madame de T*** contrairement à ce qu'elle semble vouloir laisser croire en mettant le « projet[2] » du côté du jeune homme, préservant ainsi la décence en même temps qu'elle parvient à provoquer un émoi érotique certain chez celui qu'elle compte séduire. Émoi d'autant plus maîtrisé par la femme qu'elle sait exactement à quel moment le repousser et rétablir ainsi la distance entre son corps et celui du jeune homme, distance qu'elle avait pourtant dans un premier temps fait en sorte d'abolir :

---

[1] *Op. cit.*, p. 1300.

[2] « Votre projet, dit-on après une rêverie assez profonde, est-il de me convaincre de l'imprudence de ma démarche ? ». Le jeune homme nie alors tout projet, rétorquant par contre qu' « un hasard, une surprise… cela se pardonne ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Ce qu'il y a de sûr, c'est que les objets se brouillaient à mes yeux, lorsqu'on se débarrassa de moi brusquement, et qu'on se rejeta au fond du carrosse*[1].

L'initiative reste donc à la femme qui choisit où et quand le désir favorisé par le voyage en voiture doit être satisfait. Ainsi Zobéide entend-elle aussi profiter de cet expédient du vis-à-vis pour séduire le jeune Angola, encore « peu fait à la conduite des tête-à-tête » et « trop peu expérimenté pour croire que son aventure fût avancée », ou plutôt l'amener à la « vaincre » selon le respect des conventions qui veut que l'homme attaque et la femme oppose plus ou moins de résistance avant de capituler, car :

> *L'attitude où un homme et une femme se trouvaient nécessairement dans ces sortes d'équipages avait je ne sais quoi de voluptueux qui rendait l'un plus entreprenant et l'autre plus facile à vaincre. Les genoux et les jambes se trouvaient entrelacés l'un dans l'autre ; les visages, vis-à-vis et très près l'un de l'autre, se renvoyaient mutuellement la chaleur de la passion qui les animait. Séparés du reste du monde et se regardant comme dans une entière solitude, tout disposait à la volupté et contribuait à diminuer les égards d'un côté, et à faire perdre les scrupules de l'autre*[2].

Le désir – surtout le désir féminin – doit donc y être en même temps déresponsabilisé, selon le projet de la philosophie libertine puisque finalement ce désir et sa satisfaction semblent tous deux tout aussi inéluctables « dans ces sortes d'équipages » : « combien de femmes, en effet, après avoir résisté aux occasions les plus délicates, étaient venues *échouer décemment* dans un *vis-à-vis*[3] ? » Mais le désir féminin se trouve ici frustré puisque Angola, trop inexpérimenté, ne saura répondre à ce qui semblait pourtant inéluctable, alors même que toute distance semble abolie entre les corps comme elle l'était dans le carrosse de Madame de T***, se contentant de serrer une main abandonnée par Zobéide et se reprochant encore sa hardiesse. Zobéide essaiera bien un peu plus tard de feindre l'évanouissement, mais nous avons vu avec quel succès. On n'y reprendra pourtant point Angola qui, « plus instruit dans les tête-à-tête » quelques chapitres plus loin, monte dans la même calèche qu'Aménis au retour de la Comédie et montre cette fois qu'il connaît le prix de ces tête-à-tête si favorables,

---

[1] *Ibid.*, p. 1301.

[2] *Op. cit.*, p. 405.

[3] *Ibid.*, p. 406. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ainsi que le lui avait conseillé Almaïr. Certes, le voyage en voiture publique ne les permet guère, mais certains romans jouent sur ce thème de la séduction érotique dans les lieux itinérants en en faisant des lieux de rencontre pour la femme, pour cette jeune fille dans *Entre chien et loup*, devenant tout de même « la légitime épouse de Monsieur de Camouville, qui, aveuglé, par la vive tendresse, ne s'aperçut même pas… *qu['elle avait] fait le voyage de Lyon*[1] » et pour Suzon. Cette dernière, « seule de femme » dans la voiture publique, se retrouve face à des officiers, des abbés et des moines, qui « s'occupaient à [lui] faire leur cour » et parmi lesquels se trouve un cordelier qui ne manque pas de la faire céder à des « propositions très avantageuses[2] ». Le voyage procure donc à la femme de ces occasions, de ces lieux et moments tels que les conçoit le roman libertin et, dans ses maîtrises, la femme sait user à son profit de ces occasions qu'elle saisit ou mieux encore, qu'elle se procure à elle-même.

2) « Le lieu et le moment »

Crébillon définit le « moment » dans le *Hasard du coin du feu* en 1763 comme « une certaine disposition des sens aussi imprévue qu'elle est involontaire, qu'une femme peut voiler, mais qui, si elle est aperçue, ou sentie par quelqu'un qui ait intérêt d'en profiter, la met dans le danger du monde le plus grand d'être un peu plus complaisante qu'elle ne croyait ni devoir ni pouvoir l'être[3] ». Une telle définition du « moment », que Crébillon est le premier à mettre en avant, établit une liaison étroite entre ce « moment », qui ne peut être que furtif, et

[1] *Op. cit*., p. 150. En italiques dans le texte.

[2] *Op. cit*., p. 919.

[3] CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Le Hasard du coin du feu*, à La Haye, 1763 (Paris, Flammarion, 1993, p. 169). Quelques années plus tard, dans les *Lettres athéniennes*, en 1771, il affinera cette définition en distinguant deux sortes de « moment » sous la plume d'Alcibiade, dans une lettre qu'il écrit à Adymante (lettre XXV) : « l'un qui ne devrait point porter ce nom, quoique pourtant on l'en décore, parce qu'il est, pour ainsi dire, toujours sous la main de celui qui ose ou veut bien le chercher, ou que c'est, du moins, par le plus grand des hasards qu'on ne l'y rencontre pas ; l'autre, que l'on ne soit qu'à des motifs aussi flatteurs pour celui qui a le bonheur de le trouver, que consolants pour celle qui y cède. La femme tendre ne l'avait point prévu, parce qu'elle ne savait ni quand l'amour agirait sur son âme, ni jusqu'à quel point il pourrait agir. L'autre était dans la même ignorance, parce qu'il ne lui était pas plus possible de deviner ni jusqu'où l'on porterait avec elle la témérité, ni combien, car la nature est quelquefois inégale, cette même témérité la trouverait ou la rendrait sensible » (*op. cit*., p. 364-365).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la femme, insistant sur les notions de sensualité, de plaisir, de disponibilité, d'occasion, mais aussi de danger à l'égard des devoirs imposés à la femme par la société, ce qui l'oblige à se saisir de cette philosophie de l'éphémère, seule à pouvoir l'installer dans un pouvoir et une maîtrise.

a. L'occasion

L' « occasion » est une notion omniprésente dans le roman libertin et un auteur comme La Morlière qui joue, tout au long de son roman *Angola*, sur la reprise du jargon à la mode, et qui plus est du jargon des petits-maîtres, répète significativement le mot à l'envi car c'est elle qui, selon Nassès, dans *Le Sopha*, avec la convenance et le désœuvrement, fait naître presque toutes les « affaires[1] ». L'occasion, ce moment à saisir pour se procurer le plaisir que le roman libertin ne cesse d'appeler de ses vœux, est précisément la conjoncture spatio-temporelle favorable qu'il faut savoir saisir. Il ne cesse alors d'être question de « se procurer l'occasion », de « saisir l'occasion », de « manquer l'occasion » ou encore de « faire naître l'occasion ».

À cet égard, les absents ont toujours tort… Si l'amant est absent, la femme libre saisit les autres occasions et les autres corps masculins qui se présentent à elle et qu'elle a à disposition. Comme le dit Ursule à Laure dans *La Paysanne pervertie*, « pourquoi t'en voudrais-je de quelques infidélités faites à un absent ? tant pis pour lui, et tant mieux pour d'autres[2] ». Félicia entend ainsi se dédommager de l'absence du chevalier d'Aiglemont dans les bras de Sir Sydney ou du jeune et neuf Monrose, protestant que « pour l'amour, les absents eurent toujours tort avec [elle][3] ». L'homme, le libertin, ne saurait donc agir décisivement sur la femme, celle qu'il entend séduire, que par sa présence. Ainsi la marquise de Merteuil écrit-elle à Valmont que « la présence de l'objet aimé empêche la réflexion et nous fait désirer d'être vaincues[4] », c'est pour cela qu'elle conseille au vicomte de ne plus

[1] « Je crois, répliqua-t-il, vous avoir prouvé que je n'ai pas le cœur épuisé ; d'ailleurs, à vous parler avec franchise, il y a bien peu d'affaires où l'on se sert du sentiment. L'occasion, la convenance, le désœuvrement les font naître presque toutes » (*op. cit.*, p. 213).

[2] *Op. cit.*, p. 363.

[3] *Op. cit.*, p. 1184.

[4] *Op. cit.*, p. 101, lettre XXXIII.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

écrire à la présidente de Tourvel ces lettres qui révèlent au détour de chaque phrase que l'on ne sent pas ce que l'on écrit :

> *Croyez-moi, Vicomte : on vous demande de ne plus écrire : profitez-en pour réparer votre faute et attendez l'occasion de parler.*

Elle lui reproche dans la même lettre « de n'avoir point profité du moment […], qu'une occasion manquée se retrouve tandis qu'on ne revient jamais d'une démarche précipitée[1] » qui a privé le vicomte de sa présence auprès de la victime qu'il cherche à séduire. La présidente de Tourvel cherche ainsi à fuir le vicomte à plusieurs reprises, écrivant à Madame de Rosemonde que la présence et l'absence se définissent autour de l'heure et du lieu :

> *Tandis que lui se croira encore près de moi, je serai déjà loin de lui : à l'heure où j'avais coutume de le voir chaque jour, je serai dans des lieux où il n'est jamais venu, où je ne dois pas permettre qu'il vienne*[2].

Mais si la présence du libertin auprès de la femme lui est indispensable pour mener à bien son projet, c'est la présence féminine qui peut bientôt devenir obsédante pour l'homme. Le château de Madame de Rosemonde irradie ainsi de cette douce lumière féminine qui émane et attire le vicomte de Valmont, tandis que la chaussure, dans *Le Pied de Fanchette* de Rétif de la Bretonne, marque la présence obsédante de Fanchette car c'est ce « soulier couleur de rose » qui lui assure son pouvoir de séduction irrésistible et qui même établit le fil conducteur de l'histoire. La chaussure et le pied – affichés jusque dans le titre[3] – objets fortement sexualisés sur lesquels se reporte le culte du corps féminin, sont ainsi porteurs d'une charge fantasmatique évidente d'où irradie une présence féminine fortement sexualisée, bien que l'auteur prenne soin de désamorcer, par pudeur ou bienséance sans doute, la charge érotique contenue dans ce que chaque lecteur pouvait identifier comme un fantasme sexuel puissant.

Mais pour que la présence soit favorable, il faut encore savoir faire coïncider le lieu et le moment, car ce n'est pas seulement le lieu où la femme se trouve avec son partenaire masculin qui la compromet, ni l'heure seule, mais tout à la fois « l'heure et le lieu ». Seule leur favorable conjonction peut éclairer l'homme sur son bonheur et sur ce qu'il est en droit

---

[1] *Ibid.*, p. 99.

[2] *Ibid.*, p. 292, lettre CII.

[3] RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Le Pied de Fanchette ou le Soulier couleur de rose*, La Haye et Paris, Humblot, Quillau, 1769 (éd. P. Testud, in *Restif de la Bretonne*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'attendre de la femme, et c'est ce que, dans *Le Sopha*, Nassès comprend en trouvant un soir Zulica dans la petite maison de Mazulhim :

> *[…] l'heure à laquelle je vous trouve dans un lieu qui n'a jamais été consacré qu'à l'amour, tout m'a fait croire que lui seul avait eu le pouvoir de vous y conduire*[1].

C'est aussi ce qu'aurait dû comprendre auprès de Lumineuse un Angola toutefois trop peu expérimenté pour être éclairé alors que « *le lieu, l'heure*, l'air tendre de la reine, tout devait l'éclairer sur son bonheur[2] ». Une femme qui se trouve dans une petite maison, ou dans tout autre lieu « consacré à l'amour », pour reprendre la formule de Nassès, qui plus est à une heure tardive du soir, prend donc le risque de se mettre dans une position où toute résistance face aux assauts masculins paraît inutile puisque nous sommes renvoyés ici, comme nous l'étions avec les lieux itinérants, à l'inéluctabilité de la relation sexuelle car « qui ne sait, pour peu qu'il ait de l'expérience, combien la circonstance du moment nous entraîne et peut nous rendre dissemblables à nous-mêmes[3] ? » remarque Lolotte. D'ailleurs, la marquise du *Diable au corps* joue ironiquement sur cette soumission totale de la femme aux pouvoirs de l'occasion à laquelle elle entend satisfaire dans la seule optique de justifier un système qui est pourtant le fruit de l'opinion masculine sur les femmes :

> *Comme M. le marquis a la plus mauvaise opinion des femmes, et qu'il ne croit pas qu'aucune résiste à ces deux forces,* l'occasion *et* l'argent*, je justifie pleinement ce système et leur cède toujours*[4].

Le narrateur confirmera ainsi la marquise comme une femme « lubrique à l'excès, et des moins capable de négliger une occasion, quelle qu'elle soit, d'avoir du plaisir[5] ». Mais la femme risque également d'être compromise dans sa réputation. Surprise en tête-à-tête dans un bosquet avec Melraïm à dix heures du soir, les dévotes et les femmes de cour, jalouses d'Eglé, dans *Les Bijoux indiscrets*, y voient un prétexte pour en faire l'objet de leurs médisances. Car qu'elle ait été ou non véritablement surprise dans ce bosquet à cette heure tardive en compagnie d'un homme importe finalement bien moins que le fait qu'une telle anecdote doit

---

[1] *Op. cit.*, p. 176.

[2] *Op. cit.*, p. 416. C'est nous qui soulignons.

[3] *Op. cit.*, p. 180.

[4] *Op. cit.*, p. 146. En italiques dans le texte.

[5] *Ibid.*, p. 237.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

mettre à mal la réputation d'une femme et finir par insinuer des soupçons dans l'esprit de son mari qui, dès lors, l'envoie en retraite dans ses terres :

> *Eh ! bon, se disait-on à l'oreille, on l'a surprise tête-à-tête avec Melraïm dans un des bosquets du grand parc. Eglé ne manque pas d'esprit, ajouta-t-on ; mais Melraïm en a trop pour s'amuser de ses discours,* à dix heures du soir, dans un bosquet[1]…

C'est pour éviter de tomber dans ce type d'écueil que la fée Lumineuse, « exacte sur les bienséances, ayant regardé à sa pendule et vu qu'il était près de quatre heures du matin, heure à laquelle les gens de qualité sont censés devoir se retirer[2] », congédie Angola.

Il nous faut distinguer trois niveaux dans le rapport de la femme à l'occasion dans le roman libertin du XVIIIe siècle, selon un ordre où ce rapport apparaît de plus en plus maîtrisé par la femme : attendre l'occasion, saisir l'occasion et faire naître l'occasion. La jeune fille encore novice doit en effet se contenter d'attendre, soumise aux circonstances, au hasard et à la volonté des autres – souvent celle de l'homme – pour connaître ce qu'elle brûle de savoir et de vivre. Félicia, Margot, Laure et bien d'autres insistent ainsi sur cette impatience insupportable qui les ronge dans l'attente qu'arrivent enfin l'occasion et le moment de leur défloration. Mais la femme libertine, pourtant initiée et expérimentée, peut elle aussi se trouver dans une position d'attente, relativement à l'amour. Et si cette attente n'est due qu'à un respect des codes sociaux et des règles de bienséances et de décence qu'ils imposent, il n'en reste pas moins que la femme ne semble pas, dans ces représentations, pouvoir s'en affranchir sans risquer de s'exposer à une mise à mal de sa réputation qui n'équivaut pas à moins qu'à sa mort sociale. Ainsi l'avertit la définition que donne Crébillon du « moment » dans *Le Hasard du coin du feu* puisqu'il « la met dans le danger du monde le plus grand d'être un peu plus complaisante qu'elle ne croyait ni devoir, ni pouvoir l'être ». Certes, donc, Alcibiade, dans les *Lettres athéniennes*, réfute, dans une lettre à Adymante, « que les femmes [dépendent] du *moment*, autant et aussi souvent que les hommes qui les ont peu approfondies, le croient » mais, poursuit-il, « ce serait […] ne pas moins se tromper sur elles, et peut-être, serait-ce s'y tromper plus dangereusement pour soi-même, que de croire qu'elles n'en éprouvent jamais l'empire[3] ». Et même si, dans *Angola*, Almaïr présente ironiquement cette

---

[1] *Op. cit.*, p. 177. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 422.

[3] *Op. cit.*, p. 363.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

résistance à l'occasion moins comme un devoir social que comme un respect purement formel des conventions :

> *[…] il ne nous arrive pas aussi souvent que nous le voudrions d'être deux heures seuls avec une jolie femme dans un équipage ; que ce sont des occasions qu'il faut prendre aux cheveux : qu'un homme du monde ne peut guère se dispenser décemment de faire* quelque proposition*, et que les trois quarts des femmes qui ont commencé par crier contre cette hardiesse ont fini par s'y accoutumer : de telle sorte qu'un homme d'une certaine façon n'ose pas y manquer, sans s'exposer à passer pour un sot*[1].

Ironiquement, la « décence » est donc pour l'homme de faire des avances et pour la femme de se rendre après avoir respecté pendant un laps de temps une résistance de convention. Que faire d'autre alors que, selon le capitaine dans *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, « L'occasion est tout, […] : une femme qui capitule est déjà rendue[2]… » ? En effet, la définition que donne Crébillon montre le « moment » comme féminin dans son essence certes, puisque c'est la « disposition des sens » de la femme qui le définit mais comme un atout essentiellement masculin puisqu'il laisse à l'homme l'initiative des avances, à savoir détecter et saisir le « moment », la fraction de temps, où la femme abandonne sa volonté et sa conscience, selon une distribution culturellement établie des rôles. Le vicomte de Valmont écrit ainsi, à propos de Madame de Tourvel : « si je mets mes soins à lui en offrir l'occasion, elle met les siens à la saisir[3] ». Pourtant la résistance de Madame de Tourvel est bien plus forte que ne l'est celle de Cécile, entièrement rendue à l'occasion que n'a plus qu'à faire naître le vicomte, ainsi qu'il l'écrit quelque temps auparavant à Madame de Merteuil :

> *La petite Volanges est rendue, j'en réponds ; elle ne dépend plus que de l'occasion, et je me charge de la faire naître. Mais il n'en est pas de même de Mme de Tourvel : cette femme est désolante, je ne la conçois pas ; j'ai cent preuves de son amour, mais j'en ai mille de sa résistance ; et en vérité, je crains qu'elle ne m'échappe*[4].

---

[1] *Op. cit.*, p. 436. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, t. I, p. 167 (*L'Érotisme directoire*).

[3] *Op. cit.*, p. 281, lettre XCIX.

[4] *Ibid.*, p. 200, lettre LXXVI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le meneur du jeu reste l'homme, désigné par les conventions, alors que la femme reste bridée par la commande que lui font la décence et la bienséance de résister, au moins jusqu'à un certain point, jusqu'à ce que la « défaite » soit inéluctable et que le duc, partenaire de Clélie dans *Le Hasard du coin du feu*, après avoir répondu à celle-ci sur la question « Qu'est-ce que le moment, et comment le définissez-vous ? », saura à son tour saisir l'*occasion*. Dès lors, il reste à la femme, et c'est ainsi souvent que le roman libertin orchestre les choses, à offrir l'occasion, laissant à l'homme le soin de la saisir, comme c'est le cas dans *Angola*, entre Angola et Zobéide, après avoir plusieurs fois « laissé échapper une si belle occasion *à pure perte*[1] » :

> *Le lieu, la nuit, la solitude et l'occasion, tout fit espérer au prince d'obtenir son pardon, et tout portait Zobéide à le lui laisser acheter*[2].

La femme est alors suspendue à la capacité ou non de l'homme à saisir l'occasion et se trouve dans une position d'attente qui la prive d'une entière maîtrise puisqu'elle l'inscrit cette fois dans un « temps perdu », ainsi que l'ont montré les deux épisodes où Zobéide se voyait frustrée par une belle occasion manquée.

Mais la femme, en ses maîtrises, doit aussi savoir à quel moment il lui faut saisir l'occasion. Certes, Sade se joue de la reprise de la notion d'occasion pour la détourner et l'appliquer cette fois à une occasion qui s'offre à la victime des libertins de fuir, comme elle s'offre à une Justine qui ne se fait jamais faute de la saisir. Le terme revient ainsi de façon quasiment systématique à chaque épisode de fuite dans *Justine ou les Malheurs de la vertu* alors même pourtant que tout devait laisser penser qu'une telle occasion ne pourrait jamais se présenter, car le jour où elles sont décidées à quitter leur prison, il n'existe plus d'obstacles qu'elles ne puissent vaincre. Au commencement du printemps, elle sait ainsi profiter de « la longueur des nuits [qui] favorisait encore un peu [ses] démarches[3] » pour quitter la prison du couvent de Sainte-Marie-des-Bois. Elle sait encore, lorsque Gernande sort, égaré, oubliant de fermer les portes derrière lui, « profite[r] de la circonstance[4] » pour s'élancer hors de son cachot. Mais ces occasions d'évasions quasi magiques qui s'offrent à Justine ne sont finalement qu'un moyen, pour Sade, de changer le cadre de ses supplices et non de ce que

---

[1] *Op. cit.*, p. 412. En italiques dans le texte.

[2] *Ibid.*, p. 426.

[3] *Op. cit.*, p. 222.

[4] *Ibid.*, p. 258.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Justine interprète naïvement et à tort comme une revanche de la vertu[1]. La marquise de Merteuil, elle, « compte pour beaucoup l'art de faire naître ou de saisir l'occasion[2] » et, si, appliquant cette formule à Valmont, elle ne lui accorde que « l'art de faire naître ou de saisir l'occasion d'un scandale », elle entend lui montrer sa supériorité dans la maîtrise dans « l'art de faire naître ou de saisir l'occasion » non plus du scandale mais au sens où Crébillon entendait le « moment », faisant voler en éclat la prééminence masculine dans l'initiative amoureuse qui était au cœur même de la définition donnée par Crébillon et reprise dans le roman de La Morlière notamment. Si elle joue à la femme en reprenant les codes convenus, ce n'est que pour les subvertir et parvenir par là à investir le terrain qui est d'ordinaire celui des hommes. Car la méthode qu'elle développe dans la lettre LXXXI est appliquée avec l'aventure qu'elle mène « *à fin*[3] » - et elle insiste sur l'expression - avec Prévan. « Les yeux baissés et la respiration haute », elle se donne « l'air de pressentir [sa] défaite, et de redouter [son] vainqueur», « profit[e] du temps où la maréchale contait une de ses histoires[4] » pour contrefaire l'abandon de la rêverie sur une ottomane, et finit par feindre de lui accorder à son corps défendant de venir le lendemain matin alors que c'est elle-même qui lui a donné ce rendez-vous. C'est alors à lui de saisir l'occasion offerte par la marquise :

> *Je ne doutai pas que Prévan ne profitât de l'espèce de rendez-vous que je venais de lui donner [...]*[5].

Il ne s'agit alors plus seulement de feindre la résistance, mais par là de se saisir du rôle de meneur de jeu que l'homme pense pourtant toujours tenir en main.

Mais faire naître l'occasion pour son propre plaisir, ce n'est plus, pour la femme, se contenter de se laisser entraîner par cette occasion, c'est l'opposer au projet. L'occasion est en effet, nous l'avons vu, constituée de ce moment dans lequel le hasard et l'imprévu ne semblent pas être pour rien. L'occasion naît ainsi entre Mlle Brion et M. de R*** « sans dessein » ni « rendez-vous » :

> *Nous nous levâmes de table sans dessein, et nous nous trouvâmes tous deux dans l'alcôve, sans nous y être donné de rendez-vous et sans savoir comment*

---

[1] « Cette terreur venge la Vertu : tel est l'instant où ses droits se reprennent » (*ibid.*, p. 258).

[2] *Op. cit.*, p. 220, lettre LXXXI.

[3] *Ibid.*, p. 238, lettre LXXXV. En italiques dans le texte.

[4] *Ibid.*, p. 241.

[5] *Ibid.*, p. 242.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *nous y étions venus. Le pied me manqua, M. de R*** voulut me retenir, je l'entraînai avec moi ; il oublia aussi facilement que son dessein n'avait été que de m'empêcher de tomber que moi je songeai peu à l'en faire ressouvenir. […] La nuit se passa dans un torrent de plaisirs, qui ne se multipliaient que pour nous faire oublier la dernière jouissance, en nous en procurant une plus délicieuse*[1].

Cette insistance sur le « hasard » cache, à n'en pas douter, une ironie qui révèle en fait un dessein commun, celui de faire naître l'occasion pour l'un et celui de la saisir pour l'autre, même si l'un et l'autre ne sont pas toujours ceux qu'on croit. Dans *La Nuit et le moment*, Clitandre raconte ainsi à Cidalise avec une insistance suspecte par quel hasard la promenade a pu le conduire dans un bosquet obscur avec Araminte :

> *En revenant de la promenade, le hasard nous fit passer par un bosquet assez obscur. Par le même hasard, nous étions insensiblement séparés de la compagnie. Je trouvai et le lieu très propre à prendre avec elle les plus grandes libertés, et elle si disposée à me les souffrir, que je ne sais comment elle eut la force de ne m'en pas remercier. En me priant le plus poliment du monde de finir, elle me laissait continuer avec une patience admirable*[2].

La résistance bien faible d'Araminte n'est encore une fois que convention d'autant que Clitandre nous avait déjà confié, en même temps qu'à Cidalise, que bien avant la promenade, déjà, « Araminte, en [le] voyant [le] destina *in petto* au glorieux emploi de l'amuser[3] ». Madame de Merteuil, quant à elle, ne saurait se laisser guider par la seule occasion qui, bien qu'elle ne soit jamais entièrement due au hasard, laisse une place d'incertitude qu'elle ne peut se permettre. Elle préfère donc la laisser à l'homme, au vicomte, qui se contente de faire « une fois par projet, ce [qu'il a] fait mille autres par occasions[4] ». Félicia, elle, forme le projet de mettre fin au noviciat de Monrose, et pour ce faire, elle fait naître – force même – l'occasion de séduire le jeune Monrose afin de ne pas se laisser devancer par Sylvina, sa rivale, comme en plusieurs occasions déjà, ce qui apparaît comme un évident signe d'expérience :

---

[1] *Op. cit.*, p. 31.

[2] *Op. cit.*, p. 54.

[3] *Ibid.*, p. 53.

[4] *Op. cit.*, p. 403, lettre CXLI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Il n'y avait pas de temps à perdre ; je savais que si je laissais à Sylvina celui de styler mon bel enfant, il était perdu pour moi : voici ce que l'amour m'inspira*[1].

Et elle ne laisse pas d'avoir « pour le moins autant de part que [Sa Grandeur] à faire naître les occasions[2] » de leurs passades délicieuses. Alors que la femme décrite dans la définition du moment donnée par Crébillon se trouve dans une disposition des sens « involontaire », ces femmes expérimentées et libertines ne laissent donc rien à un hasard – même ces « hasards heureux » dont se réjouit le siècle libertin - qui les priverait de leur maîtrise mais, en femmes à projets, telles que nous les envisagerons plus loin, elles font naître l'occasion, s'emparant ainsi de prérogatives pourtant établies, selon la répartition des rôles posées par les codes sociaux, pour l'homme.

b. L'instant au féminin

Si le temps est une dimension subjective, l'instant, qui est une donnée temporelle, est lui aussi soumis à cette subjectivité, une subjectivité qui se décline selon le genre, masculin ou féminin. Ce sont alors deux visions, deux conceptions – l'une masculine, l'autre féminine - du monde, de la relation de couple et de l'instant qui apparaissent. Pour la femme, la notion d'instant se comprend dans le « *hic et nunc* », dans l'intensification de l'instant du plaisir. Suivant la tradition épicurienne, elle installe l'être féminin dans le « *ici et maintenant* » ce qui fait dire à Julie, l'héroïne de Félicité de Choiseul-Meuse, « qu'en bonne épicurienne, [elle a] su se ménager des jouissances[3] ».

Le désir et le plaisir ne s'inscrivent donc pas dans la durée, chacun en est conscient, mais de « moment à moment ». Car, là où la durée apporte bien peu et ne satisfait guère Sylvina, les « moments » passés à la dérobée avec le chevalier d'Aiglemont comblent Félicia ainsi que le montre le jeu sur le chiasme (« en beaucoup de temps »/ « en peu de moments » et « peu de choses »/ « beaucoup ») :

---

[1] *Op. cit.*, p. 1185.

[2] *Ibid.*, p. 1194.

[3] *Op. cit.*, p. 126.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Sylvina avait, la nuit, en beaucoup de temps, peu de choses ; et moi, le jour, beaucoup en peu de moments imprévus, dérobés, saisis ; ce qui ajoutait encore à notre bonheur*[1].

La nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*, multiplie ainsi les occurrences du « moment » (huit fois, dans le sens qui nous intéresse ici) et de l' « instant » (trois fois), notamment lorsque le narrateur tente – entreprises bien hasardeuse - de définir le caractère de celle qui s'apprête à l'initier à de nouveaux mystères[2]. Chaque « moment » doit donc être unique et sans durée ; d'ailleurs le « moment » est strictement opposé à l' « habitude » ainsi qu'insistance est toujours faite. Ce qui n'exclut pas la multiplication de la représentation d'une scène singulière, grâce aux miroirs mettant en relief l'intensité de l'instant présent.

Certaines regrettent cette fugacité du plaisir, à l'image de Mademoiselle Brion, qui s'écrie :

> *Moments voluptueux, jouissance précieuse, instants dérobés à la divinité, pourquoi durez-vous si peu ? Craignez-vous de vous multiplier aux dépens de notre être ? Vous seuls nous attachez à la vie : peut-on regretter de la perdre par un excès de bonheur*[3] *?*

Mais c'est pour prendre aussitôt conscience que le corps et l'esprit humains ne sont pas faits pour supporter dans la durée l'intensité du plaisir :

> *Si mon bonheur eût duré un instant de plus, mon être n'aurait pu y suffire ; le plaisir m'eût anéantie*[4].

D'autres s'en accommodent et apprennent à magnifier la durée du plaisir en le rendant plus vif et en le multipliant, notamment par une course au changement. Dans le roman attribué à Gervaise de la Touche, Mme Dinville aura ainsi à contenir l'impatience de Saturnin qui ne voit que la satisfaction immédiate du plaisir sans envisager que le plaisir du corps s'apprend dans la patience du désir qui magnifie le plaisir, lui-même ne pouvant être que dans l'instant.

---

[1] *Op. cit.*, p. 1117.

[2] *Op. cit.*, p. 1300 (« Si je n'avais bien su qu'elle était femme à grandes passions, et que dans l'instant même elle avait une inclination, inclination dont elle ne pouvait ignorer que je fusse instruit, j'aurais été tenté de me croire en bonne fortune »), p. 1305 (« Cet amour, qui l'effrayait un instant avant, la rassurait dans celui-ci ») et p. 1309 (« La discrétion est la première des vertus ; on lui doit bien des instants de bonheur »).

[3] *Op. cit.*, p. 74.

[4] *Ibid.*, p. 29.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

En effet, Saturnin éprouve une impatience dépeinte même véritablement comme une fureur ou une rage puisqu'elle se manifeste jusque dans des réactions toutes physiques et quasi bestiales :

> *J'attendais avec impatience l'accomplissement de sa prédiction : […] pour lui donner le temps d'opérer, elle se déshabillait à son tour ; à peine se fut-elle montrée nue à mes yeux, qu'une chaleur prodigieuse m'enflamma le sang, mon vit banda, mais d'une force effroyable, et telle que je ne l'avais pas encore sentie. Je devins enragé, et m'élançant sur elle, à peine lui donnai-je le temps de se reconnaître, et de se mettre en posture, je la dévorais ; à peine lui laissais-je la respiration libre, je ne voyais plus, je ne connaissais plus rien, toutes mes idées étaient concentrées dans son con.*

Mais Mme Dinville goûte peu cette impatience et cette rage d'en finir dans laquelle son partenaire se concentre uniquement sur ce que le roman libertin appelle fréquemment « le centre des plaisirs », objectivant à l'extrême le corps féminin. Elle s'écrie, en s'arrachant des bras de ce Saturnin trop pressé :

> *Arrête, mon cher amour, […] ne nous pressons pas, mon cher roi, ménageons nos plaisirs, et puisqu'ils ne peuvent durer qu'un instant, rendons-les si vifs et si délicieux que nous ne songions pas à leur durée*[1].

La femme prend donc toute la mesure de l'instantanéité du plaisir, qui ne peut être que du moment, et dès lors elle est mieux à même de magnifier la durée de ce plaisir précisément en choisissant de ne pas y songer, d'oublier son caractère nécessairement éphémère et de découvrir ainsi une qualité de jouissance que l'on ne peut connaître qu'au travers de la lenteur. Cette intensité du moment du plaisir « dédommage » de sa fugacité, et la femme apprend à l'homme que si l'on sait magnifier la durée des instants de plaisir, il est « des instants de bonheur[2] ». Dès lors, le projet d'un tel système féminin n'est pas autre, comme le dit Félicia au « censeur » de son récit, que celui de « [se] rendre heureuse de moment en moment[3] », alors que se développe précisément au XVIIIe siècle l'idée de bonheur individuel[4]. L'autre secret de la femme libertine pour le bonheur est de ne se souvenir que des

---

[1] *Op. cit.*, p. 412.

[2] *Point de lendemain*, *op. cit.*, p. 1309.

[3] *Op. cit.*, p. 1118.

[4] Au sujet de l'idée de bonheur au XVIIIe siècle, voir l'ouvrage déjà cité de Robert Mauzi.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

instants de plaisir puisque « l'art du bonheur […] consiste à chasser au plus tôt de la mémoire ce qui a fait de la peine et à conserver précieusement le souvenir de ce qui a fait plaisir[1] ». C'est que le temps reste une dimension subjective, une dimension qui est avant tout vécue, le cadre d'une expérience personnelle défini dès lors par cette expérience qu'en fait le sujet. Se souvenir, donc, pour écrire ses mémoires, une lettre autobiographique, ou simplement conserver ces « instants de bonheur », implique nécessairement une sélection. Car il est des instants particulièrement mémorables, quant aux autres, indignes d'intérêt, ils sont rejetés hors du récit, tandis que se met en place toute une néantisation de larges tronçons de durée dans le récit à la faveur d'une mise en relief d'instants et de moments. Alors, que ce soit la femme qui demande d'attendre, de ne pas précipiter l'instant du plaisir est tout à fait révélateur de ces conceptions différentes de l'instant, de la relation de couple et de l'acte sexuel, sur lesquels l'homme et la femme divergent nettement.

c. « Point de lendemain » ou la philosophie féminine de l'éphémère

Car le « *hic et nunc* », c'est avant tout le refus du lendemain, cette philosophie de l'éphémère exprimée avec brio par le titre de la nouvelle de Vivant Denon et beaucoup ont par ailleurs déjà souligné que la première phrase de *Point de lendemain*, particulièrement brillante, manifestait une philosophie de l'instantané et un sentiment d'immédiateté :

> *J'aimais éperdument la comtesse de *** ; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu ; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettai ; j'avais vingt ans, elle me pardonna : comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le plus aimé, partant le plus heureux des hommes*[2].

Ce « staccato » nerveux est en effet bien plutôt l'expression d'une philosophie de l'éphémère que celle d'une précipitation. Une philosophie de l'éphémère que l'on retrouve dès les premières pages des *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils, qui nous disent que

[1] *Félicia ou Mes fredaines*, *op. cit.*, p. 1181.

[2] *Op. cit.*, p. 1299.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« la première vue décidait une affaire, mais, en même temps, il était rare que le lendemain la vit subsister[1] ».

La femme est un être de caprice et d'imagination dans le roman libertin du XVIIIe siècle, nous l'avons dit, or le caprice est imprévisible, fugitif, du moment, parce qu'en tout premier lieu déterminé par une imagination féminine exacerbée, notamment dans la représentation que donne de Madame de T*** le narrateur de *Point de lendemain* car « on va vite avec l'imagination des femmes ; et *dans ce moment* celle de Mme de T*** fut singulièrement inspirée[2] » nous dit-il dès les premières lignes de la nouvelle. L'interdit peut dès lors être franchi parce qu'il l'est dans l'éphémère. Une différence d'ancrage dans le temps caractérise ainsi les deux personnages principaux de *Point de lendemain*. Alors que le jeune homme, encore neuf, attribue tout au hasard, et se montre soucieux de son « personnage, passé, présent et à venir », Madame de T*** se montre oublieuse du passé – notamment lors du repas avec son mari – et insoucieuse du lendemain, du moins dans une certaine mesure, protection qu'elle se donne à elle-même.

Donc, si la femme est avant tout un être de caprice et d'imagination, elle est aussi, et par voie de conséquence, un être de présent. Le présent, synonyme, pour nombre des personnages féminins du roman libertin, de jouissance ; conjugaison au présent dont elles se font un système :

> *Je me sentis née pour le plaisir, je me livrai aux plaisirs. […] jouir du présent ou en jouir suivant ses goûts, tel est et tel fut toujours mon système, le principe et le mobile de toutes mes actions ; aussi ma devise était-elle celle de la fameuse duchesse d'Orléans : « Courte et bonne »*[3].

pour la Julie de *Julie philosophe* ; ou, pour Illyrine :

> *Trop occupée du présent pour vous retracer le passé, vous connaissez ma philosophie, c'est de m'occuper du passé lorsque le présent n'emploie pas toutes mes facultés : l'avenir est encore un objet sur lequel je ne veux pas m'appesantir*[4].

La vie féminine est ainsi découpée en « moments », et en cela entre dans une temporalité discontinue. Cette « dictature du présent », comme l'appelle Pierre Fauchery n'est

---

[1] *Op. cit.*, p. 25.

[2] *Op. cit.*, p. 1299. C'est nous qui soulignons.

[3] *Op. cit.*, t. I, p. 16.

[4] *Op. cit.*, t. I, p. 47.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'ailleurs pas propre au roman libertin puisqu'on semble être ici dans ce qui est une caractéristique générale de la temporalité féminine du roman des Lumières, dans lequel l'existence de la femme imaginaire « n'apparaît pas comme une "expérience" continue, mais comme une succession de "moments" surgis soudain dans leur perfection[1] ». Suivant le modèle psychologique du « plein » qui renvoie à la plénitude de la jouissance et de la sensation, Fanny peut ainsi écrire à son amie et destinataire de son récit que « la jouissance présente était tout ce qui remplissait [sa] petite cervelle[2] ». Tout au contraire, Rousseau écrit, dans une note à *La Nouvelle Héloïse* : « Femme trop facile, voulez-vous savoir si vous êtes aimée ? examinez votre amant sortant de vos bras. Ô amour, si je regrette l'âge où l'on te goûte, ce n'est pas pour l'heure de la jouissance ; c'est pour l'heure qui la suit[3] », faisant ainsi du lendemain un critère d'inscription dans le sentiment amoureux et de justification morale de la jouissance, ce dont ces femmes libres n'entendent pas s'embarrasser. Le présent est à ce point palpable chez certains personnages féminins que la fée Lumineuse, dans *Angola*, ne vieillit pas[4], dans une sorte de suspension de la fuite temporelle et d'une évolution diachronique qui resterait alors toujours pour elle figée dans le temps présent. La femme peut alors se montrer oublieuse du passé et peu soucieuse de l'avenir sur lequel elle refuse le plus souvent d'anticiper. Le refus de la maternité, dont on a vu qu'il était omniprésent, se lit aussi comme un refus de penser à l'avenir et de se porter hors du présent de la jouissance. Celles qui vivent dans « le moment futur » sont celles qui, comme l'héroïne de Durosoy, enfermée au couvent, ne sont pas en mesure de maîtriser le « moment présent » :

> *J'appelais tour à tour le jour et la nuit. Je ne vivais que dans le moment futur, parce que le présent semblait toujours m'égorger, parce que j'attendais de l'avenir la force de n'être plus moi-même, ou d'être sans moi*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 728.

[2] *Op. cit.*, p. 43.

[3] *Op. cit.*, p. 98 (note).

[4] *Op. cit*. p. 92. Car, tout comme les reines, « les fées ne vieillissent jamais ». C'est aussi ce que nous dit Fanny de Beauharnais dans *Les Nœuds enchantés* : « Les fées ne vieillissent pas, vous le savez ; chaque année ajoute à leurs charmes ; et le temps qui détruit tout, est, malgré lui, forcé de les embellir » (*op. cit.*, I, p. 103. Nous modernisons l'orthographe). Pourtant, nous l'avons vu, le roman libertin se plaît bien plutôt à représenter de vieilles fées grotesques au physique repoussant.

[5] *Op. cit.*, I, p. 219-220.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Dans un tel présent, la femme non seulement ne maîtrise plus sa temporalité puisqu'elle appelle de ses vœux un avenir qui, contrairement au présent, ne peut être qu'incertain, mais ne maîtrise plus non plus l'empreinte que cette temporalité a sur son être et sur son corps et, par voie de conséquence, ne se maîtrise plus elle-même au point de souhaiter « n'être plus [elle]-même, ou d'être sans [elle] », parce que, précisément, tout, dans le couvent, parle « d'une renonciation à soi-même ». Le « plein » de la jouissance laisse alors la place au « vide » de l'impatience, une impatience toujours tournée par définition vers l'avenir, à moins de considérer que le « plein » soit désormais celui de l'attente mais ainsi que le fait remarquer Pierre Fauchery, et en cela le roman libertin ne déroge pas à la règle, « l'attente heureuse est l'exception : le futur en général n'est pas pour la femme une "bonne" dimension du temps[1] ».

La psychologie du « plein » que nous venons d'évoquer empêche, au contraire, dans l'instant de la jouissance en particulier, tout souvenir du passé et surtout toute considération sur l'avenir. Le temps du conte libertin qu'est *Point de lendemain*, parmi d'autres, n'est ainsi pas à inscrire dans la durée ; il est constitué de « moments », d' « instants ». La femme, en ses maîtrises, préfère donc l'instantanéité du plaisir à la durée du sentiment amoureux qui ne saurait être qu'illusoire puisque « le parfait amour est une chimère » et que la nature humaine, qui plus est la nature féminine, s'inscrit nécessairement dans l'inconstance : « il n'y a de réel que l'amitié, qui est de tous les temps, et le désir, qui est du moment » ainsi que l'apprend Sylvino à Félicia :

> *L'amour est l'un et l'autre réunis dans un cœur pour le même objet, mais ils ne veulent jamais être liés. Le désir est ordinairement inconstant et s'éteint quand il ne change pas d'objet. Veut-on le retenir, le rallumer, l'amitié ne peut qu'en souffrir. Le désir est comme un fruit qu'il faut cueillir lorsqu'il est à point de maturité. Une fois tombé de l'arbre, on ne l'y rattache plus. Défends-toi des sentiments violents ; ils rendent à coup sûr malheureux*[2].

Et c'est pour cela que Félicia se fera une loi de toujours rester « constante en amitié, mais volage en amour[3] ». Et Dercyle de s'écrier, dans les *Lettres athéniennes* à propos d'Adymante, dont nous avons vu plus haut qu'il avait fini par l'ennuyer dès que le goût ne commandait plus : « Oh ! je ne veux point d'amour, moi ! c'est une tyrannie ! Figurez-vous

---

[1] *Op. cit.*, p. 739.

[2] *Op. cit.*, p. 1089.

[3] *Ibid.*, p. 1288.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qu'il exigeait que je le gardasse à perpétuité : pas moins que cela ![1] ». Quoi qu'il en soit, personne n'est dupe, et ainsi que le dit Clitandre dans *La Nuit et le moment*, « on sait aujourd'hui que le goût seul existe ; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin[2] ». *Le Sopha* proposait d'ailleurs déjà, dans une conversation entre Nassès et Zulica, cette distinction entre « goût » et amour lors d'une conversation avec Zulica, fondée sur la différence de leur évolution diachronique respective puisqu'« il arrive aussi quelquefois qu'on s'est trompé à ce que l'on sentait ; on croyait que c'était de la passion, ce n'était que du goût, mouvement, par conséquent, peu durable, et qui s'use dans les plaisirs, au lieu que l'amour semble y renaître[3] ». Surtout, le refus de l'amour – plus précisément du sentiment amoureux - s'apparente au refus d'une quelconque inscription dans la durée. Mais alors, selon quelles modalités la femme peut-elle traverser l'Histoire ?

3) La femme à travers l'Histoire : un parcours ambigu

La Fayette, le comte de Vergennes, Hérault de Séchelles, Fabre d'Églantine, Mirabeau, Dumouriez, Calonne, Kosciusko, etc.… Autant de noms d'hommes qu'on a plutôt l'habitude, et pour cause, de lire dans des livres d'histoire, et qu'on retrouve pourtant dans quelques romans libertins de la fin du XVIIIe siècle : *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris*, *Julie philosophe ou le bon patriote*, *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* et *Pauliska ou la Perversité moderne*. Ces noms masculins passés à la postérité, restés dans l'Histoire : des révolutionnaires, des militaires combattant auprès des insurgés américains, un patriote et héros national polonais, que font-ils dans ces romans libertins ? Que signale leur présence ? Il est manifeste que le roman libertin de la fin du XVIIIe siècle laisse une place à l'Histoire – que nous entendrons ici au sens d'Histoire événementielle – et cette Histoire concerne, à bien des égards, le personnage féminin. Mais dans quel sens ?

---

[1] *Op. cit.*, p. 668.

[2] *Op. cit.*, p. 48.

[3] *Op. cit.*, p. 213.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. Féminité et « anhistoricité »

Pourtant, il faut bien remarquer qu'en ce qu'elle est largement empreinte, dans le roman libertin, de fantasme et d'imaginaire, la femme y apparaît comme un être à l'existence, oserions-nous dire, « anhistorique ». « Anhistorique » parce que construite autour de fantasmes récurrents ; « anhistorique » aussi parce que le destin du personnage féminin du roman libertin se joue dans des espaces privés et domestiques – au sens large – et donc dans des espaces confinés et clos le plus souvent, alors que l'histoire événementielle et collective a besoin d'une temporalité et d'un territoire « collectifs » ; une histoire collective, au-delà du destin individuel ; « anhistorique » enfin parce que toujours ambiguë, toujours entre mythe et réalité, entre libération et assujettissement à des fantasmes nés d'une combinaison de mythes traditionnels, pluriséculaires parfois, et d'imageries nouvelles, propres au siècle des Lumières. Comment dès lors le roman libertin de cette fin de siècle riche en événements concilie-t-il territoire, temporalité et plus largement destin spécifiquement féminins, qui relèvent du privé et de l'individuel, et l'écriture de l'histoire événementielle et collective ? Et comment le personnage féminin lui-même perçoit-il et vit-il cette histoire et l'influence qu'elle peut avoir sur son existence et son histoire individuelle ? Il semble donc intéressant, à partir de ces quelques réflexions, d'étudier et de définir la façon dont le roman libertin de la fin du XVIIIe siècle articule le destin, l'histoire privée et individuelle de la femme avec l'événement, l'histoire collective dont on tend largement à l'exclure précisément en tant que femme, tout du moins du point de vue de l'action, notamment lors de cette Révolution qui, surtout à partir de 1793, veut l'écarter de la vie politique et de la *res publica*, de la chose publique, ce qui ne l'empêche pas de « subir » cette histoire événementielle et collective qui influe nécessairement, d'une façon ou d'une autre, sur son destin individuel.

« Histoire à peu près véritable d'une citoyenne active qui a été tour à tour agent et victime dans les dernières révolutions de la Hollande, du Brabant et de la France ». Le sous-titre de *Julie philosophe* est particulièrement révélateur de l'ambiguïté, du paradoxe qui sous-tend le rapport entre la représentation du personnage féminin et de son destin et l'écriture de l'Histoire dans les romans libertins de la fin du XVIIIe siècle : « tour à tour *agent* et *victime* dans les dernières révolutions », à la fois « sujet » et « objet » du verbe d'action si on entreprend de le traduire en termes grammaticaux. Si on part du constat que le substantif « agent » désigne « ce qui agit », on est légitimement en droit de se demander si une action des femmes dans l'Histoire n'est pas tout de même possible dans ces romans. Peut-être…

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais quelle action ? Peut-elle être à l'image de celle des hommes ? Pour pouvoir répondre à ces questions, il faudra d'abord comprendre comment la femme de ce roman libertin – ou plutôt des ces romans libertins – vit les événements historiques et quelle est l'expérience qu'elle peut en faire.

L'Histoire se fait dans un Temps et dans un Espace donnés ; temps et espace, nous l'avons dit, « collectifs », que les femmes partagent, en un sens, tout en restant « marginales », toujours au bord de ce « temps-espace » historique. Qu'est-ce à dire ? Le temps et l'espace sont sans conteste les cadres fondamentaux de l'expérience ; et ces dimensions sont toutes deux subjectives, c'est-à-dire relatives au sujet. Elles sont définies par l'expérience qu'en fait le sujet, la connaissance qu'il en a ou le point de vue d'où il le considère. De plus, le temps romanesque n'est jamais le temps linéaire et continu de la réalité de la vie humaine ; il est composé de blancs, d'ellipses, de choix, de retours en arrière, de projections dans l'avenir, etc. Ceci est d'autant plus vrai que trois de ces quatre romans sont des « romans-mémoires » ou des récits autobiographiques. Tout ceci nous permet donc de nous interroger sur l'expérience précisément que font les femmes de cette Histoire. Comment vivent-elles cette Histoire collective dans leur destin individuel et privé ?

Il faut commencer par souligner le fait que chacun de ces romans se déroule dans un « temps-espace » assez clair : les lettres de la *Correspondance d'Eulalie*, datées précisément, du 12 avril 1782 au 16 décembre 1783, s'échangent sur fond de guerre d'indépendance américaine, de Paris à Bordeaux ; *Julie philosophe* se situe « dans les dernières révolutions de la Hollande, du Brabant et de la France » ; *Pauliska ou la Perversité moderne*, malgré un certain flou est assez aisément situable historiquement puisqu'il se déroule sur fond de partage de la Pologne ; quant à *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, les indications spatio-temporelles jalonnent un récit qui est celui d'une vie féminine sous la Révolution et le Directoire.

Mais que retiennent ces personnages féminins de ce cadre spatio-temporel ? Si l'on s'attache à définir la temporalité féminine dans nos romans – mais c'est une caractéristique quasi-constante du roman libertin – il est manifeste que le présent est ce qui occupe avant tout ces femmes, nous avons vu comment et pourquoi. Les seules fois où la femme accepte de revenir sur son passé, c'est pour l'écrire, écrire ses « mémoires ». Et alors, Illyrine peut « toute entière [se] livrer au souvenir du passé ». Un passé toujours « [mêlé] avec la certitude d'un bonheur présent[1] ». Il s'agit donc dans ces romans de parler de soi, que ce soit au présent

[1] *Op. cit.*, t. I, p. 24.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ou au passé ; ce passé sur lequel revient la femme est donc avant tout *son* passé, un passé individuel et privé, avec l'événement historique en toile de fond : la guerre d'indépendance américaine, la Révolution française ou bien encore le partage de la Pologne.

b. Histoire et secrets d'alcôves

Car la femme vit et raconte l'Histoire avant tout dans son quotidien. C'est-à-dire qu'elle vit et raconte une Histoire qui a besoin d'une temporalité et d'un espace « collectifs » dans une temporalité et un espace qui lui sont propres, à travers son destin individuel et privé. Elle voit l'Histoire avant tout à travers sa vie personnelle ; elle en fait une expérience individuelle et privée. Ainsi Rosalie, Victorine, Rosimont, Felmé, Julie et Illyrine traversent-elles l'Histoire en tant que femmes du monde, femmes galantes ou hétaïres. Le personnage éponyme de *Julie philosophe* ne choisit ses amants qu'en fonction de ses convictions patriotiques : « Une femme du monde peut-elle refuser quelque chose à un des membres des états généraux[1] ? » Et si elle accepte de devenir la maîtresse de Calonne c'est dans l'espoir de le rallier à sa cause :

> *Deviendrais-je la maîtresse d'un homme odieux à ma nation, d'un homme qui l'a foulée, vexée [...] ? [...] Je parviendrai peut-être à le changer, me dis-je, à en faire un honnête homme, un bon citoyen ; je l'engagerai à retourner en France et à tourner ses lumières au profit de ses concitoyens ; je tâcherai même de le réconcilier avec M. Necker ; deux hommes pareils unissant leurs efforts pourraient sans doute beaucoup pour le bien de l'État. Je rentrai chez Mme de la Mothe, la tête remplie de cette grande idée ; dans mon enthousiasme je me comparais à ces anciens Romains qui se dévouaient généreusement pour leur patrie*[2].

Mais cette patriote convaincue, au moment de la bataille pense aussi en tout premier lieu à la vie de son amant : « Telles étaient mes réflexions ; elles ne m'empêchaient pas de faire des vœux ardents pour le succès de l'armée patriotique, d'une armée sous les étendards de laquelle mon amant combattait ; j'en faisais surtout pour ses jours[3] ». Pour Illyrine, l'événement historique apparaît comme un facteur de bonheur, de plaisir ou au contraire

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 85.

[2] *Ibid.*, t. I, p. 33-36.

[3] *Ibid.*, p. 143.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'ajournement de cette jouissance présente. C'est ainsi que la fuite de Varennes devient pour elle et son amant, plus qu'un événement historique à proprement parler, synonyme d'occasion manquée, et finalement secondaire, elle se retrouve indiquée entre parenthèses :

> *Vois, Lili, comme l'occasion manquée est souvent perdue pour longtemps, tu avais remis mon bonheur au lendemain, (il prend fantaisie au roi de quitter la France, il est, dans sa marche, arrêté à Varennes, nous recevons les ordres les plus positifs, comme fonctionnaires publics, de retourner sans délai à nos postes) le lendemain il fallut sacrifier son amour pour le salut de sa patrie*[1].

Et Illyrine de maudire les assemblées électorales qui éloignent d'elle ses amants.

Eulalie et ses consœurs : Julie, Rosalie, Felmé, etc. échangent, elles, une correspondance quotidienne sur fond de guerre d'indépendance américaine et de batailles lointaines entre les compagnons de La Fayette et les milords si prompts d'ordinaire à venir dépenser leurs guinées auprès de ces demoiselles. Certes, ce conflit n'intéresse guère en lui-même ces filles du monde aux préoccupations quotidiennes bien éloignées des champs de bataille et des considérations militaro-politiques et stratégiques. Pourtant, ce conflit ne les laisse manifestement pas indifférentes et il revient comme un refrain lancinant dans les lettres qu'elles s'échangent de façon quasi quotidienne, soit qu'elles vantent « les exploits continus de M. de La Fayette », qu'elles commentent les rumeurs sur la prise de Gibraltar par la France, « car on assure que cela ferait faire la paix », ou qu'elles déplorent les difficultés à vivre en ces temps de guerre pourtant lointaine. Car « la guerre nous ruine[2] » écrit Rosalie à Eulalie ; « les temps sont si durs[3] » se lamente Victorine. En effet, cette guerre lointaine éloigne de Paris les militaires et les milords. On comprend le soulagement et la joie de Julie et de Melle Rosimont quand cette paix tant attendue est enfin signée, le 20 janvier 1783, et le lendemain, elles s'empressent d'écrire leur bonheur à Eulalie, qui est à Bordeaux :

> *Je veux, ma chère amie, être la première à t'apprendre la nouvelle de la paix. Elle est signée d'hier. On l'a annoncée aux spectacles. J'en suis au comble de la joie ; j'aurai du plaisir à faire danser des guinées.* (Melle Rosimont)

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 249-250.

[2] *Op. cit.*, p. 724.

[3] *Ibid.*, p. 729.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *La paix est enfin signée d'hier, j'en suis au comble de la joie. On l'a annoncée au spectacle*[1]. (Melle Julie)

On le voit, Julie, Victorine, Rosimont, Felmé et Eulalie ne s'intéressent à la politique étrangère et aux événements historiques qu'au travers de leurs préoccupations quotidiennes, de tout ce qui concerne leurs alcôves et leur vie de prostituées ; d'ailleurs, Julie ne s'attarde guère sur les conditions de cette paix :

> *Je ne te mande pas les conditions de la paix, cela t'intéresse fort peu. On dit qu'elles sont très avantageuses pour la France et pour l'Espagne, que l'orgueil des Anglais est enfin rabattu et qu'ils ne se regarderont plus comme les rois de la mer. Quand les milords le voudront, ils le seront toujours des filles.*

Tout ce qui importe finalement, c'est que, d'une façon ou d'une autre, les Anglais affluent de nouveau sur le continent, ce qui ne tarde pas. Dans cette correspondance donc l'Histoire apparaît en filigranes, non pour elle-même mais parce qu'elle interfère dans le destin individuel et privé de chacune de ces filles. Et même pour la patriote Julie, la cause peut se retrouver reléguée au second plan quand il s'agit d'aimer : « dans cette nuit délicieuse nous oubliâmes et le monde et la cause pour laquelle nous étions en course[2] ».

Ce que nous dévoilent donc ces romans, c'est ce que l'on pourrait appeler les dessous libertins de l'Histoire, les secrets d'alcôves de l'événement historique en cette fin de siècle agitée. Car la femme n'a pas accès à la temporalité et aux territoires « collectifs » de l'Histoire ; d'ailleurs l'Histoire ne retiendra pas même le nom de ces femmes, comme se voit forcée de le reconnaître Némée dans les *Lettres athéniennes* de Crébillon fils :

> *Mais, instruments peu considérées des faiblesses des grands hommes, à moins, ce qui ne peut arriver que rarement, que nous n'ayons fait la destinée d'un Empire, un historien se contente d'apprendre à ses lecteurs que le héros de qui il les entretient eut le faible de l'amour, et ne fait pas aux femmes qui en occupaient les loisirs, l'honneur de les nommer*[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 785. Il s'agit des préliminaires de paix entre la France et la Grande-Bretagne, qui furent effectivement signés à Versailles le 20 janvier 1783. Le traité lui-même ne sera ratifié que le 3 septembre de cette année.

[2] *Op. cit.*, t. II, p. 140.

[3] *Op. cit.*, p. 481.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Et même si Illyrine, Julie ou Pauliska se déplacent, sont amenées à approcher ou à traverser les champs de bataille et les camps militaires, elles ne vivent pas dans ces espaces comme peuvent le faire les hommes. Certes, Julie, dans *Pauliska ou la Perversité moderne*, vit dans les camps militaires, combat sur les champs de bataille, mais elle y est travestie en homme et le choix qu'elle fait est dû seulement à son amour pour Pradislas. Ainsi, si Illyrine part en Belgique, alors théâtre de violents affrontements entre armées française et autrichienne, ce sont ses rencontres qu'elle nous décrit, ces circonstances auxquelles elle s'abandonne en Flandres et dans le Brabant, avec le duc de Lauzun (ou général de Biron) notamment. Et si Julie mène une vie itinérante qui la mène successivement en Hollande, en Angleterre et au Brabant, avant qu'elle ne revienne à Paris, théâtre révolutionnaire par excellence, elle l'exprime joliment, « les descriptions topographiques conviennent mal à une femme, elle ne doit bien connaître que la carte de Cythère et les chemins qui conduisent au temple d'amour[1] ». Ces lieux et ces chemins qui ne sont indiqués que sur « la carte de Cythère » – ou carte du Désir - sont ainsi le théâtre des liaisons entre Julie et ses amants révolutionnaires, entre Illyrine et Hérault de Séchelles, Fabre d'Églantine, le duc de Biron ou le général Dumouriez. Paris, dès lors, théâtre révolutionnaire, est aussi ce lieu « où une jolie femme ne spécule que sur le plaisir[2] ».

Cette liste compromettante que l'on retrouve chez Illyrine n'est donc pas, comme on le pense, une liste de « dangereux conspirateurs », mais tout simplement celle de ses amants :

> *On avait trouvé chez moi, disait-on, une liste de conspirateurs de tous les ordres dont le chef était Hérault de Séchelles…*
>
> *Oh ! Ciel ! je le crois bien ; cette liste était celle de tous mes amants […]*[3].

Julie, quant à elle, devenue dame de compagnie chez Mme de la Mothe et entrée dans ses confidences, nous donne une version moins officielle de la célèbre affaire du collier, et nous fait ainsi pénétrer dans les « petites » histoires secrètes des annales du siècle :

> *Je n'ignorais pas qu'elle n'était pas moins connue comme femme galante que comme propriétaire du collier, et d'après l'analogie qu'il y avait entre elle et moi sur ce point, j'espérais qu'elle s'intéresserait à moi.*

---

[1] *Op. cit.*, t. I, p. 74.

[2] *Illyrine*, *op. cit.*, t. III, p. 362.

[3] *Ibid.*, p. 303.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

C'est donc bien en tant que femme galante que Julie peut nous faire pénétrer dans ces histoires secrètes. Elle envisage ainsi l'Histoire sous un aspect qu'elle présente comme spécifiquement féminin, ou tout du moins propre à la femme galante, et donc selon un certain point de vue, qui n'est sans doute pas celui qui restera, comme Julie le dit, « dans les annales du dix-huitième siècle[1] ». Les « filles du monde » de la *Correspondance d'Eulalie* envisagent, elles aussi, certains personnages célèbres sous cet angle, et en cela, le maréchal de Richelieu, célèbre pour son libertinage, ne pouvait évidemment pas ne pas retenir leur attention :

> *On dit que maintenant les demoiselles ne sont plus si soutenues que du temps du maréchal de Richelieu : c'est un homme qui a bien aimé les femmes et qui en a aussi été bien aimé. Il peut bien dire aux lauriers de mars avoir joint les myrtes de l'amour*[2].

Sexualité féminine et Histoire sont donc en bien des endroits intimement liées et ce lien peut même se retrouver explicitement et directement exprimé au travers du langage féminin, comme le montre la connotation sexuelle du jeu de mot de Julie autour du terme « histoire » : « j'avouerai que j'ai toujours aimé les plus *longues*[3] » s'amuse-t-elle à écrire dans ses « mémoires ».

c. « Tour à tour agent…

On le voit, l'Histoire est avant tout vécue au quotidien par ces personnages féminins, elles retiennent principalement les histoires secrètes et les récits d'alcôves. Pourtant, le sous-titre de *Julie philosophe* semble bien indiquer qu'une action dans l'Histoire reste possible pour la femme. L'Histoire ne laisse manifestement pas indifférents les personnages féminins de ces romans de la fin du XVIIIe siècle. Toutes femmes qu'elles sont – pour paraphraser l'héroïne éponyme de *Julie philosophe* – elles portent un regard sur l'Histoire ; elles s'en font des témoins, parfois précieux, un regard aussi capable de juger et d'analyser l'événement, ce qui n'est pas si fréquent dans la littérature libertine. Julie nous offre des portraits de figures contemporaines célèbres : Mirabeau, Calonne, le Belge Van der Noot, etc. Julie, Rosalie,

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 17-18.

[2] *Op. cit.*, p. 714.

[3] *Op. cit.*, t. I, p. 109.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Rosimont et les autres glissent dans leurs lettres à Eulalie des commentaires certes sur la guerre d'indépendance américaine, mais aussi sur les changements qui interviennent dans les ministères ou encore au premier lancement d'un aérostat par les frères Montgolfier. Ces demoiselles du monde offrent donc un témoignage quotidien sur les différents événements de l'époque : politique étrangère, intérieure, ou événements scientifiques. Julie, la patriote, ne cesse de faire des digressions d'ordre politique et/ou social qui jalonnent son récit d'aventurière libertine. Elle loue le système politique anglais qu'elle compare à celui de la France ; elle ne cesse de mettre en avant les valeurs de la classe moyenne, et commente la convocation des états généraux[1]. Toutes femmes qu'elles sont, donc, ces personnages féminins gardent un œil sur les événements de leur temps : Illyrine ne manque pas d'évoquer la « fédération de 90 qui attirait les quatre parties du monde à Paris[2] » ou encore la mort de Robespierre, et surtout elle offre un témoignage aussi précieux qu'unique sur plusieurs figures de la Révolution et du Directoire ; Pauliska signale à plusieurs reprises les victoires et les défaites de chaque armée à travers l'Europe, notamment la pénétration des Français en Italie pendant son incarcération au château de Saint-Ange.

La femme du roman libertin du XVIIIe siècle ne vit donc pas dans une indifférence totale à la temporalité et à l'espace historique, tout d'abord on l'a vu parce qu'elle la concerne dans sa vie intime : si elle vit avant tout dans le présent de la jouissance, ce présent n'exclut pas un regard sur la temporalité et l'espace collectifs de l'Histoire. Toutefois, il reste à savoir si la femme peut pénétrer cette temporalité et cet espace collectifs, ce chronotope de l'histoire événementielle, et si son expérience de l'Histoire – car l'espace et le temps, on l'a dit, sont sans conteste les cadres fondamentaux de l'expérience – peut finalement aussi se vivre pour elles à l'actif, autrement dit, et pour traduire une nouvelle fois notre propos en termes grammaticaux, si la femme, dans l'Histoire, peut devenir sujet du verbe d'action.

On peut en tout premier lieu remarquer que dans ces romans, il existe un courage présenté explicitement comme spécifiquement féminin : un courage fondé sur la sensibilité

---

[1] *Ibid.*, t. II, p. 29 : « […] comme je m'intéressais vivement à tout ce qui tenait à ma patrie, cette nouvelle me fit le plus grand plaisir ; je ne doutais pas qu'une assemblée composée des personnes les plus intègres et les plus éclairées de France ne réformât cette foule d'abus qui s'opposent sans cesse à la prospérité de ce beau royaume, et qu'en changeant sa constitution, en supprimant toutes les formes vicieuses, et surtout en secouant fortement les colonnes du despotisme, elle n'élevât le bonheur des Français sur une base solide et indestructible. La liberté, me disais-je, voilà la seule chose qui manque aux Français, et ils vont l'acquérir… On voit que, toute femme que je suis, j'eus un pressentiment de ce qui est arrivé. »

[2] *Op. cit.*, t. I, p. 169.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

(en particulier dans *Pauliska*) ou sur la sensualité (chez Julie ou Illyrine). Le courage vient chez la femme de « l'excès de la jalousie, l'amour » comme le montre cet étrange duel provoqué par Julie :

> *Mais pourquoi les femmes n'auraient-elles pas du courage comme les hommes ? Ne sont-elles pas organisées comme eux ; n'ont-elles pas les mêmes idées, les mêmes sensations, les mêmes sentiments*[1] *?*

Certains personnages féminins revendiquent donc tout de même une organisation physiologique et intellectuelle identique à celle de leurs partenaires masculins. Et pourtant l'homme lui refuse ce courage : « les femmes ne sont pas faites pour ces sortes de combats, et […] il vous en a beaucoup coûté pour surmonter cette crainte si naturelle qu'un danger imminent doit causer à un sexe dont la faiblesse est l'apanage[2] ». Certes, Julie semble confirmer ces allégations, qui renvoient encore une fois à la faiblesse considérée comme essentielle de l'être féminin, lorsqu'elle se retrouve à proximité des batailles :

> *Aussi la terreur qui s'empara tout à coup de moi domina bientôt seule dans mon cœur ; oubliant et mon amant, et les patriotes, et tout ce qui m'environnait, je ne songeai qu'à me mettre en sûreté*[3].

Pourtant, Illyrine présente comme une vérité générale la supériorité du courage des femmes sur celui des hommes, « car qui ne sait pas que les femmes, dans les circonstances malheureuses, ont plus de force et de courage que les hommes ; elles cherchent un remède, tandis qu'ils s'abandonnent à la douleur[4] ». Elle inverse ainsi la représentation traditionnelle qui fait de la femme un être faible et de l'homme l'incarnation de la force par excellence. Cette force féminine s'oppose donc à la faiblesse avancée par l'interlocuteur de Julie - mais il faut se rappeler qu'*Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* est un texte féminin. Le roman de Révéroni Saint-Cyr affirme toutefois lui aussi en bien des endroits l'existence de ce courage féminin : les femmes sont « malheureuses sans se plaindre près des êtres qui leur sont chers, et courageuses sans orgueil dès que leur sensibilité est intéressée[5] ». Le courage féminin serait-il alors ce que l'on pourrait appeler un « courage passif » en ce qu'il consisterait à

---

[1] *Op. cit.*, t. I, p. 113.

[2] *Ibid.*, p. 117.

[3] *Ibid.*, t. II, p. 147.

[4] *Op. cit.*, t. I, p. 157.

[5] *Op. cit.*, p. 26.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« accepter », à « souffrir sans se plaindre » ? Le comportement de Pauliska et les mots d'Illyrine semblent indiquer que non ; mais un courage lié à la sensibilité, tout l'atteste : Pauliska, « être faible et timide[1] », se voit « enflammé(e) par la sollicitude et le tableau déchirant des colons expirants » ; Julie (toujours dans le roman de Révéroni Saint-Cyr) prend l'habit hongrois pour suivre celui qu'elle aime au combat :

> *Je lui rappelai que, seul rejeton de sa famille, riche, et sous une aurore aussi brillante, elle ne pouvait que se perdre sans me sauver ; mais je n'obtenais pour réponse que des larmes et l'évidence que cet être touchant et romanesque identifiait sa vie avec la mienne*[2].

Cette idée d'un courage féminin né de la sensibilité revient ainsi comme un leitmotiv dans tout le roman, et les mots de l'évêque de Varsovie, dans la grotte des réfugiés ne sont pas les moins révélateurs à cet égard :

> *Rassurez-vous, êtres innocents, ajouta-t-il, en s'adressant aux femmes ; nous pourrons avoir la gloire du martyre, vous aurez celle de vivre pour les êtres faibles qui ont besoin de vos secours, pour l'humanité qui vous réclame ; vous vivrez pour attirer encore sur la terre quelques rosées célestes. Vous seules conserverez les semences de la sensibilité, vous seules aurez le courage de l'âme et non celui de l'orgueil*[3]*…*

Mais finalement la réaction de Pauliska aux malheurs des colons revient une nouvelle fois à entériner l'imagerie traditionnelle de la femme au XVIIIe siècle, puisque Pierre Roussel écrit dans son *Système physique et moral de la femme* que « c'est du sentiment de son impuissance qu'elle tire cette disposition à s'identifier avec les malheureux, cette pitié naturelle qui est la base des vertus sociales[4] ». Et finalement, la figure de la femme salvatrice dans *Pauliska ou la Perversité moderne* reste fondamentalement une figure diluée, insaisissable, voire « désincarnée », au sens premier du terme, « une femme, un ange, un dieu vengeur[5] ». C'est que cette forme de force n'est finalement pas incompatible avec la faiblesse féminine, car la femme est conçue, selon les mots de Diderot, comme « un être extrême dans sa force et dans

---

[1] *Ibid.*, p. 82.

[2] *Ibid.*, p. 150.

[3] *Ibid.*, p. 77.

[4] *Op. cit.*, p. 32.

[5] *Op. cit.*, p. 27.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sa faiblesse, que la vue d'une souris ou d'une araignée fait tomber en syncope, et qui sait quelquefois braver les plus grandes terreurs de la vie[1] ».

S'il existe un courage spécifiquement féminin, ce courage est-il moteur d'action féminine dans l'Histoire ? Le sous-titre de *Julie philosophe* dit de son héroïne éponyme qu'elle est une « citoyenne active ». Mais comment entendre cette expression ? Elle interpelle nécessairement en tout premier lieu par sa déclinaison au féminin. En effet, comme l'ont remarqué Lynn Avery Hunt et Valérie van Crugten-André, l'auteur fait « un jeu de mot sur la catégorie politique des citoyens actifs, qui inclut ces hommes suffisamment possédants pour avoir le droit de vote selon la Constitution de 1791[2] ». Son emploi est donc nécessairement ironique quand on sait que le suffrage de tous les citoyens, sous la Révolution, se réduit à celui des citoyens actifs capables de payer le cens. Et ce suffrage censitaire ne concerne que les hommes : les femmes en sont exclues. S'il y a action féminine, ce ne sera pas celle qui est accordée aux hommes, et donc pas une action politique ou militaire au sens propre du terme. Illyrine ne pénètre pas, avec ses amants à l'Assemblée nationale ou dans les assemblées électorales ; Julie évoque l'Assemblée nationale et les états généraux, mais si elle ne saurait « refuser quelque chose à un des membres des états généraux[3] », à aucun moment elle n'y participe directement.

Certes, on a vu le caractère ironique de l'expression « citoyenne active », toutefois, on ne peut nier que deux éléments dans ce sous-titre lient explicitement la femme à l'action, ou tout du moins à un type d'action – non encore défini mais sur lequel on va revenir : « citoyenne active » et « agent ». En effet, en bien des points nos héroïnes participent à l'événement historique, deviennent agents de l'Histoire, ou tout du moins d'un événement ou d'une évolution. Mais dans quel sens ? En tout premier lieu, plusieurs femmes de nos romans ressemblent aux Merveilleuses ainsi que le fait remarquer Claudine Brécourt-Villars, ces femmes élégantes et excentriques de la période de la Convention thermidorienne et du Directoire, ces femmes qui, comme elle l'écrit dans la préface au premier tome d'*Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, « ne vécurent que par les faveurs de leurs amants et qui ne se mêlèrent de "politique" » qu'au travers des secrets des boudoirs et des alcôves ![4] » Certes, cette action reste limitée : ni Julie ni Illyrine n'ont fait cette Révolution, et en cela nous

[1] *Op. cit.*, p. 190.

[2] *Op. cit.*, p. 283 (note 108).

[3] *Op. cit.*, p. 85, t. II.

[4] *Op. cit.*, p. 15.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

rejoignons l'utilisation de la restriction utilisée par Claudine Brécourt-Villars ; toutefois, Julie, Illyrine et les autres, si elles vivent et racontent l'Histoire au travers de ses coulisses libertines et de leurs amants, peuvent aussi agir sur l'Histoire par le même biais. Nous avons vu précédemment le pouvoir « politique » qu'offrait à Julie, la philosophe, sa puissance sexuelle, sans avoir pour autant l'accès aux théâtres publics de l'Histoire. D'Illyrine non plus on ne peut pas dire qu'elle fait, à proprement parler, cette Révolution, mais elle s'intéresse de près à certains débats de ces assemblées auxquelles participent ses amants. Les débats sur le divorce sont ainsi ceux qui l'intéressent en tout premier lieu. Ses arguments en faveur de ce divorce, que nous détaillerons ultérieurement, sont ainsi fondés sur les principes mêmes de la Révolution.

d. … et victime »

L'action telle qu'elle est accordée à l'homme ne l'est toutefois manifestement pas à la femme. Certes, une certaine action leur reste possible, une certaine expérience de l'Histoire, mais elle ne se joue pas sur le même terrain que celle de leurs amants. A ce titre, l'utilisation ironique de l'expression « citoyenne active » est tout à fait révélatrice. En effet, la femme, même si elle est par certains égards à l'actif, elle ne fait pas l'Histoire, elle ne fait pas la Révolution : elle ne fait pas la guerre – si ce n'est la Julie de *Pauliska*, mais dans ces combats, elle ne cesse de regarder son amant, elle ne vote pas. Elle est suspendue, dans l'attente de la décision masculine : Eulalie et ses consœurs attendent ainsi le retour de la paix avec impatience, parce qu'« une femme ne se mêle point d'intrigues politiques ; et que la paix est son élément[1] » comme le dit Julie la philosophe ; Illyrine envoie une pétition à l'Assemblée nationale mais elle ne peut participer aux débats et à la décision ; Julie, malgré l'influence qu'elle peut exercée sur ses amants, se retrouve bien démunie sur les bords des champs de bataille. Et finalement, ce qui ressort, ce sont les mots « victime » et « jouet » sur lesquels Pauliska insiste dès les premières lignes de ses « mémoires ». Pauliska se définit en effet comme un « jouet » des événements. « Subir » semble donc être un verbe fait pour la déterminer. Et si elle est « objet », c'est qu'elle vit souvent l'événement au passif : « Jouet des événements d'une révolution dont personne n'a pu calculer les suites » ; « les épreuves

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 96.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

terribles, événements affreux dont j'ai été la victime[1] » ; « Les femmes, êtres généreux et tendres, sont victimes des événements sans les approfondir[2] ». On le voit, sous la plume de Pauliska, les mots « jouet » et « victime » sont souvent liés au mot « événement », mais toujours au féminin. Chassée de chez elle par la guerre, Pauliska va dès lors devoir partir sur les routes, toujours en fuite. « Que de projets renversés[3] » pour cette « cousine » de la Justine de Sade. Mais Pauliska n'est pas la seule à être entraînée par les événements ; Julie ne peut elle non plus s'empêcher de souligner ce trait qui caractérise sa vie :

> *[…] je remarquais qu'il était une destinée que cependant l'on ne pouvait fuir. […] mais l'impulsion donnée aux circonstances* m'entraînait*, et* je tournoyais *dans le cercle des événements ; toute ma vie j'ai été* ballottée *par eux* sans pouvoir y opposer de résistance[4].

Que de termes exprimant la passivité féminine, à l'image d'une Pauliska entraînée là « où l'infortune [l']a conduite[5] ». Et si Suzanne n'a pas fait cette Révolution, elle s'est elle aussi vue contrainte, comme tant d'autres femmes à qui l'on refusait l'action, d'en subir les événements et les conséquences. La loi, la violence, l'événement, la guerre, autant d'éléments historiques qui atteignent la femme jusque dans sa chair, blessée (en prison, Illyrine tombe d'une table où elle était montée en apprenant la mort de Hérault de Séchelles par un crieur de journaux), emprisonnée, traquée jusque dans l'intériorité de son intimité. Mais, plus insidieusement peut-être, quoique tout aussi profondément, la femme doit aussi subir l'Histoire dans sa vie quotidienne, dans sa vie de femme, d'amante, ou d'épouse, voire de « fille du monde ».

Ce qui ressort de ces quatre romans, c'est en effet une incompatibilité fondamentale entre ce que Julie appelle « les jeux innocents de l'amour » et « les jeux terribles de la guerre », ou encore « les lauriers » et « les myrtes[6] ». N'est-ce pas aussi cette incompatibilité qu'exprime Suzanne lorsqu'à de nombreuses reprises elle se plaint de ces événements révolutionnaires qui ne cessent de la séparer de ses amants, des amants éloignés par des missions ou exécutés. Pauliska se retrouve séparée de son fils et de l'homme aimé ; la fiancée

---

[1] *Op. cit.*, p. 25.

[2] *Ibid.*, p. 26.

[3] *Ibid.*, p. 29.

[4] *Op. cit.*, t. I, p. 58-59. C'est nous qui soulignons.

[5] *Op. cit.*, p. 23.

[6] *Op. cit.*, p. 150, t. II.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'un jeune soldat de *Pauliska* rappelle que la paix seule peut lui rendre celui qu'elle aime. Julie, Rosalie, Felmé et les autres n'ont de cesse de se plaindre des circonstances sociales, historiques et politiques qui les privent de revenus :

> *Si vous me détournez de ce projet, j'irai à Lyon ou à Marseille, m'étant impossible de rester ici, où il n'y a pas de l'eau à boire à cause de la guerre, et que les femmes de qualité se mêlent aussi du métier*[1].

Dans ce roman du quotidien de la prostitution, l'intrusion de l'Histoire dans le temps-espace intime de la femme apparaît comme oppression, joug ou entrave au bonheur. Mais elle a une autre conséquence : elle contraint la femme à la dépendance, à se soumettre à l'homme car « les temps sont si durs qu'il faut bien en passer par où il veut[2] ». C'est d'ailleurs bien la violence de l'Histoire qui a jeté Pauliska sur les routes et l'a ainsi mise à la merci de ces hommes qui n'auront de cesse de la poursuivre, du baron d'Olnitz à Salviati.

On peut donc parler d'une expérience féminine de l'Histoire dans le roman libertin de la fin du XVIIIe siècle, en ce sens que cette histoire événementielle et collective interfère avec leur histoire individuelle et privée et que c'est ainsi qu'elles la vivent. Si la femme de ces romans, se voit refuser l'action au sens propre, si elle se voit exclue du droit de cité, elle n'en subit pas moins l'Histoire, et lorsque l'événement, l'Histoire collective, dont on tend pourtant largement à l'exclure précisément en tant que femme, pénètre dans son histoire privée et individuelle, la femme apparaît alors comme une victime de l'Histoire, qu'elle ne fait pas mais qui ne l'en atteint pas moins jusque dans sa chair, dans son corps de femme, dans sa liberté. Comme souvent dans le roman libertin du XVIIIe siècle, la représentation de la femme dans l'Histoire est double : « tour à tour agent et victime », la femme balance, toujours à la marge, toujours à la frontière, toujours ambiguë…

---

[1] *Op. cit.*, p. 769-770.

[2] *Ibid.*, p. 729.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

CHAPITRE III - AUTONOMIES ET INDÉPENDANCES AU FÉMININ

> « Le plus bel événement qui puisse en arriver, c'est de voir votre mariage rompu […], et de n'être fille de personne. »
>
> *Margot des Pelotons*[1].

La femme, dans la société du XVIIIe siècle et dans les représentations qu'elle s'en fait, est le plus souvent une figure dépendante : dépendante de ses parents, de son mari, de sa maternité, de l'éducation, de son propre corps, etc. Et le plus souvent, encore, sa dépendance s'incarne sous les traits d'une figure masculine ou d'un principe masculin. Le roman libertin du siècle, lui, se plaît à mettre en scène des figures de l'autonomie ou de l'indépendance au féminin au travers de personnages féminins orphelins ou aux origines obscures, par rapport au mariage et à l'époux à laquelle la femme est pourtant destinée « naturellement » par le XVIIIe siècle comme elle est destinée à la maternité. Autant d'autonomies ou d'indépendances dont finalement l'indépendance économique est une condition essentielle. S'affirme alors un affranchissement par rapport aux représentations de l'autorité et en particulier à ces figures et principes masculins, et ce même si cela doit passer, comme c'est le cas pour la figure de la courtisane par exemple, par un asservissement préalable.

1) « N'être fille de personne »

Si l'enfance, en tant que monde asexué, apporte bien peu dans nos romans en tant que telle[2], le roman libertin prend tout de même le temps d'informer son lecteur sur les origines, la naissance et surtout sur l' « arrachement » nécessaire qui est un « arrachement » initial puisqu'il est à la fois la condition et le point de départ de ce qui importe vraiment et de ce qui est le véritable objet du récit, à savoir l'entrée dans le monde de l'héroïne. Car « n'être fille de

[1] *Op. cit.*, p. 116.

[2] Mais le roman du XVIIIe siècle, de façon plus générale, n'explore guère davantage le monde enfantin.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

personne » c'est refuser que le complément du nom soit un attachement et donc une dépendance. « N'être fille de personne » c'est n'appartenir à personne.

a. Origines obscures

Nombre de personnages féminins du roman libertin du XVIIIe siècle sont d'une origine obscure d'emblée trahie par leur nom, ou plutôt leur prénom puisque nous n'avons, bien souvent, qu'un prénom[1] signalant donc à la fois leurs origines obscures et leur penchant au plaisir dès le titre. D'autant plus que le prénom ainsi utilisé seul semble offrir à celle qui le porte une certaine symbolique de liberté, d'autonomie et par là d'un affranchissement à l'égard des normes sociales. Que l'on songe à ces prénoms féminins qui évoquent nettement l'extraction populaire comme les Margot, Javotte, Rozette, Juliette, Lucette, Suzon et autres Fanny. Certains d'entre eux reviennent avec constance, surtout ceux qui apparaissent comme les plus caractéristiques du XVIIIe siècle, comme Thérèse, Juliette, Julie, ou encore Justine. Certes, René Démoris nous met en garde, dans son analyse de « la symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », attirant notre attention sur le fait que « l'effet d'écho du nom par rapport à l'information fournie par le texte reste […] généralement discret, puisque ce nom appartient le plus souvent au registre du vraisemblable et est censé se manifester, dans la fiction, comme un vrai nom de personne[2] ». Il s'agit donc moins ici d'envisager ces noms sous l'angle de l'onomancie[3] – c'est-à-dire de l'art de prévoir la destinée des personnages à partir de leur nom –, même si la fille de Margot des Pelotons dit que lui donner le nom de Junon, « c'était déjà tirer [son] horoscope[4] », que sous celui de la signification allusive dont ils sont porteurs. Et c'est ainsi qu'il faut entendre chaque nouveau

---

[1] Sans toutefois ignorer les deux autres types de désignation : la désignation complète (nom + prénom) et la désignation par le seul patronyme, beaucoup plus rare (c'est le cas dans l'*Histoire de Mademoiselle Brion, dite Comtesse de Launay*), voire la désignation par périphrase ou pseudonyme.

[2] DÉMORIS, René, « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », *Littérature*, n° 36, 1979, p. 104.

[3] Pour une étude plus complète sur « identité et onomancie », voir CORTEY, Mathilde, *op. cit.*, p. 53-58.

[4] *Op. cit*., p. 16. Félicia, quant à elle, fait elle-même le commentaire de son prénom, du moins de celui que lui ont donné ses parents adoptifs, Sylvino et Sylvina, « un nom dont tout semblait concourir à justifier l'heureuse étymologie » (*op. cit*., p. 1072).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

prénom qu'Illyrine reçoit de chaque nouvel amant. Mais c'est son amie qui, la première, change son prénom de Suzanne en Julie, alors que le premier « annonce la sévérité de la sagesse » et que le second n'est que promesse de plaisir :

> *Tu te souviens encore, charmante amie, de ce joli nom que l'amour me donna ; comme je sais qu'il n'y a rien d'indifférent qui nous vient de cet espiègle d'enfant, je ne te nommerai plus dorénavant Suzanne, mais Julie : Suzanne annonce la sévérité de la sagesse. En vérité, mon ange, nous sommes trop aimables pour nous armer de rigueur […]*[1].

Le succès d'un prénom comme Julie dans le corpus libertin, prénom auquel on peut adjoindre le diminutif de Juliette, dans *Julie philosophe*, *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, l'*Histoire de Juliette* ou bien encore les *Lettres de Julie à Eulalie, ou Tableau du libertinage de Paris*, s'explique sans doute par la référence qu'il fait à la fille immorale d'Auguste. Notons alors que quand le roman a recours au jeu de mot dans la désignation complète (nom et prénom), ce n'est en aucun cas pour donner à son personnage un quelconque statut social, et il est moins dans la suggestion que dans une référence directe et appuyée à des motivations grivoises autour de noms comme Fanny Hill, Margot Tranchemontagne (nom complet de Margot la ravaudeuse), et Frétillon Cronel qui prétend faire le récit de la vie de la Clairon, l'une des plus fameuses actrices de son temps.

Et en effet, de telles désignations contribuent largement à l'indiquer, nombre d'héroïnes du roman libertin, en particulier celui de la courtisane, ont des origines sociales obscures. Margot, née dans la rue Saint-Paul, est la fille « d'un honnête soldat aux Gardes et d'une ravaudeuse » dont l'union, ainsi qu'elle le précise, est clandestine. En atteignant sa treizième année, elle devient à son tour ravaudeuse et son tonneau « le rendez-vous de tous les laquais de la rue Saint-Antoine ». D'ailleurs son père finira sur les galères de Marseille tandis qu'elle retrouvera plus tard sa mère, « naturellement fainéante[2] », à la Salpêtrière. La description qu'elle nous donne de la pauvreté de l'habitation qu'elle occupe avec ses parents ajoute encore à cette obscurité :

> *Monsieur Tranchemontage (c'était mon père), ma mère et moi, nous occupions au quatrième étage une seule chambre meublée de deux chaises de*

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 29.

[2] *Op. cit.*, p. 679.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *paille, de quelques plats de terre à moitié rompus, d'une vieille armoire, et d'un grand vilain grabat sans rideaux et sans impérial, où nous reposions tous trois*[1].

Ce qui favorisera largement l'éveil des sens de la jeune Margot par la proximité de l'exemple que lui donnent ses parents dans ce lit qu'elle partage avec eux. Fanny Hill est elle aussi « née de parents fort pauvres », puisque le père, infirme, « gagnait à faire des filets une très médiocre subsistance », tandis que la mère ne l' « augmentait guère en tenant une petite école de filles dans le voisinage[2] ». Psaphion dit, elle, être « née dans la plus vile condition[3] », tandis que Félicité, dans Lolotte, « [naquit] dans l'un des plus disgraciés cantons de ce pays sauvage qui fournit la France entière de ramoneurs et de portefaix[4] ». Et nous pourrions ainsi continuer une liste qui serait longue.

L'obscurité originelle ou les origines obscures peuvent aussi s'exprimer dans une naissance illégitime et douteuse qui, non contente de la délivrer de l'autorité parentale, affranchit le personnage féminin de toute prédestination génétique qui est avant tout un déterminisme du caractère et du tempérament. Margot évoque ainsi ce tempérament dont elle a hérité, « par le sang », de ses parents :

> *Ma parentèle m'avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux que je mourais d'envie de marcher sur ses traces, et d'expérimenter les douceurs de la copulation*[5].

Nous sommes donc bien loin ici de la gravité d' « une force voisine de l'ananké antique, souvent articulée comme elle sur une faute des ancêtres dont elle perpétue le châtiment[6] » et que l'on trouve, par exemple, dans l'*Histoire de Miss Jenny* de Mme Riccoboni. La naissance de Félicia semblait, elle, annoncer une destinée fatale tout autre que celle que lui promet d'étymologie du prénom donné par ses parents adoptifs :

---

[1] *Ibid.*, p. 680.

[2] *Op. cit.*, p. 9-10.

[3] *Op. cit.*, p. 53.

[4] *Op. cit.*, p. 41.

[5] *Op. cit.*, p. 679-680.

[6] FAUCHERY, Pierre, *op. cit.*, p. 122.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *[…] je suis née en plein océan, mais mes premiers instants ne furent point un triomphe. Ma mère accoucha de moi sur un monceau de morts et de mourants, parmi les horreurs d'un combat naval*[1].

Car le destin n'est pas absent du roman de Nerciat même s'il n'apparaît pas sur un mode aussi grave que dans d'autres fictions du siècle :

> *C'est ainsi que le destin manifeste ses volontés. Veut-il qu'un événement arrive ? Il en fait naître d'autres afin de déterminer le choix des aveugles humains, qui, sans cela, pourraient bien ne pas entrer dans ses vues. C'est une belle chose que la prédestination*[2].

L'arrachant ainsi violemment à ses parents, les conditions même de la naissance de Félicia reprennent un riche fonds romanesque traditionnel en même temps qu'elles préparent la future « reconnaissance » mais sa naissance obscure lui permet aussi de braver l'un des interdits les plus puissants qui opèrent au sein de la cellule familiale et dont le siècle romanesque est néanmoins particulièrement friand : l'inceste. Elle commet même un double inceste, avec son frère, Monrose, d'abord, puis avec son père, Sir Sydney. Certes, ce double inceste est inconscient puisqu'elle ignore alors qui sont ses véritables parents mais elle ne s'en trouve pas autrement affectée en l'apprenant : elle regrette que le joli Monrose soit son frère, quant à son père, ce qui est fait… La passion incestueuse que se découvre Lolotte pour son père, M. de Pinange, quand elle le retrouve, si elle est un « coup du sort[3] », n'est pas davantage déclinée sous le joug d'une destinée fatale et implacable. Au contraire, elle soutient avec une joie enthousiaste, à une Félicité pétrifiée, qu'elle entend, et en toute conscience, satisfaire le désir qu'elle éprouve pour son père :

> *Mon père ou non, je l'*aurai*, et je suis sûre que nous prendrons l'un de l'autre tant de plaisir, que* son foutre m'ira jusqu'à la pointe du cœur[4].

La naissance de Psaphion semblait elle aussi devoir lui faire porter le poids d'une fatalité prénatale :

---

[1] *Op. cit.*, p. 1070.

[2] *Ibid.*, p. 1238. Cette « prédestination » à laquelle elle fait allusion renvoie à la querelle qui oppose alors, sur la question de la grâce, jansénistes et jésuites.

[3] *Op. cit.*, p. 232.

[4] *Ibid.*, p. 240. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Ma naissance, dont l'origine se confond dans la foule de ses amants, fut un peu précoce et lui coûta la vie. J'étais condamnée, avant que de naître, au sort de ces malheureux enfants, rebut de la nature et de la fortune [...]*[1].

Mais, poursuit-elle aussitôt, « [son] sexe et quelques traits de [sa] mère, qu'on soupçonnait plutôt qu'on ne les démêlait, attendrirent Cynare ». Ce poids de la fatalité, comme chez Félicia, est donc désactivé aussitôt après avoir été annoncé. L'obscurité de la naissance de Psaphion est aussi due, comme pour nombre d'autres personnages féminins de nos romans, à l'incertitude d'une naissance illégitime et douteuse puisque son « origine se confond dans la foule [des] amants » de sa mère. D'ailleurs les « quiproquos » incestueux découlent précisément de ce doute sur l'identité des parents de la jeune fille. La « fille » de Margot des Pelotons, Junon, a elle, ce qui est beaucoup plus rare, un doute sur l'identité de sa mère, doute qui a d'ailleurs provoqué une querelle entre les trois femmes qui prétendaient à cette maternité puisque « trois femmes du Faubourg Saint Marceau à Paris, lieu de [sa] naissance, se sont disputées entre elles la gloire de [lui] avoir donné le jour ». Certes, la vraisemblance d'un tel doute sur la maternité est discutable mais il n'empêche qu'il révèle une volonté certaine de jouer sur cette thématique romanesque de la naissance obscure. Alors certes toutes les énigmes génétiques ne sont pas résolues dans le roman libertin, mais finalement cela importe bien peu puisque l'incertitude qui entoure leur naissance ne pèse jamais comme un fardeau sur l'épanouissement identitaire de ces personnages féminins, à l'image de Junon, qui coupe court à la question en rejetant sans ambiguïté l'idée selon laquelle elle pourrait ressentir pour cela une quelconque frustration :

> *La querelle n'est pas encore décidée : peu m'importe de devoir à un arrêt la connaissance d'une mère ; j'existe ; je me porte bien ; que faut-il de plus*[2] *?*

Son identité se contente de deux courtes propositions : « j'existe » et « je me porte bien » se concluant sur une question rhétorique qui clôt définitivement la querelle. L'ascendance ne saurait avoir d'importance puisqu'elle appartient au passé et que sa propre existence est du présent. Mademoiselle Brion entend donc passer rapidement sur la question de l'origine puisque sa propre histoire apparaît comme indépendante de celle de sa famille :

---

[1] *Op. cit.*, p. 20

[2] *Op. cit.*, p. 7.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je passerai, madame, légèrement sur mon origine : je sais trop combien l'énumération des titres est ennuyeuse, pour en fatiguer le lecteur. Ce n'est point l'histoire de ma généalogie que je prétends donner, c'est la mienne*[1].

Chacune pourrait donc dire avec Thérèse, dans *Les Galanteries de Thérèse* : « Une jolie femme n'a besoin ni d'aïeux, ni de descendants ; elle compose à elle seule toute sa famille ; ses charmes dont sa noblesse ; des intrigues bien ménagées, des infidélités conduites avec art, vingt amants ruinés par elle : voilà ses titres[2] ». Qu'importe, dès lors, que sa mère soit la fille d'un perruquier de Colmar et qu'elle-même ne sache jamais qui est vraiment son père, puisqu' « il existe un doute qui roule sur sept personnes entre lesquelles [sa mère] n'ose se prononcer[3] » ? Junon, la fille supposée de Margot des Pelotons, se plaît ainsi à s'opposer à ces héroïnes qui peuplent le roman du siècle qui sont, elles, obsédées par un enracinement familial dont elles se voient frustrées :

> *Lequel était mon père ; Lecteur, décidez de l'énigme. Moi, de peur de me tromper, je les appelais tous mon* Papa *; le temps n'était point encore venu d'exercer ma discrétion, et de m'apprendre quel était cet homme si cher à la nature, dont l'ignorance a tant fait verser de pleurs à nos Héroïnes*[4].

Non contente de se désintéresser de la querelle qui oppose les trois femmes prétendant être sa mère, Junon s'amuse de la différence qu'il y a de sa propre intégration joyeuse de l'ignorance autour de l'identité paternelle aux « pleurs de nos Héroïnes », interpellant l'expérience du lecteur en tant que lecteur précisément et dénonçant en même temps par là même sa propre identité d'héroïne de roman. Et en effet ces héroïnes qui versent des pleurs sur l'énigme génétique forment un type qui est largement majoritaire dans l'univers romanesque du XVIIIe siècle. La naissance énigmatique, dans le roman libertin, est au contraire auréolée d'un certain prestige pour ne pas dire d'un prestige certain. C'est qu'en plus de signifier, pour ces femmes, une liberté identitaire et d'avoir l'avantage de confirmer le mystère qui entoure l'identité féminine[5], elle laisse la voie ouverte à toutes les possibilités, y compris celle de révéler,

---

[1] *Op. cit.*, p. 15-16.

[2] *Op. cit.*, p. 236.

[3] *Ibid.*, p. 239.

[4] *Op. cit.*, p. 9. « Papa » est en italiques dans le texte.

[5] D'où l'insistance de Junon sur le mystère qui entoure l'identité de sa mère. Elle y reviendra en effet à quelques reprises, notamment : « pour prouver à ses chastes rivales qu'elle était l'heureuse mère d'une si digne fille » (*ibid.*, p. 14). Il n'est pas jusqu'à son prénom qui ne renvoie à cette incertitude puisque, selon elle, lui

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

lorsque l'énigme vient à être résolue, une noblesse par naissance et par mariage pour Félicia, qui n'a alors nul besoin d'avoir recours, comme Margot, la supposée mère de Junon, devenue Margot des Pelotons, à l'artifice d'une particule qu'elle se donne à elle-même :

> *Ma mère, si elle l'est, encore une fois, s'appelait* Margot *; mais elle était bien mieux connue sous celui de* Des Pelotons *qu'elle se donnait, de façon que née pour les* de*,* du*,* des*, elle se fit appeler* Margot des Pelotons*, ou* Madame des Pelotons[1].

En glissant, « encore une fois », une allusion à l'énigme maternelle, Junon avance, sur le mode ironique et subversif, la question du décalage qu'il y aurait entre l'identité profonde du personnage féminin et celle de sa naissance. « Née » s'oppose alors à « née pour » et confirme une nouvelle fois le peu d'importance de l'origine, pour ne pas dire celle d'une origine obscure pour l'entrée dans le monde de l'héroïne du roman libertin, et dès lors quelle figure incarne mieux ce « n'être fille de personne » que celle de l'orpheline ?

b. La figure de l'orpheline ou l'« arrachement » nécessaire

Comme nous l'indique Simone Vierne dans *Rite, Roman, Initiation*, dans toute initiation, « l'insertion de l'adolescent dans la vie commence par un arrachement[2] ». L'une des plus essentielles des conditions de l'apparition d'une figure féminine de l'indépendance est en effet sans nul doute la disparition de la figure de la mère, car la libertine, ou plus largement la femme libre, doit être un personnage émancipé, ne dépendant d'aucune autorité supra-individuelle, surtout pas d'une autorité familiale[3]. La présence de Laure auprès de son

---

donner ce nom de Junon, c'était « entendre finesse sur l'incertitude de [sa] mère » (p. 16). Et d'ajouter aussitôt que son éducation « est encore un autre mystère ».

[1] *Ibid.*, p. 10. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000 [1973], p. 124.

[3] Les novices de sexe féminin ne sont d'ailleurs pas les seules à devoir obéir à cette « règle » du récit libertin d'initiation. Monrose, le jeune garçon de quatorze ans que Félicia initiera, entre également dans ce schéma puisqu'à l'instar de Félicia elle-même – dont on apprendra plus tard qu'elle est en réalité sa sœur – il a été arraché à ses parents.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

père sur la quasi totalité de la longueur du récit est à cet égard exceptionnelle, d'autant plus que ces dialogues entre père et fille sont loin d'être la règle dans la famille romanesque du siècle, et s'explique sans nul doute par le fait qu'il ne s'agit pas véritablement de son père, biologiquement parlant. Mais surtout, la sphère maternelle est celle qui constitue l'univers de référence – référence morale en particulier. La mère de Thérèse, devenue dévote, lui parle d' « attouchement », d' « impudicité », de « péché mortel[1] » et manque ainsi de conduire sa fille au tombeau en la réprimant dans son corps et son esprit. À l'inverse, Sylvina et Sylvino, qui ont recueilli Félicia, refusent qu'elle leur donne les titres de mère et de père. D'ailleurs, l'éducation qu'ils offrent à Félicia n'est sans conteste pas celle que l'on attendrait dans un cadre familial.

L' « arrachement » de la jeune fille à la figure parentale et surtout à la figure maternelle va donc s'avérer tout aussi nécessaire que l'était l' « arrachement » spatial initial vu précédemment, loin de la frustration de l'enracinement familial ressenti par nombre d'héroïnes orphelines du siècle ou de la fragilité de l'orpheline esseulée et tyrannisée du « roman noir ». La disparition ou la « désactivation » de l'autorité maternelle est donc la plus significative et nombreuses sont les figures d'orphelines qui peuplent la scène du roman libertin, souvent très jeunes. Dans *Lolotte*, Félicité perd ses parents à l'âge de huit ans « lorsqu'une épidémie […] dévast[e] la contrée[2] » ; son oncle devient son tuteur mais cette figure ne sera pas davantage évoquée, disparaissant tout simplement de la narration. Psaphion perd sa mère dès sa naissance et les parents de Fanny meurent de la petite vérole alors qu'elle entre dans sa quinzième année ; si Margot n'est pas orpheline, elle quitte le domicile familial dès l'âge de quatorze ans. Thérèse non plus n'est pas orpheline, mais elle devra chercher sa voie, un père et une mère parallèlement infidèles l'ayant d'abord abandonnée à un couvent avant que la mort de sa mère la laisse seule, à Paris, et « livrée à [elle]-même sans amis, jolie, à ce qu'on [lui] disait, instruite à bien des égards mais sans connaissances des usages du monde[3] ». Mais cette solitude lui permettra de rencontrer la Bois-Laurier qui, elle-même, souligne qu'elle n'a jamais connu ni père ni mère. Illyrine non plus n'est pas, à proprement parler, orpheline, mais dès sa plus tendre enfance, elle se voit rejetée par son père. Elle écrira plus tard, dans une lettre à sa famille, « qu'ils ne [lui] avaient donné aucun talent qui pût

[1] *Op. cit.*, p. 577.

[2] *Op. cit*. p. 44.

[3] *Op. cit.*, p. 624.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

[l']aider ; mais [qu'elle avait] su en acquérir assez pour subvenir à une modeste existence[1] ». Délaissée par une famille qui l'abandonne à trouver sa propre voie et ses propres moyens de subsistance, Illyrine se voit ainsi reprocher, par cette même famille, sa vie de plaisirs. Elle peut alors se considérer véritablement comme orpheline :

> *Je suis orpheline […] puisque je n'ai plus aucune relation avec ma famille. Si je suis seule dans la nature, ma vie m'appartient, je n'en dois compte à personne*[2].

Pour Illyrine, la coupure familiale vient bien davantage de sa famille que d'elle-même et elle la vit avec une certaine gravité que les autres femmes libres du roman libertin ne connaissent pas. Certes, sa vie lui appartient dit-elle, mais elle le dit à un moment où elle décide précisément de mourir, alors qu'elle est en prison et qu'elle vient d'y apprendre la mort de Hérault de Séchelles, son amant. Sa liberté prend alors davantage la forme d'une solitude pesante que d'une indépendance. Et la récurrence avec laquelle elle insiste sur son rejet hors de sa famille ainsi que la justification qu'elle entend lui donner en écrivant ses mémoires montrent le caractère non choisi de cet « arrachement » pourtant nécessaire.

Ces romans se posent donc nettement dans un refus de toute transmission entre la mère et la fille. Fanny n'écrit-elle pas à propos de sa mère, au début de son récit :

> *Ma bonne mère avait toujours été tellement occupée de son école et des petits embarras du ménage, qu'elle n'avait employé que bien peu de temps à m'instruire. Au reste, elle était trop ignorante du mal pour être en état de me donner les leçons qui pussent m'en garantir*[3].

La mère de Fanny, qui tenait pourtant « une petite école de filles dans le voisinage », se montre alors dans l'incapacité d'offrir mieux qu'une « éducation […] des plus communes » à sa propre fille. S'opère ainsi une désactivation de la figure maternelle quand elle vient à rester auprès de sa fille, au moins pour un temps, à l'exemple de la figure de la mère à la morale hypocrite que Nerciat nous dépeint sous les traits de la mère de Lolotte. Alors qu'elle tente une leçon de morale à laquelle Lolotte ne peut adhérer, ayant découvert le penchant voluptueux maternel, elle ne peut dissimuler son amusement : « elle se mit bientôt à rire aussi,

---

[1] *Op. cit.*, t. III, p. 332.

[2] *Ibid.*, p. 307.

[3] *Op. cit.*, p. 10.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

et perdit dès lors le droit de poursuivre sa mercuriale maternelle[1] ». Madame de Volanges, dans *Les Liaisons dangereuses*, malgré la raideur d'une morale intransigeante, ne réussira pas davantage à empêcher la corruption de s'introduire sous son propre toit. Le roman sadien va encore et toujours plus loin, puisque chez lui la valeur de la jeune héroïne se mesure à son degré de cruauté filiale, alors même que partout ailleurs, dans l'univers romanesque du siècle, « l'irrespect à l'égard de la mère vaut comme un signe non équivoque d'une âme tarée[2] » écrit Pierre Fauchery, ce que ne manque pas de souligner Clervil à M. de Franval, à qui il reproche d'avoir brisé « les plus saints nœuds de la nature, ceux qui, attachant [sa] fille à l'être dont elle a reçu le jour, doivent lui rendre cet être le plus respectable et le plus sacré de tous les objets[3] ». Que l'on songe, bien entendu, à Madame de Mistival, dans *La Philosophie dans le boudoir* dont la torture finale, évoquée précédemment, constitue le point culminant de l'éducation de sa fille Eugénie par Madame de Saint-Ange et Dolmancé, alors que Sade avait commencé son roman en s'adressant aux jeunes filles et en leur commandant : « détruisez, foulez aux pieds, avec autant de rapidité qu'[Eugénie], tous les préceptes ridicules inculqués par d'imbéciles parents[4] ». Au contraire, même si Junon avoue ne plus voir sa supposée mère au point de ne pas savoir si elle est encore en vie au moment où elle écrit… :

> *Je dis qu'elle était, car je ne sais si à l'heure que j'écris elle vit encore ; des circonstances fâcheuses, et dont je rendrai compte, nous ont tellement séparées, que depuis la mort de mon prétendu père et de son époux prétendu, nous ne nous sommes jamais revues*[5].

... elle se refuse à répudier cette mère, mais sans doute parce que, d'une maternité douteuse, elle lui doit ce qu'elle appelle son « éducation naturelle » :

> *[…] je serais ingrate de la répudier, elle a qui je dois mon éducation naturelle, le bonheur de* mon bien-être*, les principes de* mon être moral*, et* le fonctionnement de mon être physique *: elle surtout qui a passé trois ans dans une*

[1] *Op. cit.*, p. 115.

[2] *Op. cit.*, p. 144.

[3] *Op. cit.*, p. 337.

[4] *Op. cit.*, p. 37.

[5] *Op. cit.*, p. 12.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *affreuse captivité, pour prouver à ses chastes rivales qu'elle était l'heureuse mère d'une si digne fille*[1].

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'absence de la figure parentale signifie pour ces héroïnes une solitude qui est avant tout une précoce indépendance et la liberté de suivre sa propre voie, y compris celle d'expériences risquées et/ou interdites par la morale familiale. En quittant le domicile parental, en disant « un éternel adieu au domicile de Madame Tranchemontagne[2] », Margot décide donc de prendre sa vie en main, de s' « émanciper, et d'aller tenter fortune » où elle pourrait. Elle passera pour cela, entre autres, par l'Opéra ; or, le théâtre lyrique au XVIIIe siècle permettait aux filles, en y entrant, d'échapper, outre à la répression policière dont nous avons déjà parlé, à l'autorité familiale, comme le souligne Érica-Marie Benabou : « Opéra, Comédie-Française, Opéra-Comique offraient […] un statut privilégié, permettant, même à une mineur, d'échapper à la puissance paternelle[3] ». En effet, si elle n'est pas orpheline, le théâtre et l'Opéra sont les refuges légaux de toute jeune fille qui souhaite échapper à l'autorité parentale ou à celle de son conjoint. Dans *La Correspondance d'Eulalie*, Mlle Victorine prend ainsi sous sa protection une jeune fille de quinze ans prénommée Cécile qui la supplie de lui procurer un moyen de retrouver sa liberté :

> *Elle a une belle-mère qui ne fait que la battre et ne lui donne aucune liberté. Elle m'a suppliée de lui enseigner le moyen de pouvoir sortir de chez ses parents. […] J'écrirai demain au comte de V*** pour lui faire avoir un brevet d'opéra*[4].

Elle peut alors se réjouir, moins de deux mois plus tard, d'avoir obtenu pour Cécile ce brevet, même s'il aura coûté à la jeune fille « d'accordé ses faveurs à V*** » mais, « dans ce pays, on n'a rien pour rien[5] ».

À l'inverse, lorsque l'initiation de Margot est achevée, que « l'excès de jouissance [lui] a, pour ainsi dire, blasé le cœur, et engourdi le sentiment[6] » et qu'elle met un terme définitif à sa « carrière », la petite ravaudeuse devenue courtisane sent aussitôt le besoin de

---

[1] *Ibid.*, p. 13-14. Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 682. On notera qu'elle ne fait référence qu'à sa mère ici, montrant par là que ce qu'elle fuit, c'est davantage l'autorité maternelle que la loi du père.

[3] *Op. cit.*, p. 110.

[4] *Op. cit.*, p. 750.

[5] *Ibid.*, p. 763.

[6] *Op. cit.*, p. 735.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

revenir vers sa mère et de recouvrer un cadre familial qui apparaît alors auréolé de la douce protection de l'affection maternelle :

> *Mon changement de situation […] rappela [mes parents] à ma mémoire […]. En un mot, si j'ai contribué [au] bonheur [de ma mère], je puis dire qu'elle n'a pas moins contribué au mien par la tendre affection qu'elle me porte, et le zèle sincère avec lequel elle vole au-devant de tout ce qui peut flatter mes désirs*[1].

Quant à Félicia, il semble également qu'elle ne soit prête à retrouver ses parents qu'une fois son initiation achevée, à l'instar de Margot, alors qu'à l'image de bien d'autres héroïnes, Illyrine retourne dans sa famille à la mort de sa mère, retrouvant alors « une douce et paisible retraite[2] ». Et en effet, leurs craintes seront rapidement dissipées, prouvant ainsi que si les parents doivent disparaître de l'environnement de la jeune novice pour que puisse avoir lieu l'initiation et l'intégration à la communauté libertine, rien n'empêche leur retour une fois celles-ci achevées.

2) Divorce, séparation et veuvage : figures de la liberté

La critique du mariage ne se fonde évidemment pas, dans le roman du XVIIIe siècle, même secrètement[3], sur la nostalgie d'un sentiment amoureux que tout contribue à rejeter dans la philosophie libertine au nom du refus de tout engagement. Le refus du mariage se fait donc au nom de la liberté. Les figures de la naissance obscure et de l'orpheline ayant effacé l'autorité parentale, celles de la divorcée, de la séparée et de la veuve doivent à leur tour annihiler le joug conjugal, alors même que la jeune fille du XVIIIe siècle est censée passer directement de la dépendance à l'égard de son père à la dépendance à l'égard de son époux.

---

[1] *Ibid.*, p. 736.

[2] *Op. cit.*, t. III, p. 391.

[3] Selon Pierre Fauchery, « la contestation du mariage […] se fondera donc secrètement sur la nostalgie de l'amour. Mais elle s'abritera sous d'autres revendications, plus « avouables » ; quoique peut-être moins essentielles » (*op. cit.*, p. 364).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. La figure effacée ou absente du mari

Certes, le chevalier d'Aiglemont, dans *Félicia ou Mes fredaines*, prétendait vouloir que sa femme « soit heureuse et libre » et que chez eux « elle seule et [lui] command[ent] », suscitant l'admiration de Félicia :

> *Le chevalier était-il un mauvais sujet ? Ceux qui pensent autrement que lui, ces gens qui crient sans cesse à leurs femmes honneur, vertu, vos devoirs, mon autorité, valent-ils mieux*[1] *?*

Pourtant, une fois marié, il écrira à Félicia une lettre dans laquelle elle pourra lire ces mêmes mots d' « honneur », de « devoirs » - uniquement « ses devoirs » à elle - et de « vertu conjugale », seul manquant celui d' « autorité ». Le chevalier d'Aiglemont ne tient plus dès lors qu'un discours sur le mariage et sur l'épouse somme toute très commun, même s'il accorde à sa femme la qualité d'avoir de l'esprit et d'avoir lu[2] :

> *La petite marquise a de l'esprit et des talents ; elle danse, elle sait la musique. Elle a lu ; mais surtout elle a toutes les dispositions possibles à devenir bientôt, avec l'aide d'un talent merveilleux que j'ai pour former les femmes, l'une des plus aimables et des plus propres à faire honneur à un époux à ses risques et périls.*

Si les soins de la femme doivent être entièrement tournés vers le mari, c'est à ce dernier que revient celui de former son épouse selon la représentation qu'il s'en fait, soumettant d'autant plus son être à ses propres volontés et à son façonnement que, bien neuve, « élevée dans un couvent par une tante sévère et dévote », elle s'avère aisément malléable par la main masculine :

> *Tout de bon, je trouve que c'est une assez jolie chose que le mariage. Ma petite femme, toute prête à adorer le premier objet qui se présenterait, n'a rien eu de plus pressé que de m'adorer, et je crois, ne vous en déplaise, que je l'adore aussi. Nous rions, nous faisons des folies d'enfants, et surtout beaucoup d'autres folies ; car, à certaines égards, je suis parfaitement bien tombé. Que j'aime une*

---

[1] *Op. cit.*, p. 1220-1221.

[2] L'utilisation du passé tendrait-il à signifier qu'un tel développement des capacités intellectuelles féminines doive être révolu à compter du moment même du mariage ?

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *femme attachée à ses devoirs ! Puisse ma chère moitié remplir ceux qui se succèderont par la suite, dans la carrière du mariage, aussi bien qu'elle s'efforce maintenant de remplir les premiers*[1].

Certes, et il n'y a rien d'étonnant là dans un mariage libertin – ou tout du moins semi-libertin puisqu'au moins le mari l'est – les « devoirs » conjugaux dont il est question s'orientent très largement vers la question érotique, mais ils restent le fait d'un vocabulaire de l'engagement et de la soumission que ne peut accepter la femme libre. Après avoir rapporté une telle lettre encensant le mariage, Félicia, devenue narratrice, s'écrie : « Quel froid me saisit ! Hymen, la léthargie de mon esprit est-elle un effet de tes fatales influences ? je n'ai plus le courage d'écrire… Ah ! c'est que je viens de parler de toi[2]… »

Lise, la bonne amie d'Illyrine, tient ainsi « trop [à son] heureuse liberté » pour ne serait-ce que songer à se marier :

> *[…] ma philosophie, ma moralité sur l'amour ne plairait peut-être pas à beaucoup d'hommes : pourquoi me donner un maître ? Je ne veux recevoir de loi que de mon cœur ! et qui le commande aujourd'hui, demain peut trouver un rebelle […]*[3].

Certaines vont même jusqu'à dire, comme la « grivoise du temps », qu'elle préfèrerait « la mort à la nécessité de prendre un engagement avec un homme[4] », car l'engagement est, par définition, un acte par lequel on s'oblige et empêche une vie indépendante que les religieuses « regardent comme le plus parfait bonheur » selon l'argument avancé par l'héroïne devant sa mère. On comprend alors qu'en femme libre et indépendante, elle aussi, Félicia, à la simple évocation de son mariage avec le comte dont son père fait le « projet singulier », approuvé par sa mère (Mme de Kerlandec) et Sylvina, se récrie contre un engagement qu'elle a jusqu'alors toujours rejeté :

> *Cette idée, qui plut beaucoup à ma mère et à Sylvina, me fit trembler au premier moment : moi ! m'engager*[5]*…*

---

[1] *Ibid.*, p. 1286.

[2] *Ibid.*, p. 1287.

[3] *Op. cit.*, t. II, p. 88.

[4] *Op. cit.*, p. 340.

[5] *Op. cit.*, p. 1284.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Pourtant, deux éventualités vont faire que Félicia, comme beaucoup d'autres héroïnes du roman du XVIIIe siècle, n'ira pas au bout de ces défenses qu'elle s'est forgée à elle-même. Le frisson d'abord provoqué par une telle idée fait en effet rapidement place à un raisonnement où elle trouve son propre intérêt, dans la perspective de « devenir comtesse » et dans celle de « demeurer libre » en se mariant au comte puisque celui-ci ne pouvait vivre longtemps. Certaines réticences demeurent encore cependant, qui n'empêcheront pas un mariage « pour la forme seulement ; aucun des deux n'en désirait davantage[1] », n'entendant respecter les serments du mariage, tout comme la mère de Thérèse, dans *Les Galanteries de Thérèse*, « qu'autant qu'ils pourraient se concilier avec son intérêt et ses plaisirs[2] ». D'ailleurs, ainsi que l'avait prévu Félicia, le comte meurt rapidement après leur mariage, à la suite d'un voyage en province où l'appelaient ses affaires et Félicia ne marque, dans son récit, aucun regret de la perte de cet époux qu'elle ne présente au lecteur qu'en quelques lignes, comme un simple fait narratif, intéressant qu'en ce qu'il permis de lui rendre sa liberté. Parce que finalement le roman libertin ne semble pouvoir faire autrement que de reprendre, au moins dans un premier temps, l'adhésion à un modèle conjugal traditionnel qui est fondamental pour le travail de sape qu'il se propose de faire. La spécificité de la figure du mari dans le roman libertin va alors permettre « une revendication des droits sexuels de la femme face à la tolérance des droits civils en matière d'adultère masculin ainsi qu'une critique parfois acérée à l'égard de l'institution matrimoniale[3] » pour reprendre l'analyse de Francesco Paolo Alexandre Madonia. « Mon mari ! ce polisson ! de quel droit trouverait-il à redire à ma conduite ? Elle est cent fois meilleure que la sienne[4] » s'écrie ainsi la marquise dans *Le Diable au corps* alors que chacun sait « de quelle indulgence le monde couvre l'infidélité d'un mari[5] ».

Il faut donc à ces femmes « libres » de ces maris « fort commodes », ou complaisants, personnages traditionnels du roman libertin du XVIIIe siècle, qui brillent soit par leur absence soit par leur effacement puisque ce mari « fort commode », ainsi que l'appelle Margot des

---

[1] *Ibid.*, p. 1287.

[2] *Op. cit.*, p. 237.

[3] MADONIA, Francesco Paolo Alexandre, « "Jamais on n'a été plus mari que cela" : ébauche d'anthropomythie maritale dans le roman libertin », in *Le Mâle en France, 1715-1830. Représentations de la masculinité*, dir. Katherine Atsbury et Marie-Emmanuelle Plagnol, Bern, Peter Lang, 2004, p. 166.

[4] *Op. cit.*, p. 45.

[5] *Elvire ou la Femme innocente et perdue*, *op. cit.*, I, p. 63.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Pelotons, est celui, notamment, qui s'éloigne ou que l'on éloigne dès le mariage fait[1] ; de ces maris tellement commodes qu'ils puissent servir de « couverture universelle » au libertinage de leur femme selon la représentation que se fait du mariage la sœur de la « grivoise du temps » :

> *Ah ! ma sœur, tu ne sais pas de quelle utilité est le mariage pour une femme qui aime le libertinage : c'est une couverture universelle à ses égarements. Qu'elle fasse un enfant avec un ami, son mari en est toujours le père et on ne peut en chercher ni nommer d'autre*[2].

Une absence ou un effacement laisserait par là à l'épouse le loisir de jouir elle aussi de ces droits sexuels à l'égard desquels la société se montre si tolérante dès qu'il s'agit du mari. D'ailleurs, l'époux qui est militaire de son état, lorsqu'il ne brille pas par son absence, le fait par son effacement dans le mariage à la faveur de son épouse qui reprend dès lors à son compte une autorité que le statut social accorde pourtant au mari et que l'épouse s'attribue désormais de manière méritoire. Ainsi en fut-il des parents de l'héroïne de Durosoy :

> *Le brave militaire dut longtemps une vie aisée aux bienfaits réitérés de sa maîtresse, qui se résolut enfin à en faire un mari, prévoyant dès lors, sans doute, qu'il fallait accorder un prête-nom aux bienséances, et se promettant d'ailleurs toute autorité sur l'époux, d'après les épreuves faites sur l'amant.*
>
> *Elle ne se trompa point dans ses conjectures. Son esprit fin, intrigant, et subtile se joua, sans beaucoup de peine, de la bonhommie du plus crédule des hommes*[3].

Par vengeance et à la suite de sa mère, elle entend donc traiter « l'époux en amant, qui n'a droit à rien, qui ne possède que ce qu'on lui donne, et qui n'est riche des bienfaits qu'il a reçus qu'à condition d'en mériter de nouveaux[4] ». Les devoirs et la dépendance sont alors du côté de l'époux et non plus de l'épouse, qui lui devient supérieure, dans un renversement des rôles traditionnels et des rapports de force au sein du couple. Fanny Hill, quant à elle, ne

---

[1] Elle dit en effet à sa fille : « et mari qui sera fort commode. J'aurai soin de l'éloigner d'ici dès que votre mariage sera fait […] » (*op. cit*., p. 42).

[2] *Op. cit*., p. 352.

[3] *Op. cit*., I, p. 17.

[4] *Ibid*., II, p. 35.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

retrouvera et n'épousera Charles qu'une fois que celui-ci sera ruiné, se retrouvant dans la situation d'entretenir un mari qui lui est aussi devenu inférieur. Ainsi écrit-elle à son amie :

> *Je le sollicitai vainement d'accepter ce que je possédais, il ne voulut jamais y consentir qu'aux conditions que notre amour fût ratifié par des nœuds légitimes et indissolubles*[1].

Mais alors, au lieu d'envisager un modèle conjugal où la femme trouverait une place d'indépendance égalitaire, le roman libertin ne semble pouvoir proposer d'autre modèle alternatif au modèle marital traditionnel que celui qui procure à la femme un rapport de force où c'est à son tour de triompher aux dépens de son époux. Quoi qu'il en soit, ainsi s'engager, pour la femme, le plus souvent, ou pour l'homme, dans ces représentations subversives, c'est se « soumettre à l'esclavage sous les liens du mariage[2]… » Le roman libertin reste donc dans la dialectique du maître et de l'esclave, qu'il se contente de renverser. Il n'y a sans doute qu'un personnage comme Mirzoza dans *Les Bijoux indiscrets*, précisément la favorite et non la femme de Mangogul, qui, sur le modèle de Madame de Pompadour, ainsi que le suggère Pierre Fauchery, soit auréolé d'un prestige quasi sacré lui permettant d'accéder à la liberté voire à une certaine égalité dans une relation avec le sultan qui échappe enfin à la dialectique maître/esclave.

Il ne reste plus alors, pour sortir de cette dialectique qui sous-tend la représentation du mariage, qu'à déstructurer le couple, par la séparation, le veuvage ou le divorce – pour ce dernier du moins en ce qui concerne la fin de la période, même si cela implique encore une renonciation à fonder une indépendance égalitaire pour chacun à l'intérieur du couple. Ce qu'on a appelé le « mariage XVIIIe siècle[3] », d'origine aristocratique avant d'être repris par les pratiques bourgeoises, se caractérise par un allègement des devoirs voire par une indépendance réciproque des époux, telle qu'on peut la lire, par exemple, dans *Point de lendemain*, avec Madame de T*** et son mari ou telle encore que la représentent M. et Mme de Syrcé dans *Les Malheurs de l'inconstance*. Dans *Point de lendemain*, en effet, cette indépendance réciproque se marque par un éloignement physique prolongé puisque Madame de T*** n'a pas revu son mari depuis huit ans et, comble de provocation, elle revient au

---

[1] *Op. cit.*, p. 86.

[2] *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, *op. cit.*, t. II, p. 88.

[3] Voir FAUCHERY, Pierre, *op. cit.*, p. 368-369.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

château, le soir où « on [les] réconcilie[1] », au bras d'un jeune homme dont elle entend bien faire son amant d'une nuit. Le repas partagé à trois ne cesse de mettre le doigt sur cet éloignement des époux qui ne connaissent rien de l'autre s'étant passé durant ces huit années. Madame de T *** veut ainsi mener le jeune homme à l'appartement de Monsieur, ce à quoi ce dernier rétorque qu'il l'a fait détruire cinq ans auparavant. Puis elle s'avise de lui offrir du veau de rivière alors qu'il est au lait depuis trois ans. Et à la séparation physique s'est ajoutée une autonomie des mœurs que Madame de T*** marque par ce jeune homme qu'elle amène avec elle au moment de la réconciliation et Monsieur de T*** par les moyens, notamment le cabinet secret, censés « ranimer les ressources d'un physique éteint par des images de volupté ». De toute façon, « un air languissant ne montrait en lui le besoin d'une réconciliation que pour des raisons de famille[2] ». Le philosophe de Voisenon, dans l'*Histoire de la Félicité*, en 1751, prenait déjà la défense de la séparation, au travers de l'exemple de sa propre séparation avec sa femme Zélamire, alors qu'il fustigeait un mariage qui, « quoique fort respectable, [lui] a toujours paru un tant soit peu indécent : on oblige une fille de recevoir publiquement dans son lit quelqu'un qu'elle ne connaît pas, et elle est déshonorée d'y recevoir en secret quelqu'un qu'elle adore[3] ». Si le marquis et la marquise de Syrcé ne sont pas à proprement séparés dans le roman de Dorat, leur mariage illustre ce qu'il doit être en ce siècle selon le duc de *** :

> *Malheurs aux imbéciles qui se passionnent pour le lien conjugal, s'assoupissent dans les langueurs de cette crapule domestique et deviennent les tyrans des beautés malheureuses dont ils ne sont que les dépositaires ! Les mariages aujourd'hui ne doivent être et ne sont que des espèces d'échanges, des revirements de parties qui facilitent la circulation et tournent au profit de la communauté.*

Madame de Syrcé devient ainsi « aussi indépendante qu'une jolie femme puisse l'être et […] en profite », tandis que le grade militaire de son époux « l'oblige à des voyages fréquents, qui

---

[1] *Op. cit.*, p. 1300.

[2] *Ibid.*, p. 1301.

[3] VOISENON, Claude-Henri-Fuzée abbé de, *Histoire de la Félicité*, Amsterdam [Paris], 1751 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 540). Il continue ainsi en expliquant à Thémidore comment, après une séparation « sans éclat, sans donner de scènes au public », ils se quittèrent « comme deux époux qui se détestent sans manquer au respect qu'ils se doivent ». Sa femme se retira alors dans une de ses terres, à ce qu'elle lui dit, tandis que lui-même se livra plus que jamais au monde.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

le rendent un des plus adorables maris que le Ciel ait fait naître pour la commodité des amants[1] ». D'ailleurs, « la tranquillité d'un bonheur domestique l'aurait rendu trop étranger à son siècle[2] » écrit la marquise à Madame de Lacé.

Le militaire est ainsi l'un de ces maris commodes qui, par l'absence et les risques de son métier, promet bien des libertés à son épouse. Junon, une fois son époux parti dans l'armée auprès du prince de ***, peut ainsi se sentir soulager - sa privation de liberté aura été bien courte :

> *Me voilà veuve aussitôt que mariée, me voilà déliée aussitôt qu'enchaînée, me voilà enfin avec mon cher* des Roziers*, le plus tendre et le plus complaisant adorateur de mes charmes*[3].

Dans *Les Galanteries de Thérèse*, l'héroïne et sa mère voyaient elles aussi, dans un mariage avec un capitaine des dragons, une situation fort enviable et avantageuse non seulement par le douaire qu'elles se procuraient par là – pas moins de huit cents livres, « somme exorbitante pour un officier » - mais aussi par le fait que le mari ne devait rester à Metz qu'autant que durerait la consommation du mariage avant de partir rejoindre son régiment. Dès lors « l'état de veuve », qui commence dès la séparation pour nombre de personnages féminins du roman libertin, n'avait, on le comprend « rien d'alarmant pour [elle][4] ». Et cet état n'a d'ailleurs rien d'alarmant pour les héroïnes de roman libertin en général, ce dernier ne retenant, des trois figures de la typologie de la veuve retenue par Pierre Fauchery, que celle de la liberté, aux dépens de celles du désespoir et de l'amour. D'ailleurs, il s'agit là d'une réalité sociale bien présente dans la société de l'Ancien Régime car, pour reprendre les mots de Lydia Vázquez, « lorsqu'elle a été mariée de force à un homme âgé, le veuvage attend la femme encore en pleine jeunesse ». Dès lors, « si elle n'est pas devenue mère, une illusion de liberté peut […] s'offrir à elle » même s'« il faut auparavant qu'elle résiste à la pression sociale qui préconise le retour au couvent ou au foyer familial, ou à tout le moins un nouveau mariage qui la ramène au point de départ[5] ». Nombre de nos héroïnes, du moins celles qui ont affaire au mariage, à l'image de Félicia, se retrouvent donc veuves peu de temps après, mais loin de jouer les veuves éplorées, elles montrent le plus souvent peu de scrupules à affirmer

[1] *Op. cit.*, p. 914-915.

[2] *Ibid.*, p. 925.

[3] *Op. cit.*, p. 49.

[4] *Op. cit.*, p. 241.

[5] VÁZQUEZ, Lydia, « Les femmes ne sont pas des hommes », *Europe*, janvier-février 2003, p. 75-76.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'indépendance que leur offre ce veuvage, tant sur le plan financier, ainsi que nous aurons à le voir, que sur celui de la liberté de mouvements et de fréquentations puisque « au moins, quand vous n'êtes engagée à rien, vous êtes maîtresse de vos actions[1] ». Madame de Merteuil accorde ainsi que quoique que n'ayant jamais eu à se plaindre de son mari, elle n'en ressentit pas moins vivement, à sa mort, « le prix de la liberté qu'allait [lui] donner [son] veuvage », se promettant bien d'en profiter. Dans *Frétillon*, la baronne d'Olbeck fait elle aussi l'épreuve, et avec le même plaisir, d'un veuvage l'ayant « délivrée […] de la dépendance d'un époux de mauvaise humeur ». Durant ce veuvage donc, « elle se dédommageait des chagrins qu'elle avait essuyés pendant son mariage. N'étant entrée dans l'engagement de l'hymen que dans l'espoir de jouir des plaisirs et de la liberté, elle avait été cruellement déçue en se trouvant liée à un homme qui joignait à une forte jalousie un dégoût philosophique des amusements du monde[2] ». Bien naïve qui pensait trouver le plaisir et la liberté au sein du mariage alors même que le roman libertin ne cesse de séparer mariage et plaisir sexuel et d'installer le modèle marital dans la dialectique maître/esclave, car « qu'il est difficile de concilier les devoirs et les plaisirs[3] » s'écrie Illyrine. Le plaisir ne se trouve jamais au sein du mariage dans le roman libertin puisque, au mieux, « dans sa femme, c'est plutôt une amie qu'il faut chercher qu'une maîtresse[4] ». Le veuvage permet de se dédommager alors de rêveries adolescentes qui n'ont jamais été celles d'une marquise de Merteuil. Mais pour en revenir à la baronne d'Olbeck, « lors de son hymen, [elle] avait enduré tous les maux que peut souffrir une femme obligée de soumettre ses penchants à des inclinations contraires. Libre enfin par la mort de son époux », elle ne peut que s'abandonner désormais au déchaînement de ses appétits sensuels et sexuels. Dans la très grande majorité des cas, le refus de la veuve de se remarier s'avère donc irrémédiable, refus avant tout justifié par le souci de conserver une liberté enfin acquise. Ainsi la marquise du *Diable au corps* n'envisage-t-elle même pas qu'on puisse lui poser la question d'un éventuel remariage :

> *Me remarier, moi ? La ridicule question ! On non ! non, ma chère amie. Je ne me remarierai jamais.*

Et de poursuivre sur les raisons d'un tel refus catégorique :

---

[1] *La Grivoise du temps*, *op. cit.*, p. 352.

[2] *Op. cit.*, p. 131.

[3] *Op. cit.*, t. II, p. 349.

[4] *Ibid.*, t. III, p. 193.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Ils extravaguent ! Moi, grâce au ciel, jeune encore, jolie, riche et folle de plaisir ! Moi, renoncer à ma liberté, le plus cher de tous mes biens !... Mais quel démon ennemi de mon repos a pu leur suggérer cette idée ?* [1]...

De même, la marquise de Merteuil expose au vicomte de Valmont les raisons qui l'ont poussée à ne jamais se remarier, alors que celui-ci vient de lui adresser ce qu'elle voit comme « la lettre la plus maritale qu'il soit possible de voir » :

> *Savez-vous, vicomte, pourquoi je ne me suis jamais remariée ? Ce n'est assurément pas faute d'avoir trouvé assez de partis avantageux ; c'est uniquement pour que personne n'ait le droit de trouver à redire à mes actions. Ce n'est même pas que j'aie craint de ne pouvoir plus faire mes volontés, car j'aurais bien toujours fini par là : mais c'est qu'il m'aurait gêné que quelqu'un eût eu seulement le droit de s'en plaindre ; c'est qu'enfin je ne voulais tromper que pour mon plaisir, et non par nécessité*[2].

Si le premier mariage se devait à la décence et à la bienséance, un second, après un veuvage, ne serait qu'un renoncement, une privation – ou du moins une restriction - cette fois volontaire de sa liberté qu'une femme, d'autant plus si elle est « jeune encore, jolie, riche et folle de plaisir » ne saurait envisager. La veuve du roman libertin rejette donc avec force la morale bourgeoise selon laquelle la veuve doit se remarier tout autant que la morale romanesque du siècle qui tend à l'ériger en vestale.

b. Divorce, entre rêve et réalité

Alors que certaines jeunes filles naïves du roman libertin voient dans le mariage un moyen d'échapper à l'autorité paternelle[3], la revendication d'un droit au divorce que l'on trouve dans quelques romans de la fin de la période repose avant tout sur la critique d'un modèle marital traditionnel dont les femmes sont, à n'en pas douter, les premières victimes.

---

[1] *Op. cit.*, p. 433-434.

[2] *Op. cit.*, p. 428-429, lettre CLII.

[3] L'amie d'Illyrine lui écrit ainsi : « Oh ! quel que soit le mariage que tu as fait, tu es bien heureuse d'être sortie de la maison paternelle ; car c'est un véritable enfer ; tes sœurs s'y ennuient déjà à périr, et quoiqu'elles ne soient encore que des enfants, elles épouseraient le premier venu pour sortir de la domination de leur père » (*op. cit.*, t. II, p. 30).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

L'héroïne de Durosoy s'emporte ainsi dans des déclamations contre un mariage non choisi, dont les liens sont indissolubles[1] et qui n'est autre que l'union d'une femme avec un tyran puisqu' « un tyran s'unit avec vous, sans votre aveu, soutenu par la violence, enhardi par l'impunité ; et sa barbare tyrannie devient un objet de respects et de devoirs[2] », ce qui prive la femme, par là même, d'un droit humain pourtant inaliénable, celui de la liberté :

> *Mais personne n'a remarqué que cette union, qu'on nomme sacrée, est un acte attentatoire à la liberté, le premier bien de l'homme*[3].

C'est au nom de la même liberté qu'Illyrine revendique un droit au divorce. Nous avons déjà évoqué ces revendications féminines couchées sur le papier par une Suzanne Giroust qui remettait en cause la légitimité des codes, des valeurs et des lois morales et domestiques de son siècle, même si à plusieurs égards, la liberté sexuelle qu'elle prône et sa remise en question du couple n'est pas sans rappeler certaines revendications féministes de la Révolution. C'est ce qu'elle fait notamment dans sa lettre, sous forme de pétition, adressée directement à l'Assemblée nationale en 1791 pour réclamer l'instauration du divorce et le droit pour la femme de « s'affranchir du lien conjugal », dont elle sera l'une des premières à bénéficier lorsque celle-ci sera votée en 1792. Le post-scriptum par lequel elle clôt sa lettre montre qu'elle écrit en son propre nom (bien qu'il reste pour l'instant caché) en même temps qu'en celui de toutes les femmes[4], incarnant alors les revendications fictives d'héroïnes libertines créées de toutes pièces par des hommes, qui laissent un arrière-goût d'artifice. À celle qui rêve d'un divorce encore utopique en cette année 1791, Hérault de Séchelles dira de cette lettre qu'elle était « pleine d'esprit, de raisonnements justes[5] ». Elle est assez importante pour que nous nous permettions de la citer dans sa quasi totalité, malgré sa longueur :

---

[1] Emilie de Varmont regrette ainsi d'être dans « un pays où les liens de l'hymen sont frappés d'une indissolubilité effrayante ». LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire*, Paris, Bailly, 1791 (Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 25). C'est encore ce que reproche au mariage l'amie d'Illyrine : « j'ai une répugnance invincible pour ce lien indissoluble : je t'avoue mon faible : je ne suis pas constante ; je ne puis aimer longtemps le même objet : il faut attendre que je sois plus mûrie pour m'engager sérieusement, d'ailleurs, je suis si heureuse !... » (*op. cit.*, t. II, p. 31).

[2] *Op. cit.*, I, p. 251.

[3] *Ibid.*, p. 256.

[4] Hérault de Séchelles lui confie d'ailleurs que l'Assemblée nationale a reçu nombre d'autres lettres de « mécontents » réclamant la dissolution de leurs liens.

[5] *Op. cit.*, t. III, p. 48.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

[…] Vous semblez, messieurs, avoir remis à des temps plus calmes à vous occuper du divorce : permettez qu'une jeune femme de province vous fasse une observation. La guerre vous détruit des hommes ; le moyen de réparer cette perte, est de décréter le divorce. Vous avez un nombre infini de jeunes femmes encore en état de donner des soldats à la patrie ; mais les mœurs (qui ne peuvent être régénérées que par le divorce), sont à un tel degré de corruption, que vous avez moitié des ménages qui ne vivent point ensemble. Sitôt que le mari a un enfant qui lui assure la fortune de sa femme, pour éviter sa progéniture, il n'habite plus avec elle ; rarement une jeune femme se contente d'un simulacre de mari qui la fait rentrer dans le célibat ; le mari trouve bientôt les moyens de s'affranchir du lien conjugal, et la femme doit s'y soumettre. Si elle est aimable, tant soit peu jolie, vous pensez bien, messieurs, qu'elle est bientôt séduite : son jeune cœur a besoin d'aliments, et il faut mille précautions pour s'en procurer qui ne laissent point de traces. Que d'atteintes portées aux mœurs ! que de bons citoyens, que d'hommes, hélas ! qui, peut-être, rendraient de grands services à leur patrie, sont ensevelis avant même que de naître !... Il est temps que les dignes représentants de la nation s'immortalisent, en rompant des nœuds mal assortis : vous avez brisé les chaînes des victimes de mon sexe qui gémissaient dans les cloîtres ; faites plus encore, séparez les époux mal assortis, rendez-leur la liberté d'être heureux et d'en faire d'autres !... la population en doublera, les bonnes mœurs renaîtront, et vous ramènerez l'âge d'or !... Vous voulez, messieurs, établir l'égalité, c'est encore un moyen infaillible. Par le divorce, vous allez obliger les époux à vivre bien ensemble, ou à se quitter : celui qui, pour doubler sa fortune, ne voudra avoir qu'un enfant, sera obligé d'être d'accord avec sa moitié ou bien elle pourra prendre un autre mari pour donner des citoyens à la patrie… Les fortunes, par ce moyen, seront plus divisées : on se formera moins de besoin, on sera plus heureux ; les époux seront tous amants et pères tendres ; les épouses élèveront avec délices les enfants que l'amour aura formé dans leur sein : ces enfants nés d'un tel sentiment, seront sains et robustes, au lieu qu'aujourd'hui, les enfants, qui ne sont souvent que le fruit de la complaisance d'une épouse timide, sont presque tous faibles comme le sentiment qui les a produit.

Le moral se ressent du physique. En m'adressant à vous, législateurs éclairés, vous sentez la force de mon raisonnement, et qu'en décrétant le divorce, par cette loi sage, vous allez faire refleurir la France ; et nos citadins délicats vont devenir robustes comme nos anciens Romains : vous éteindrez la débauche qui énerve l'âme ; et celles de vos jeunes rejetons seront celles des héros. Les liens de

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la nature et de l'amour doivent être les seuls entre des époux. Dans un siècle où les préjugés sont abolis, où la saine raison doit seule dominer, ne remettez donc pas, messieurs, à des temps plus reculés une loi qui doit vous honorer, vous immortaliser, vous faire bénir à tout jamais !

J'ai l'honneur d'être, monsieur le président,

Une amie zélée de la liberté.

P. S. : mille femmes ont la même sollicitation à vous faire, la timidité les arrête, moi, je la brave par l'incognito que je garde dans ce moment ; mais lorsque par vous je serai heureuse, j'irai vous faire mes remerciements ; la reconnaissance, est toujours l'apanage d'un jeune cœur sensible[1] *!*

Illyrine n'hésite donc pas à faire entendre sa parole : non seulement par cette lettre, mais aussi par l'écriture de sa vie de femme libertine sur fond de Révolution. Elle refuse l'image de la femme épouse et mère soumise et revendique le droit d'être libérée du joug du mariage : elle sera d'ailleurs l'une des premières femmes à bénéficier de la loi sur le divorce votée l'année suivante. Ses arguments sont ainsi fondés sur les principes mêmes de la Révolution (on remarquera le recours à l'argument de la liberté, de l'égalité et du bien de la patrie par la régénération des mœurs ainsi que par une saine repopulation) et sur ceux des Lumières (métaphore des « législateurs éclairés », victoire de la raison sur les préjugés). Ils se fondent également sur l'indépendance égalitaire que la possibilité du divorce instaurerait au sein du mariage alors que les liens indissolubles obligent la femme à vivre dans le célibat après la séparation alors que le mari peut se livrer à toute la licence sexuelle que lui accordent les mœurs et les droits civils en matière d'adultère, d'où la dichotomie, encore une fois, entre liberté (« trouve les moyens de s'affranchir ») et soumission (« doit s'y soumettre ») qui correspond exactement à celle entre homme et femme. C'est d'ailleurs ce qui s'impose à Illyrine elle-même dans son mariage alors que son époux la délaisse et multiplie les infidélités. Ainsi revendique-t-elle à son tour un droit à connaître le plaisir et à aimer, et lui dit-elle, offensée :

Croyez-vous que parce que je n'ai pas été unie avec lui par un prêtre, que j'en crois moins mes liens sacrés ? Jusqu'à ce que lui-même, comme vous, les rompe ? Je les crois ceux de l'honneur. Je ne vous eus jamais manqué la

[1] *Ibid.*, p. 41-44.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

première ; mais vous l'avez tant de fois réitéré ! j'en fus tellement offensée ! J'ai besoin d'aimer […][1].

Revenue de l'illusion du mariage d'amour, Illyrine déprécie le mariage par un euphémisme qui subvertit ses liens sacrés formés par la religion, valorisant par là même les contrats interpersonnels entre un homme et une femme remplaçant le mariage. Ces « contrats » offrent davantage de liberté et permettent des ruptures plus faciles que les divorces, qui ne sont d'ailleurs pas encore institués. En décrétant le divorce, la loi s'accorderait alors avec la nature, rétablissant ainsi le mariage d'amour contre le mariage raisonnable ou le mariage d'intérêt, tandis qu'en 1765, l'héroïne de Durosoy gémissait sur l'écart irréductible qu'il y avait de la loi à la nature dans le mariage, alors qu'elle tentait « d'attendrir un homme que la loi [lui] avait ordonné d'aimer, […] que la Nature [lui] ordonnait de haïr et de mésestimer[2] » et que « la loi [rendait] les séparations fort rares[3] ». On retrouve sensiblement les mêmes arguments dans le roman de Louvet de Couvray, *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire*, publié en 1791, c'est-à-dire l'année précédant la promulgation de la loi sur le divorce, mais qui apparaît, cette fois, comme une revendication au masculin puisque la tirade qui nous est offerte sur le bienfondé, voire la nécessité du divorce, y est prononcée de la bouche d'un homme, celle de Boville :

Alors on verra subitement tomber une foule de préjugés, anciens et petits, comme l'ignorance et la superstition qui les firent naître. Alors, s'écria-t-il en me serrant la main, votre chère Dorothée ne gémira plus, car les cloîtres ouverts seront forcés de laisser échapper leurs victimes. Alors, ce pauvre M. Sévin, maintenant si malheureux pourra trouver quelque consolation sur la terre, car le célibat poursuivi jusqu'au sein de l'église ne dévorera plus des générations entières[4]*. Alors surtout, continua-t-il en se jetant aux genoux de madame d'Etioles, on n'entendra plus nos tribunaux retentir de ces demandes en séparations poursuivies avec un si grand scandale, obtenues au prix de tant de honte, et dont l'effet unique est de condamner des jeunes gens séparés, mais non désunis, à se traîner, jusque dans leur tombe, entre les maux du célibat ou les crimes de*

---

[1] *Ibid.*, t. II, p. 21.

[2] *Op. cit.*, I, p. 271.

[3] *Ibid.*, p. 257.

[4] Les deux revendications avancées par ce roman sont en effet celle du divorce et celle du mariage des prêtres.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *l'adultère. Alors se trouveront véritablement détruites ces unions si mal nommées de* convenance*, ces mariages que contractaient si subitement des jeunes gens trompés, qui, ne s'étant mutuellement informés que de ce qu'ils possédaient de richesses, croyaient assez se connaître, et souvent ne pouvaient plus que se détester, lorsqu'en effet ils se connaissaient bien. Alors on verra s'empresser à devenir époux et pères de famille d'autres hommes non moins malheureux qui, sans cesse effrayés de l'exemple des mariages présents, n'osant risquer de prendre une femme qui dût être éternellement la leur, faisaient tôt ou tard métier de séduire la femme d'autrui. Combien de lois cependant pourront valoir à ce grand empire la prompte régénération de ses mœurs, à des millions d'individus la fin de leur infortune ou le commencement de leur bonheur ? une seule : la loi qui leur rendra le divorce, le divorce dont l'effet certain est d'empêcher qu'il devienne jamais nécessaire d'y recourir, le divorce, qui, présentant sans cesse à chacun des époux un frein salutaire, leur impose l'étroite obligation de continuer dans le mariage ces mutuels égards, ces attentions délicates, ces tendres soins, ces empressements flatteurs dont leur amour naquit et pourra chaque jour s'accroître. Aussitôt qu'elle sera proclamée, cette loi bienfaisante, mille époux briseront leurs chaînes journellement arrosées de larmes, leurs chaînes forgées sous le joug de l'indissolubilité ; mille amants formeront, sous de plus favorables auspices, l'union désirée […]*[1].

Mêmes appels à la raison contre les préjugés, l'ignorance et la superstition, mêmes arguments du bonheur bien sûr, de la régénération des mœurs, d'une libération qui s'apparente à l'ouverture des cloîtres, des unions mal assorties dues à des mariages d'intérêt qui empêchent tout amour au sein du couple, des chaînes indissolubles ou encore d'une séparation insatisfaisante et scandaleuse oscillant sans cesse entre le célibat et l'adultère. C'est qu'en effet les mariages d'intérêt et mal assortis finissaient, comme ce fut le cas pour les parents de Lolotte et « comme c'était l'ordinaire dénouement de ces sortes de mariages, par une ruine éclatante, accompagnée d'une séparation[2] ». Mais la différence essentielle se situe dans

[1] *Op. cit.*, p. 186.

[2] *Op. cit.*, p. 29. C'est alors en ces termes que Lolotte décrit le mariage de ses parents : « Dans ce temps-là c'était l'usage qu'un homme de qualité qui n'avait que des dettes, honorât de son alliance quelques parvenus opulents, jaloux, pour leur demoiselle d'un titre ou d'une présentation à la cour. On contractait, une somme immense était comptée, monsieur se dépêchait de la dissiper, ne manquait pas, chemin faisant, de donner beaucoup de dégoût aux vaniteux parents de madame, qui, pour son compte, faisait de son mieux pour se rendre

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'égalité posée par Louvet de Couvray entre époux face au mariage et donc face au divorce, alors qu'*Illyrine*, texte féminin, ne se faisait pas faute de mettre en avant une inégalité dont les femmes sont les victimes, notamment lors d'une séparation où l'on fait un crime à l'épouse de ce que l'on accorde sans sourciller au mari.

Pourtant, lorsque le divorce ne relève plus de la seule utopie, lorsqu'il est enfin voté en 1792, lorsqu'il devient une réalité dans la vie féminine, la question se pose encore de la représentation que propose le roman libertin du vivre le divorce au féminin. Car, même si, pour Pierre Fauchery, après le vote de la loi le 20 septembre 1792, « le thème n'aura pas le temps de s'intégrer dans l'outillage romanesque[1] », d'autant que le Consulat ne tarde pas à le remettre en question, le roman autobiographique d'une Madame de Morency qui se proposait de revendiquer davantage de liberté pour la femme et le choix pour son propre corps, ne pouvait que mettre en scène son propre divorce, ce qui en fait encore une fois un ouvrage essentiel dans l'histoire littéraire de la femme et de l'écriture du féminin, d'autant qu'il est bien rare que le divorce soit choisi par un romancier pour issue romanesque, ainsi que le fait remarquer à juste titre Pierre Fauchery puisque « son principal défaut est qu'il facilite la vie, et donc frustre le destin de ses exigences tragiques[2] ». Son ouvrage n'en montre pas moins les réalités et les difficultés d'un divorce qui dépasse le simple vœu de philosophes qu'il était avant la Révolution. Il offre certes à la femme, ce qu'elle ne cessait d'appeler de ses vœux, la possibilité de retrouver sa liberté, une liberté de choix et une liberté dans la formation de ses liaisons comme le montrent les questions que lui pose Hérault de Séchelles quant à ses choix futurs si le divorce venait à être décrété et qu'elle se voyait l'obtenir :

> *Si vous en profitez, que m'en reviendra-t-il ? prendrez-vous de nouveaux liens avec votre ami ? ou resterez-vous libre[3] ?*

Mais il faut tout de même noter qu'il pose certaines difficultés auxquelles elle ne s'attendait pas, comme celle de reconstruire son identité – voire d'établir sa véritable identité - après le divorce, surtout dans l'immédiat. C'est aussi qu'elle se trouve placée, pendant toute une partie de l'ouvrage, sur le pied d'un statut ambigu entre femme liée et femme libre, avant que le

---

à la longue insupportable, odieuse. C'est sur ce pied que les chers auteurs de mes jours avaient vécu pendant les seize premières années de ma vie […] ».

[1] *Op. cit.*, p. 395.

[2] *Ibid.*

[3] *Op. cit.*, t. III, p. 49.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

divorce soit prononcé. Or, *Illyrine ou l'Éceuil de l'inexpérience* nous donne à voir les différentes étapes de la construction identitaire de Suzanne en tant que femme : jeune fille, avant le mariage, pendant le mariage, après la séparation, le divorce, l'après-divorce, etc. Cette situation « entre deux eaux » est donc d'autant plus troublante pour l'héroïne qu'elle éprouve une incontestable difficulté à établir sa véritable identité. Déjà, alors qu'elle n'était que séparée, Illyrine éprouvait les pires difficultés à accorder ses identités de femme, de mère, d'épouse et d'amante, tiraillée sans cesse entre « l'honneur, la nature, la tendresse, le plaisir[1] », entre « l'amante la plus passionnée, l'épouse la plus sensible, la mère la plus tendre[2] ». Cette séparation d'avec son époux et sa fille sonne comme un abandon dans son âme et revient comme un refrain lancinant au cœur même de ses plaisirs :

> *[…] l'image de mon mari, de ma fille, viennent me reprocher l'abandon où je les laisse ; […] la conscience […] est un témoin que l'on ne peut fuir*[3].

Et de poursuivre, quelques pages plus loin, « d'ailleurs, je suis épouse et mère, combien de sujets de réflexion n'ai-je pas[4] ? » Le terme « devoirs » revient ainsi avec insistance dans ses lettres, devoirs par lesquels elle se trouve toujours attachée à son mari, même dans la séparation physique. Pressée par Hérault de Séchelles – « un amant adoré a bien du pouvoir ! » - elle décide de proposer le divorce à son mari, un divorce qui sera prononcé mais non sans difficultés étant données les réticences et les pressions et de son époux lui-même et de sa famille :

> *J'écrivis à mon mari pour lui proposer le divorce, il le rejeta ; mais j'insistai, et il fut prononcé ; ma famille de nouveau, se déchaîna contre moi*[5].

Dès lors sa famille la « fait passer pour morte[6] », tandis que celui qu'elle appelle toujours « mon mari » ou « mon époux » assure que le divorce n'est pas légal et demande quatre ans pour la payer, allant jusqu'à la priver de sa fille. Même une fois le divorce prononcé, les termes d' « honneur », de « devoir », à côté du « titre de mère », restent encore, du moins

---

[1] *Ibid.*, t. II, p. 184. L'honneur désigne son époux ; la nature, sa fille ; la tendresse, son amant ; et le plaisir, Hérault de Séchelles, qu'elle vient de rencontrer.

[2] *Ibid.*, p. 321.

[3] *Ibid.*, p. 296-297.

[4] *Ibid.*, p. 300.

[5] *Ibid.*, t. III, p. 299.

[6] *Ibid.*, p. 349.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans un premier temps, « des motifs trop sacrés[1] ». Vivre le divorce au féminin n'est donc pas chose aisée pour celle qui est l'une des premières à l'obtenir dans une société encore peu faite à ces liens désormais dissolubles, freinée par sa famille, son époux et même finalement par elle-même dans sa nouvelle démarche identitaire.

3) Autonomie et indépendance financières

« Aujourd'hui que le point d'opulence où je suis parvenue, et qui passe de beaucoup mes désirs, me rend toute ma liberté, je regarderais comme l'action de ma vie, que je devrais le moins me pardonner, un engagement où, quand je me serais donnée, il serait impossible que je ne parusse pas m'être vendue[2] » écrit Némée à Alcibiade dans les *Lettres athéniennes* à propos d'un engagement que lui propose Cléon. Et en effet, l'indépendance financière est à ce point capitale pour la femme qu'elle conditionne entièrement sa liberté et qu'à cette condition seule elle peut envisager une réelle indépendance en quelque domaine que ce soit puisqu'être libre c'est ne « prendre de lois que de [sa] seule volonté[3] » écrit encore Némée.

a. « Être sa maîtresse » : les figures de l'autonomie

Les deux figures féminines qui incarnent le mieux, dans le roman du XVIIIe siècle et plus encore dans le roman libertin, l'autonomie et l'indépendance financières au féminin sont à n'en pas douter celles de la courtisane et de la veuve. Alors que la veuve aristocrate ou bourgeoise bénéficie de cette indépendance financière, en milieu populaire, le veuvage ouvre la porte à l'exercice d'un de ces métiers de femmes dont raffolent les romanciers réalistes (lingères, logeuses, marchandes à la toilette, loueuses de petites maisons, etc.[4]). En effet, la séparation du lieu du domicile et de celui du travail, avec l'émergence du nouveau modèle économique, a contribué à rendre de plus en plus dépendantes de leur mari des femmes qui n'avaient plus alors la possibilité de quitter leur domicile pour passer toute une journée sur

[1] *Ibid.*, p. 339.

[2] *Op. cit.*, p. 625.

[3] *Ibid.*, p. 647.

[4] Il faut noter que ces métiers étaient un véritable vivier servant à nourrir le milieu de la prostitution.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

leur lieu de travail et se voyaient ainsi évincées des structures économiques et financières. Comme le montre un cas romanesque comme celui de la détresse de l'héroïne de Daniel Defoe, dans l'Angleterre du début du siècle, Moll Flanders[1], il était donc éminemment difficile, parce que suspect, pour une femme, d'acquérir alors une autonomie financière qui allait de paire avec une autonomie sociale. Nombre de personnages de « filles du monde » et de courtisanes, à la suite de Moll Flanders, tenteront donc de mettre en place des stratégies pour négocier les questions du désir et de la sexualité afin de faire fructifier au mieux leurs charmes, qui sont leur seule ressource[2], et de parvenir à une autonomie personnelle – quelque forme qu'elle puisse prendre mais dont l'autonomie financière est une condition *sine qua non* - dans une société où la femme est placée sous tutelle. Au point, pour certaines d'entre elles, d'incarner par là le scandale de la réussite au féminin et, qui plus est, d'une parvenue qui met alors en péril tout à la fois, et ce malgré un caractère illégitime qui n'en désamorce pas pour autant la menace, l'hégémonie financière masculine et aristocratique. D'ailleurs, « tant qu'il y aura des hommes au monde, vous ne manquerez jamais de dupes » écrit Margot à ses consœurs dans ses « mémoires ». C'est précisément sur ces dupes que Margot rejette toute la faute du scandale de cette réussite au féminin et l'insolence qu'en tire la courtisane :

> *Il n'était pas possible en ces moments de triomphe que je me rappelasse le souvenir de ma première condition. Le luxe qui m'environnait et les bassesses de ceux qui me faisaient la cour, en avaient effacé de mon cerveau jusqu'aux moindres traces. Je me croyais une divinité. Et comment ne l'aurais-je pas cru, quand je me croyais en quelque manière déifiée par les adorations et l'aveugle idolâtrie des personnes du plus haut rang*[3] *?*

Ces courtisanes détournent l'obsession du siècle pour le corps féminin – alors que la fonction reproductrice à laquelle la femme est astreinte et restreinte tend à la faire considérer en termes sexuels – à leur propre profit. D'ailleurs, il est bien rare que la femme du roman ait à se mêler d'affaires d'argent lorsque les intérêts engagés n'ont pas quelque rapport avec le sexe. Sa beauté doit lui apprendre à faire fructifier ses charmes et à en faire des atouts rentables, en manipulant le désir masculin pour l'argent, ce que nombre de figures de courtisanes du roman libertin appellent « attacher l'homme à son char ». Dès lors, Margot,

---

[1] Pour une analyse du cas de Moll Flanders, voir OGÉE Frédéric : « Désir et nécessité : le cas de Moll Flanders », in *Femmes et libertinage au XVIII*e *siècle ou les Caprices de Cythère*, *op. cit*., p. 57-66.

[2] Voir sur ce point la première partie de cette étude (chapitre II).

[3] *Op. cit*., p. 712.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dont la première condition était ravaudeuse, peut mener une vie de triomphe et de luxe « sans redouter les caprices et la mauvaise humeur d'un amant impérieux qui [la] traiterait en esclave, et [la] faisant peut-être acheter ses caresses au prix de [ses] épargnes, [la] réduirait un jour à la mendicité[1] ». Frétillon place ainsi l'intérêt, et elle n'est pas la seule, parmi les quatre origines de la galanterie, à un moment de son récit où elle dit ne s'être livrée jusqu'alors « qu'à celle qui a les sens pour principe » mais elle avertit que « le lecteur trouvera, dans la partie suivante, ce genre de galanterie qui tend à se procurer une fortune solide et à s'épargner les tristes soucis d'un avenir malheureux par la privation des commodités nécessaires à la vie » :

> *Dans les premières années de ma jeunesse, uniquement guidée par mes penchants, je cherchais à les satisfaire sans réfléchir sur les conséquences. Un âge plus mûr m'a éclairée sur moi-même, et sans changer mon goût ni la composition de mon cœur, il m'a fait sentir la nécessité de me déguiser, afin de mettre à profit, pour ma fortune, la faiblesse que les hommes ont pour mon sexe.*

Et en effet, ce n'est qu'après avoir atteint un certain degré dans la maîtrise d'elle-même et du désir de l'autre que la courtisane peut accéder à cette autonomie personnelle à la fois financière et sociale que lui accorde cette galanterie par intérêt. La réussite est alors éclatante pour celle qui s'est forgée, comme Frétillon, toute une démarche de manipulation du désir masculin pour son profit, jusqu'à se constituer un « plan de conduite[2] » en vingt articles, un peu sur le modèle de l' « avis à une demoiselle du monde » de *Margot la ravaudeuse* :

> *J'ai réussi au-delà de mes espérances. Une conduite fine et politique, une adresse artificieuse, une tendresse feinte, un manège subtil, des larmes à propos répandues, des tristesses apparentes, tout cela mêlé d'occasions de m'arracher des faveurs qu'une fausse vertu me faisait refuser : tout cela, dis-je, m'a placée dans un degré de fortune et d'élévation où je ne devais pas me flatter de parvenir. Une chaîne d'événements singuliers m'y a conduite par une route aimable*[3].

Mais la réussite financière au féminin la plus fulgurante du roman libertin du siècle est à n'en pas douter celle de la Juliette de Sade qui totalise, à la fin de sa carrière, une somme aussi exorbitante que diabolique puisqu'elle n'est de pas moins de six millions six cents, révélant

[1] *Ibid.*, p. 731.

[2] *Op. cit.*, p. 126-128.

[3] *Ibid.*, p. 117.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'éclatant triomphe de l'immoralité ou, pour mieux dire, « les prospérités du vice ». Alors que laissées sans ressources par la banqueroute puis par la mort de leurs parents, Juliette et Justine se voient mises à la porte du couvent, Juliette propose à sa sœur de mettre à profit leurs charmes respectifs, selon un libertinage qui aura le double avantage de leur permettre de se constituer une fortune et d'échapper au joug d'un hymen qui ne pourrait que les enchaîner :

> *Juliette employant d'autres ressources, dit alors à sa sœur, qu'avec l'âge et la figure qu'elles avaient l'une et l'autre, il était impossible qu'elles mourussent de faim. Elle lui cita la fille de leurs voisins, qui s'étant échappée de la maison paternelle, était aujourd'hui richement entretenue et bien plus heureuse, sans doute, que si elle fût restée dans le sein de sa famille ; qu'il fallait bien se garder de croire que ce fût le mariage qui rendît une jeune fille heureuse ; que captive sous les lois de l'hymen, elle avait, avec beaucoup d'humeur à souffrir, une très légère dose de plaisirs à attendre ; au lieu que, livrées au libertinage, elles pourraient toujours se garantir de l'humeur des amants, ou s'en consoler par leur nombre*[1].

Dès lors, même si, selon Margot, l'intérêt seul la gouverne[2], la courtisane ne se voit jamais véritablement entièrement déterminée par lui ni mue par de pures considérations matérielles voire matérialistes. Frédéric Ogée écrit que pour Moll Flanders, « le commerce sexuel est le moyen de protéger son indépendance financière ou de faire un bon mariage, comme si le corps et le désir n'avaient qu'une fonction instrumentale[3] », ce qui permettrait, en quelque sorte, de conférer à son comportement une part d'innocence. Le penchant au plaisir n'est en fait jamais loin et prend toujours au moins autant de place que le mobile de l'intérêt dans les considérations de la courtisane et de la femme galante. Aussitôt après avoir avancé l'intérêt comme « mobile puissant », Mlle Brion, « pressée par les attraits du plaisir[4] », n'oublie en effet pas de mettre en avant son tempérament.

Mais la figure qui incarne la liberté la plus inconditionnelle dont puisse bénéficier une femme du XVIIIe siècle, alors qu'une orpheline riche doit encore compter sur un tuteur plus

---

[1] *Op. cit.*, p. 33.

[2] « D'ailleurs, on doit savoir que l'intérêt seul nous gouvernant, un barbet, un singe qui viendrait nous trouver, muni d'une bonne bourses, serait sûr d'être mieux accueilli que le plus aimable cavalier du monde ». (*op. cit*., p. 723).

[3] *Art. cit*., p. 62.

[4] *Op. cit.*, p. 247.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

ou moins tyrannique, est sans aucun doute la veuve, et plus encore, la riche veuve. La mort d'un mari laisse en effet la femme avec un douaire qu'il lui a assigné au moment du mariage. Elle se trouve alors libre de disposer et de jouir en propre d'une rente avec laquelle elle peut vivre de façon indépendante. La marquise du *Diable au corps* peut ainsi se réjouir de retrouver sa liberté en même temps que sa fortune le jour où elle devient veuve d'un mariage qui, « heureusement pour elle », n'aura pas duré trop longtemps. Le « calcul d'intérêt » avait été cette fois du côté du mari qui, pour obtenir le mariage avec une femme fortunée, alors que lui-même « mourait de faim », lui fit insidieusement un enfant :

> *Ma naissance vaut mieux aussi. Je suis riche : il mourait de faim sur le pavé de Paris quand je fis la sottise de m'engouer de sa jolie figure. Je voulus me le donner, il abusa de ma confiance : et par un vil calcul d'intérêt, il me fit un enfant ; on fut obligé de nous marier*[1].

Ce mariage avait donc eu pour cause première la déraison et l'excès (comme l'indique le choix du verbe « s'engouer ») si caractéristique du personnage de la marquise. Le narrateur insiste alors sur la liberté et l'indépendance que lui confèrent le décès de son mari et la jouissance retrouvée d'une fortune dans laquelle son défunt époux n'a pas eu le temps de faire de trop importantes coupes :

> *La marquise [...] devint bientôt veuve. Heureusement pour elle, son époux n'avait pas assez longtemps vécu pour que la fortune, dont elle l'avait fait jouir, fût considérablement diminuée ; elle était donc fort à son aise, et libre [...]*[2].

Bien que les deux premières parties du roman nous aient précisément montré que la marquise ne se trouvait guère entravée dans sa conduite libertine par son mari, son riche veuvage est clairement présenté comme la cause directe de la liberté qui lui permet de vivre la scène érotique que le roman s'apprête à montrer au lecteur et dont la marquise est l'actrice principale. La baronne d'Olbeck, dans le roman de Gaillard de la Bataille, *Frétillon*, dont on se souvient qu'elle aussi se réjouissait de la perte d'un époux qu'elle ne voyait plus que comme une entrave à ses plaisirs, se retrouve elle aussi à la tête d'une fortune qui lui promet une autonomie à laquelle elle ne pouvait prétendre sous le joug du mariage et la dépendance de son époux. L'usage qu'elle fait alors de la liberté que lui confère son riche veuvage

---

[1] *Op. cit.*, p. 45.

[2] *Ibid.*, p. 168.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

(« alors ») est proportionnelle (« plus… plus… ») à la dépendance – sur laquelle l'auteur insiste – et à la soumission de ses penchants qu'elle eut à subir durant l'époque de son mariage (« autrefois ») :

> *Libre enfin par la mort de son époux, en possession d'un revenu considérable, elle perdait le souvenir de ses peines passées dans l'étourdissement et le tumulte du grand monde. Plus son goût des plaisirs avait autrefois été retenu dans une vie solitaire et cachée, plus elle aimait alors à briller par l'éclat de sa dépense et à jouir successivement des amusements qui conviennent à une femme riche et de condition*[1].

Là encore, la « possession d'un revenu considérable » est ce qui lui permet de « jouir » de sa liberté grâce à « l'éclat de sa dépense » et aux « amusements qui conviennent à une femme riche et de condition ». La possession est désormais entièrement féminine et elle seule devient le sujet de la dépense et de l'usage qui est fait de cet argent alors que cette fortune était autrefois sous la dépendance du mari.

b. De l'importance de l'indépendance matérielle pour le destin féminin

La question de la réputation reste toutefois posée pour la veuve comme pour les autres femmes. En effet, le narrateur du *Diable au corps* précise ironiquement, aussitôt après avoir mis en avant l'indépendance financière dans laquelle se trouvait la marquise à la mort de son époux, pour que le lecteur n'ait pas « de mauvaise opinion de la dame », « que six mois, du moins, s'étaient écoulés entre la mort du marquis et les nouvelles extravagances qu'on présente au lecteur ». Là où la marquise de Merteuil attend un an pour reparaître, selon les bienséances et la décence imposées par le deuil, la marquise du *Diable au corps* laisse passer tout au plus « six mois ». La « vertu d'une veuve » reste en effet exposée « à de grands périls », ces périls relevant davantage du jugement du public que de la mise à mal de la vertu féminine en elle-même. Ainsi la baronne d'Olbeck, au milieu de ses amusements et de ces périls a-t-elle su préserver sa réputation :

[1] *Op. cit.*, p. 131.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *En effet, Mme d'Olbeck, en exceptant un goût extrême, un amour décidé pour tous les amusements, était un exemple respecté de toutes les vertus de son sexe. Elle avait eu des adorateurs d'un âge et d'une figure à exposer la vertu d'une veuve à de grands périls ; et dans ces tentations séduisantes, elle s'était défendue contre l'attrait de l'amour et du plaisir. Sans nuire à sa réputation, les tendres poursuites de ses amants avaient uniquement prouvé qu'elle était capable d'inspirer de grandes passions*[1].

Mais il faut bien avouer que, plus largement, l'argent est d'un grand secours pour la préservation de la réputation de la femme du roman libertin. Ainsi Lolotte, « à travers l'ivresse de [ses] heureux dérèglements », comprend très vite « de quelle importance il était de conserver du bien, et d'être inaccessible à l'insulte publique : pour lors, [elle est] devenue noblement économe et [s'est] faite… hypocrite[2] » conclut-elle. Alors que pour Pierre Fauchery, « toucher à l'argent […] est pour la femme romanesque courir un grave péril[3] », la femme libre du roman libertin ne peut l'être qu'à condition de trouver son autonomie par l'indépendance financière à travers laquelle, seule, elle peut préserver sa réputation et son rang dans l'opinion du public. Dès lors, « ces richesses la rendant indépendante, la mettent à même de se livrer à tous ses goûts, de satisfaire à tous ses caprices[4] », d'après ce que l'on peut lire dans *Amélie de Saint-Far* de Félicité de Choiseul-Meuse, et la duchesse de Mozardi, dans *Elvire ou la Femme innocente et perdue*, de la même auteure, dit s'être abandonnée « plus d'une fois au caprice, à l'occasion, espérant pourtant que [son] nom et [sa] fortune [lui] permettraient de sauver les apparences[5] ». Les liens entre autonomie et indépendance financière s'avèrent donc particulièrement fondamentaux pour la femme du roman libertin et cette indépendance matérielle est ainsi d'une importance capitale pour le destin féminin parce qu'elle est à la fois principe de rédemption sociale et garant de bonheur. Félicia l'a bien compris, elle qui n'a de cesse de s'affirmer en tant que femme libre et indépendante de quelque autorité supra-individuelle que ce soit, parvenant ainsi à écrire, désormais « élevée, par l'amour et la volupté, à un certain rang parmi les protégées de Vénus » :

---

[1] *Ibid.*, p. 135.

[2] *Op. cit.*, p. 25.

[3] *Op. cit.*, p. 433.

[4] *Op. cit.*, I, p. 216.

[5] *Op. cit.*, II, p. 60.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je me vois indépendante et si je veux y consentir, propriétaire d'un bien solide qui me met pour jamais à l'abri de certaines disgrâces, dont la seule crainte doit empoisonner les plus beaux moments d'une jolie femme qui fonde ses ressources sur des charmes et sur les passions qu'ils peuvent inspirer*[1].

L'assurance alors « de succéder un jour à [la] fortune [de Sylvina et de son époux] [lui] épargnèrent l'horreur de craindre l'indigence », une indigence qui, elle le sait, la mettrait dans une situation de dépendance voire d'esclavage qu'elle ne saurait envisager car « telle qui, dans une situation brillante, a de l'esprit et des manières nobles, et reçoit pour ainsi dire, un nouveau lustre des propres effets de sa perfection, peut, après un revers de fortune ou de figure (celui-ci entraîne nécessairement le premier), elle peut, [dit-elle], ne se ressembler plus » :

> *Écrasée enfin sous le poids de la misère et de la honte, on la voit quelquefois s'abaisser au plus dur esclavage auprès de quelque nouvelle nymphe que le caprice vient de jeter dans la carrière.*

Alors que l'adjectif « indépendant », au féminin, apparaissait comme le corollaire obligé du fait d'être « propriétaire d'un bien solide » et de fonder « ses ressources sur ses charmes », l' « esclavage », toujours au féminin, trouve lui sa cause nécessaire dans la « misère » et la « honte », autrement dit dans « le revers de fortune » lui-même présenté comme la conséquence inévitable d'un revers de figure. Sans fortune ni charme, qui se nourrissent l'un de l'autre, la femme du roman libertin est donc « écrasée » sous le poids d'une dépendance inextricable tandis que celles qui parviennent à se constituer une autonomie qui trouve sa source dans l'indépendance économique, apparaissent comme des figures légères, quasi aériennes, comme le sont les sylphides. D'ailleurs, l'activité économique de la courtisane apparaît, dans le roman libertin, sous des modes plus féériques que sordides : alors que les alchimistes tirent l'or de la pierre philosophale, la courtisane le fait à partir de son corps grâce à des facultés presque magiques, à l'image d'une Psaphion qui fait « couler ce divin métal […] comme il roule dans les flots de l'Hermus[2] ».

Afin de ne pas s'exposer à ces risques de disgrâces évoquées par Félicia, de nombreuses figures de courtisanes se retirent donc prudemment après avoir amassé une rente suffisante à leur autonomie. Margot entend donc « brusquer la fortune, n'étant pas d'humeur à

---

[1] *Op. cit.*, p. 1222.

[2] *Op. cit.*, p. 52.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

vieillir dans le métier » et établir, suivant ce dessein, les meilleurs calculs propres à lui faire, selon son expression, « rouler carrosse le reste de [sa] carrière » :

> *Selon mon calcul, deux ou trois nigauds encore de l'espèce du dernier me faisaient rouler carrosses le reste de ma carrière. Mais de si bons hasards ne se trouvant pas toujours sous la main, je pris le parti, pour n'être pas oisive, de faire des excursions sur nos compatriotes, en attendant l'opportunité de remplacer convenablement Monsieur le baron*[1].

C'est qu'aussi, une femme entretenue ne saurait être véritablement libre et autonome puisqu'elle se trouve dans une situation d'acquitter ses dettes vis-à-vis de celui qui acquiert des droits à ses bienfaits en payant. Mais est-ce pour autant qu'à l'image de ce que nous dit Lolotte la courtisane se montre soucieuse d'économie et d'épargne ? Alors que ces dernières tiennent plutôt de la préoccupation de la classe des enrichis représentée, notamment, au travers de la figure, très mal vue, de l'usurier[2], la courtisane s'exprime bien davantage dans la prodigalité parce que d'achetée elle passe à une position d'acheteuse, de payée à payeuse et donc d'une position de dominée à une position dominante. Dans la dernière scène des *Galanteries de Thérèse*, la femme de l'amant de l'héroïne se voit contrainte de venir quémander à son mari « le paiement d'une pension modique qui lui était assignée pour son entretien et ses menus plaisirs[3] », il le lui refuse selon un procédé qui choque Thérèse, témoin caché de la scène. Or, alors qu'il refuse cette « pension modique » à sa femme sous prétexte qu'elle le ruine, il se montre d'une telle prodigalité avec Thérèse que celle-ci ne peut s'empêcher d'en être étonnée et de s'en faire quelques réflexions durant la nuit[4]. Elle décide donc d'offrir à cette femme la moitié de la somme qui lui avait été consignée la veille, lui

---

[1] *Op. cit.*, p. 717.

[2] Voir, par exemple, le personnage de M. Harpin dans *Les Galanteries de Thérèse*, que l'héroïne décide de punir comme il se doit de la témérité qu'il montre à vouloir obtenir des faveurs à moindre coût (*op. cit.*, p. 291-292).

[3] *Ibid.*, p. 295.

[4] Selon ce qui peut apparaître comme une contradiction analogue, dans *Margot des Pelotons*, M. Ruinard, au nom prédestiné, refuse ses faveurs à sa femme sous prétexte qu'elle aime trop l'argent, alors qu'il n'hésite pas à fréquenter des femmes galantes qui mettent leurs charmes à prix : « Je ne peux souffrir coucher avec ma femme ; elle n'aime que son argent : je n'ai donc d'autres ressources que de visiter les belles de Paris : dans mon quartier il n'y en a aucune ; il faut que j'aille à l'Opéra, et là, ma chère *Madame*, sans y compter les risques que l'on y court, il faut encore y joindre de grosses sommes d'argent, au lieu que si dans ma maison j'avais un amusement de cœur, il me ferait plaisir, et j'en serais quitte à bon compte » (*op. cit.*, p. 54).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

offrant « pour consolation le partage de ses dépouilles[1] ». Certes, Thérèse met cet élan de prodigalité de sa part sur le compte d'une générosité compatissante et d'une sorte de solidarité féminine, mais surtout, ce partage la fait passer dans la classe des acheteurs – dans un monde qui se réduit en classe des acheteurs et en classe des achetés mais dont les frontières ne s'avèrent pas moins perméables – au travers de l'acte symbolique de la manipulation de la somme d'argent et de cet argent posé sur la table vis-à-vis de la femme à qui elle le donne :

> *Je tirai en même temps la moitié de la somme qui m'avait été assignée la veille, je la mis sur une table vis-à-vis d'elle.*

D'ailleurs elle se refuse à donner la raison de ce geste : « Ne vous informez point […] du motif qui m'engage à faire ce que je fais » lui dit-elle avant de lui prodiguer des conseils devant l'engager sur la même voie qu'elle :

> *Que d'hommes se trouveraient heureux d'obtenir comme une grâce la permission d'acquitter les dettes de votre mari ! Adieu, madame, je vous souhaite assez de courage pour profiter de l'avis.*

Là se trouverait donc le secret de la réussite au féminin : se mettre dans une position dans laquelle l'homme se trouverait « heureux d'obtenir comme une grâce la permission » de lui offrir de l'or, non pas dans une inversion proprement dite des relations financières puisque c'est toujours la femme qui reçoit alors, mais plutôt dans un renversement des rapports de dominant/dominé qui leur sont liés. L'épouse reste donc, quoi qu'il en soit, dépendante financièrement d'une tierce personne – et même, de toute façon, directement ou indirectement, par l'intermédiaire de Thérèse, de son mari – dépendance confirmée par la passivité qui la caractérise dans cette scène puisqu'à aucun moment elle ne prononce un mot face à une Thérèse qui en est l'entière instigatrice, alors que face à son mari, elle ne pouvait parler sans qu'il lui coupe la parole. Thérèse, quant à elle, montre qu'elle gagne son autonomie en apparaissant alors maîtresse de l'usage d'un argent que la figure de l'épouse ne saurait avoir. Mais la raison de cette prodigalité est aussi que l'argent n'est pas vénéré en lui-même, il n'est recherché que pour l'acquisition des plaisirs qui sont la marque même de la liberté qu'entend conquérir la courtisane. Il ne s'agit pas certes ici de plaisirs luxueux dépensés, comme elle le faisait auparavant, dans des « plaisirs nouveaux, soupers fréquents, nombreuse compagnie, parties de campagne, spectacles, jeux : il n'y avait pas un moment de

[1] *Op. cit.*, p. 296.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

vide. Quel agréable train[1] ! » Mais Thérèse ne tire pas moins un plaisir non négligeable de cet acte de prodigalité puisque « la noblesse du projet [la] ravit » : « qu'il y a de plaisir à être généreuse ! Je n'ai jamais rien fait qui m'ait flattée plus agréablement » s'exclame-t-elle avant de conclure son récit sur la satisfaction immense qu'elle ressentait en rentrant chez elle. Déjà, plus tôt dans son récit, elle se trouvait flattée d'être généreuse, mais d'une générosité dans le plaisir cette fois et une générosité de la femme à l'homme exprimée sous la forme d'une métaphore financière (« bienfait », « dette que l'on acquitte », « payer ses dettes », « on donne plus volontiers qu'on ne rend », « généreuse ») :

> *Rendre heureux quelqu'un qui a droit de prétendre à nos grâces, ce n'est plus un bienfait, c'est une dette que l'on acquitte ; il n'est point du tout agréable de payer ses dettes, je m'en rapporte à l'expérience journalière ; on donne plus volontiers qu'on ne rend : c'est que notre âme est fière et que sa vanité se trouve flattée d'être généreuse*[2].

Elle oppose donc la générosité, qui est un acte indépendant, à la dette, qui relève d'une soumission et n'est, de ce fait, « point du tout agréable », tandis que la générosité flatte l'âme fière de la femme et son amour-propre, sur lequel s'achève le récit de Thérèse. S'installer dans une relation où la femme est en position « de mériter de la reconnaissance » de la part de son amant lui permet d'accéder à une position dominante et plus satisfaisante pour son ego que celle où elle se trouve dans la position de débitrice. Mais cette générosité ne peut être qu'à l'égard d' « un amant en second » car ainsi que le disait Manon Lescaut dans une exclamation désabusée à Des Grieux : « Crois-tu qu'on puisse être bien tendre lorsqu'on manque de pain[3] ? » Seul alors cet « amant en second » peut prétendre à cette tendresse féminine puisque « le cœur d'une femme aime l'indépendance » et que « comme il n'a obligation de son bonheur qu'[au] choix [féminin], et que ce choix se trouve libre, il n'en est que plus sincèrement aimé[4] ». Alors mieux encore, elle atteint la maîtrise totale lorsqu'elle se montre capable, ainsi que Thérèse en donne le conseil à l'épouse de son dernier amant, de

---

[1] *Ibid.*, p. 264.

[2] *Ibid.*, p. 273.

[3] PRÉVOST, Antoine-François d'Exiles (abbé), *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, in *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, t. VII, Amsterdam, 1731 (Paris, G.F.-Flammarion, 1995, p. 100).

[4] *Op. cit.*, p. 272-273.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

laisser croire à l'homme que c'est lui qui s'acquitte d'une dette envers elle alors même que l'arrangement lui est dispendieux.

c. L'ambition au féminin : rêves d'ascension sociale et d'émancipation

Le rêve d'ascension sociale et d'émancipation qui sous-tend toutes les carrières romanesques de ces courtisanes repose sur ce désir effréné d'échapper à la domination masculine, et ce même si cette émancipation doit paradoxalement en passer au préalable par la soumission aux caprices de ces messieurs. Tous les personnages de la *Correspondance d'Eulalie* courent donc après l'argent, qui doit pouvoir leur assurer une retraite paisible en même temps qu'il doit les aider à sortir de leur condition sociale de basse extraction et à accéder, par là, à l'émancipation. Ainsi que l'écrit Valérie van Crugten-André, « affichant une volonté d'émancipation féminine par l'affirmation du droit au désir, la prostituée libertine ébranle les tabous sociaux et se déclare l'égale de l'homme[1] ». D'ailleurs, les raisons qui poussent les héroïnes du roman de la prostituée à entrer en prostitution relèvent d'un désir d'ascension sociale, allié à un tempérament voluptueux et à une coquetterie démesurée. C'est notamment ce que l'on trouve dans *La Confession d'une jeune fille* : Sapho, dans son village de Villiers-le-Bel, éprouve la plus grande répugnance pour les travaux ruraux et domestiques que lui réservent sa naissance, elle qui est issue d'une famille de laboureurs :

> *Je suis du village de Villiers-le-Bel ; mon père est un laboureur qui vit assez bien en travaillant lui, sa femme et ses enfants : pour moi, les occupations de la campagne m'ont toujours répugné. Pendant que l'on était aux champs, on me laissait à la maison prendre soin du ménage, et je le prenais souvent très mal, ce qui me faisait gronder et maltraiter*[2].

C'est que très jeune déjà, son caractère la porte à la coquetterie et aux désirs charnels. Dès que l'occasion se présente, elle s'enfuit de chez ses parents et la voilà enrôlée dans le « couvent de la Gourdan », la célèbre maquerelle qu'elle a suivie à Versailles. Le goût du luxe et des plaisirs, l'espoir d'échapper à sa condition de paysanne auront beaucoup fait dans son entrée

[1] *Op. cit.*, p. 134.

[2] *Op. cit.*, p. 1144.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en prostitution, chez la Gourdan puis chez Madame Richard. Psaphion, l'héroïne de Meusnier de Querlon, dit également avoir compris très tôt que son corps et ses talents pour le « faire valoir », comme elle dit, devaient lui permettre de s'extraire de la « vile condition » dans laquelle la fortune l'avait fait naître :

> *Née dans la plus vile condition, avec quelques charmes et avec beaucoup de disposition pour les faire valoir, j'ai compris de bonne heure que ces avantages m'avaient été donnés par la nature comme un dédommagement de la fortune et pour m'aider à la corriger*[1].

La naissance obscure qui caractérise souvent le personnel féminin du roman libertin doit ainsi permettre à celui-ci de se construire comme un roman d'ascension sociale[2]. Nombre d'héroïnes des romans de « filles du monde » parviennent ainsi à l'élévation sociale par le libertinage voire la prostitution. D'ailleurs, les romans de la prostituée libertine répondent, ainsi que l'ont déjà fait remarquer plusieurs commentateurs, à un schéma narratif quasi immuable dont la réussite fait partie intégrante[3] et dont le roman de Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse*, est sans aucun doute l'un des exemples les plus frappants et les plus significatifs. Parvenir à une parfaite maîtrise du désir masculin, l' « accrocher à son char », pour reprendre les mots de Margot ou de Félicia, c'est s'assurer la seule ascension sociale qui s'offre à ces filles le plus souvent d'origine obscure et se ménager le seul moyen, pour elles, de satisfaire enfin leur « soif d'acquérir[4] ». Margot naît dans les quartiers populaires de Paris, y travaille d'abord comme ravaudeuse et y partage une chambre et le lit avec ses parents ; mais grâce à une succession de nombreux riches amants, elle parvient à l'opulence et à la jouissance libre du plaisir. D'ailleurs, alors que la fille de Margot des Pelotons porte le prénom d'une déesse grecque (Junon) et raconte, sur le mode poissard, son ascension sociale, le double fictif de la Clairon, à savoir Mademoiselle Cronel, dite Frétillon, achève la troisième

---

[1] *Op. cit.*, p. 53.

[2] Pour une étude sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle, nous renvoyons ici à l'ouvrage de Marie-Hélène Huet : *Le Héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle*, Paris, José Corti, 1975.

[3] Voir NORBERG Kathryn, « The Libertine Whore : Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette », in *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, *op. cit.*, p. 229-230.

[4] *Margot la ravaudeuse*, *op. cit.*, p. 726.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

partie de ce qui se présente comme ses mémoires[1] précisément par une réflexion directement adressée au lecteur sur les possibilités d'ascension sociale offerte à la femme grâce au libertinage, dont sa propre histoire (du moins dans la quatrième partie, celle qu'elle annonce) se présente comme une illustration éloquente :

> *Le lecteur trouvera, dans la partie suivante, ce genre de galanterie qui tend à procurer une fortune solide et à s'épargner les tristes soucis d'un avenir malheureux par la privation des commodités nécessaires à la vie. Dans les premières années de ma jeunesse, uniquement guidée par mes penchants, je cherchais à les satisfaire sans réfléchir sur les conséquences. Un âge plus mûr m'a éclairée sur moi-même, et sans changer mon goût ni la composition de mon cœur, il m'a fait sentir la nécessité de me déguiser, afin de mettre à profit, pour la fortune, la faiblesse que les hommes ont pour mon sexe.*

L'expérience de Frétillon, parvenue à un niveau de maîtrise qu'elle ne se fait pas défaut de mettre en avant, lui permet donc d'affirmer rétrospectivement la réussite sociale ainsi acquise lorsque la galanterie n'a plus les sens pour seuls guides. Ce que doit alors montrer la suite du roman, c'est précisément ce par quoi elle conclut ses réflexions sur la réussite et l'élévation sociale par le libertinage :

> *Une conduite fine et politique, une adresse artificieuse, une tendresse feinte, un manège subtil, des larmes à propos répandues, des tristesses apparentes, tout cela mêlé d'occasions de m'arracher des faveurs qu'une fausse vertu me faisait refuser : tout cela, dis-je, m'a placée dans un degré de fortune et d'élévation où je ne devais pas me flatter de parvenir. Une chaîne d'événements singuliers m'y a conduite par une route aimable*[2].

La recette est donc toujours la même, si l'on s'en réfère également à ce qu'en dit Psaphion après avoir constaté sa propre élévation sociale grâce au libertinage et, plus précisément, grâce au commerce de son corps et de ses faveurs, à savoir qu'« un peu de figure, assez d'art et plus de conduite encore que d'ambition, c'est tout ce qu'il faut pour se faire une condition des plus agréables[3] ». La conduite (« une conduite fine et politique » chez Frétillon) et l'art

---

[1] Notons que les véritables mémoires de la Clairon (1723-1803) paraîtront une cinquantaine d'années plus tard, en 1797.

[2] *Op. cit.*, p. 117.

[3] *Op. cit.* , p. 53-54.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

(« une adresse artificieuse ») semblent donc être, avec la figure bien entendu, les deux ingrédients essentiels de la réussite de la courtisane qui entend s'élever socialement.

Les *Galanteries de Thérèse* offrent ainsi une scène particulièrement exemplaire quant à la représentation de l'ascension sociale par l'argent (lui-même acquis par le libertinage) et sa symbolique dans le roman libertin. En effet, alors parvenue dans une vie de plaisirs et de divertissements mondains qu'elle s'était promise comme à toutes celles qu'elle appelle « ses semblables », Thérèse voit dans la soirée à la Comédie où elle est admirée de tous et où on lui attribue, à la vue de la « magnificence de [son] ajustement », une place de distinction, dans les premières loges, la reconnaissance de sa réussite et décide d'adopter les airs de sa nouvelle condition, la noblesse du maintien, la « dignité » et « les grands airs [que lui avait] appris l'usage du monde » :

> *La magnificence de mon ajustement abusa l'ouvreuse de loges qui, jugeant à mes habits que je devais être placée avec distinction, nous installa dans les premières loges. Une réflexion qui passa rapidement me fit douter si j'accepterais cet honneur ; mais l'amour-propre me décida. Je me trouvai flattée de pouvoir représenter publiquement avec quelque sorte de dignité. C'était d'ailleurs un coup d'État : en occupant cette place, j'acquérais le même droit à toutes mes semblables. L'intérêt du corps voulait donc que j'en prisse possession.*

Sous couvert d'une solidarité avec le « corps » des courtisanes, « [ses] semblables », alors précisément que la solidarité fait bien peu partie des attributions du personnel féminin du roman libertin, l'amour-propre de Thérèse (« l'amour-propre », « flattée ») se délecte alors de ce qui apparaît comme une reconnaissance véritablement publique (« des honneurs publics[1] », « cet honneur », « représenter publiquement »). Le « coup d'État » dont elle parle est donc celui du scandale (quasi politique si l'on tient compte de l'expression choisie « coup d'État ») de la reconnaissance publique du droit (« j'acquérais le même droit ») à l'élévation sociale de la courtisane, par le libertinage et l'argent (« la magnificence de mon ajustement ») et de la prise de « possession » de ce droit par Thérèse (symboliquement par son installation à cette place de distinction). Qui plus est, chacun est censé être au fait de son identité et de sa véritable qualité (à savoir celle de courtisane) :

> *Je n'étais pas une énigme. Il est d'ailleurs impossible que dans la foule qui compose une assemblée aussi nombreuse, il ne se trouve des personnes de*

[1] *Op. cit.*, p. 290.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *connaissance : une femme répandue n'a jamais l'agrément de pouvoir garder l'incognito*[1].

Et pourtant, malgré ce qui sonne comme une tentative de justification de la part de Thérèse, l'évocation de la scène commence sur un verbe exprimant la tromperie (« abusa »), la méprise et donc l'erreur sur sa véritable qualité (« la magnificence de mon ajustement abusa l'ouvreuse qui, jugeant à mes habits que je devais être placée avec distinction, nous installa dans les premières loges »). Les deux verbes exprimant un jugement (« abuser » et « juger ») et donc une subjectivité (fondée sur une erreur) indiquent alors l'absence de justification objective à cette élévation sociale symbolique pour le moins inattendue et jette d'emblée le discrédit sur la représentation publique que va ensuite donner Thérèse sous les yeux admiratifs des spectateurs de la Comédie.

Ce qui nous permet d'embrayer sur ce que disait Psaphion au sujet de l'ambition, et que nous n'avons pas relevé précédemment. Pour l'héroïne de Meusnier de Querlon, en effet, l'ambition cédait le pas à la conduite (« plus de conduite encore que d'ambition »). Dès lors qu'est-ce que précisément l'ambition dans le roman libertin ? Et peut-on véritablement y envisager une ambition au féminin à proprement parler, malgré un rêve d'ascension sociale et d'émancipation indéniable et sur lequel il ne s'agit de pas de revenir pour autant ? En effet, ainsi que le souligne d'emblée Elisabeth Badinter pour commencer son étude sur *Mme du Châtelet, Mme d'Épinay ou l'Ambition féminine au XVIIIe siècle*, « si l'ambition est le propre de l'homme, elle a rarement eu valeur d'attribut féminin[2] », ce à quoi elle apporte une double explication, à savoir en premier lieu celle qui repose sur l'image millénaire de la femme et de son rôle, et en second lieu, celle de la conception à la fois virile et négative de l'ambition. Si l'ambition se définit en elle-même comme un vif désir de s'élever pour réaliser tous les possibles de sa nature, la recherche passionnée de la gloire, du pouvoir, de la réussite sociale, le terme prend un sens tout autant péjoratif[3] que politique, dans la bouche de ces héroïnes libertines, ou plutôt sous leur plume fictive, du moins quand il apparaît étant donné la rareté

---

[1] *Ibid.*, p. 289.

[2] BADINTER, Elisabeth, *Mme du Châtelet, Mme d'Épinay, l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 2006 [2e éd. mise à jour], p. 7.

[3] L'ambition ne révèle pas la meilleure part de l'homme dans l'imaginaire collectif et certains dictionnaires n'hésitent pas à mettre explicitement en avant l'orgueil répréhensible qui est à l'origine d'une telle démarche puisque l'ambition (dans la définition même que nous avons donnée) est associée à une volonté de supériorité, ce qui, depuis Platon, est vivement condamné dans notre monde.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

avec laquelle on le trouve et qui plus est dans ses déclinaisons au féminin. Une femme ambitieuse ne peut alors apparaître, à l'image de la comtesse de La Mothe dans *Julie philosophe*, que comme « un être faux, dissimulé, trompeur, dangereux » du fait même que « toutes ses passions, quoique vives, sont subordonnées à l'ambition et à l'intérêt » et que « la corruption du siècle, les occasions, le fol espoir d'une fortune brillante ont entièrement détérioré un fond naturel des plus fertiles[1] ». Rien de moins naturel chez la femme que l'ambition donc. En effet, dans les *Lettres athéniennes* de Crébillon fils, Némée n'entend l'ambition que dans son lien avec le pouvoir politique et la République :

> *Peut-être, si j'étais plus ambitieuse, l'honneur de gouverner une République, me tenterait-il ; mais, qu'entends-je à une République, moi, pour que cette raison me détermine ? Je n'ai pas oublié ce que la gloire d'avoir donné des fers à Périclès, et le simple soupçon d'en être consultée sur les affaires d'État, pensèrent coûter à Aspasie […]*[2].

Mais la politique n'est pas une affaire de femme (« mais, qu'entends-je à une République, moi, pour que cette raison me détermine ? ») comme entend le prouver la référence à Aspasie[3], la compagne de Périclès (« la gloire d'avoir donné des fers à Périclès »)[4]. Alors qu'elle est venue s'installer à Athènes et devenue hétaïre, courtisane de haut rang, recherchée autant pour ses talents intellectuels que pour ses attraits physiques, Périclès s'en éprend et en fait sa maîtresse. Son influence sur lui, qui semble même avoir été politique – et attestée notamment par Platon – devient la cible même des attaques ordonnées par les adversaires politiques de Périclès (« le simple soupçon d'en être consultée sur les affaires d'État ») puisque comme hétaïre et en tant que femme, Aspasie n'est pas supposée se mêler aux affaires des hommes que sont la philosophie et la politique, au point même que les attaques se dirigent alors sur elle pour atteindre Périclès (« pensèrent coûter à Aspasie »), alors obligé

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 18-19.

[2] *Op. cit.*, p. 625.

[3] On notera aussi que Gaudet, dans *La Paysanne pervertie* de Rétif de la Bretonne, compare Ursule à Aspasie dans une lettre qu'il lui adresse : « Je ne me lasse pas de vous écrire, belle *Ninon* [de Lenclos], ou plutôt belle *Aspasie* » (*op. cit.*, p. 327). Les noms sont en italiques dans le texte.

[4] Même si la nature exacte de leur relation reste historiquement assez floue (simple maîtresse, concubine voire femme légitime selon les sources). Certains conteste aussi le fait qu'elle ait été réellement courtisane, ce qui importe finalement assez peu ici dans le sens où c'est ainsi en tant que telle que référence y est faite dans le texte de Crébillon fils.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'user de toute son influence pour l'en épargner. Or l'ambition, dans la France du XVIIIe siècle – que cache difficilement l'Antiquité de façade qui sert de décor à certains romanciers – reste un privilège de nanti dont se voient privées la majorité des hommes et, plus encore, les femmes puisque, dans l'optique rousseauiste en particulier, toute femme ambitieuse est une femme dénaturée. D'autant que l'ambition, surtout si elle alliée à d'autres sentiments mis en avant comme spécifiquement féminins (l'amour et la vengeance), est moteur d'activité alors que la femme est vouée naturellement à la passivité. « Les trois sentiments sans cesse dominants dans le cœur d'une femme, l'amour, l'ambition et la vengeance, se réunirent dans son cœur et aiguillonnèrent son activité…[1] » peut-on lire ainsi dans *Les Nœuds enchantés*. Dès lors, Némée, courtisée par Cléon, dont le pouvoir actuel dans la République pourrait s'avérer particulièrement attractif pour la courtisane « ambitieuse » qui cherche à s'élever socialement, retient avant tout pourtant « la bassesse de son extraction[2] » et le fait qu'elle-même est déjà parvenue à un point d'opulence ayant passé tous ses désirs et lui ayant acquis une liberté à ses yeux suffisante. Et dès lors, si satiété il y a, à savoir absence de désirs comme le décrit Némée, la femme ne saurait plus être capable d'ambition, qui implique nécessairement une certaine insatisfaction[3]. D'ailleurs, la femme du roman libertin est un être de présent, ainsi que nous l'avons vu, lors même que l'ambition suppose une tension vers le futur, ou tout du moins une organisation du présent en fonction de ce futur, d'un objectif. Voilà donc, avec Psaphion et Némée, tout ce dont se réclament les courtisanes et « filles du monde » de nos romans - et donc femmes de basse extraction sociale - refusant l'ambition déplacée sur le plan politique, même s'il ne s'agit que d'une influence et donc d'un pouvoir politique très indirect, qui les mettrait dans le costume d'une nouvelle Aspasie et les exposerait jusqu'à, d'une façon ou d'une autre, mettre leur vie – au sens propre ou au sens d'existence sociale – en danger. Et c'est là précisément ce qui effraie Némée, ainsi qu'elle le confie à Alcibiade :

---

[1] *Op. cit.*, I, p. 97.

[2] *Op. cit.*, p. 624.

[3] Nous rejoignons ici ce qu'en dit Elisabeth Badinter dans l'avant-propos à son étude: « Si l'on n'a plus rien à désirer et que tous nos objectifs sont atteints, on n'est plus capable d'ambition. Les nantis souffrent fréquemment de ce mal [que Marmontel nommait « la maladie de la satiété »], lorsque, saturés de biens, de plaisirs et d'honneurs, ils succombent à une torpeur qui bloque tout effort et interdit tout projet » (*op. cit*. p. 15). Voir aussi l'article déjà cité de Robert Mauzi sur « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Et vous auriez peine à concevoir combien je fais cas de la vie, et toute l'étendue de la répugnance que j'ai à exposer la mienne à quelque risque que ce soit ; encore une fois, pourquoi cet homme-là pense-t-il à moi ?*

Une ambition démesurée – ou plutôt toute ambition à proprement parler associée à l'idée de féminité - mettrait donc la femme dans la situation d'échouer dans sa tentative d'élévation sociale et d'émancipation par le libertinage alors précisément qu'elle semble déjà les tenir pour acquises.

CHAPITRE IV - LA FEMME ET LE CORPS MASCULIN : MAITRÎSE ET APPROPRIATION

Mais c'est sans aucun doute dans la maîtrise et l'appropriation du corps et des principes masculins par la femme que réside la plus grande force de transgression d'une maîtrise au féminin. Ici se concentre en effet la reprise de lieux et de comportements traditionnels et dominants qui relèvent, selon les représentations que s'en fait le XVIIIe siècle, du masculin et de la masculinité et se retrouvent pourtant détournés, dans le roman libertin, afin que la femme puisse se les approprier pour son propre compte, hors de tout cadre conventionnel contraignant, et renverser – qui est *inverser* et non détruire - par là même en sa faveur certaines valeurs dominantes du siècle, en particulier les valeurs propres à la structure familiale et à la réclusion domestique qui s'imposent de plus en plus vers la fin du siècle, afin de conquérir et d'imposer sa maîtrise.

1) « Corps à corps »

« Comme en amour rien ne se finit que de très près[1] » ainsi que l'écrit le vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil, le « corps à corps » ne peut qu'apparaître comme le mode privilégié des rapports entre les sexes ainsi que se les représente un roman libertin qui met le

[1] *Op. cit.*, p. 362, lettre CXXV.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

désir et le corps au cœur même de sa définition de l'homme. Il n'est même d'ailleurs pas jusqu'aux relations entre les femmes, dont on verra qu'elles sont profondément ambiguës, qui n'échappent à cette représentation des rapports comme « corps à corps », que ce soit au propre ou au figuré.

a. L'ambiguïté des relations entre femmes

La question des rapports de la femme avec les femmes, « ses compagnes de servitude[1] », des femmes entre elles, est bien sûr à poser, et ce même si ces rapports ne tiennent finalement jamais le premier plan dans le roman libertin comme dans l'ensemble de la littérature romanesque du XVIIIe siècle. Selon Pierre Fauchery, le « comportement [de la femme romanesque envers les autres femmes] oscille de la fraternité douloureuse à la trahison plus ou moins camouflée[2] ». C'est donc bien l'ambiguïté qui définit d'emblée la plupart du temps la relation de la femme à la femme, dans le roman libertin en particulier, lui qui propose précisément constamment une représentation de la femme marquée du sceau de l'ambiguïté. Il ne s'agit pas pour nous ici de revenir ce qui a déjà été très bien fait dans l'ouvrage de Pierre Fauchery quant à cette ambivalence des relations de la femme à la femme. Nous passerons donc rapidement sur les amitiés plaintives des prisonnières des forteresses sadiennes qui ne se vérifient jamais dans la libération, puisque celle-ci est toujours individuelle. Nous ne nous attarderons pas non plus sur les quelques discours de solidarité féminine que l'on peut trouver çà et là face à l'oppression masculine mais qui, une fois encore, ne se vérifient nullement dans la mise en place de situations fictionnelles. À cet égard, le paradoxe de la marquise de Merteuil est particulièrement flamboyant, elle qui se dit « née pour venger [son] sexe » mais qui s'enorgueillit dans le même temps de s'être « autant élevée au-dessus des femmes par [ses] travaux pénibles » et se refuse à « ramper comme elles dans [sa] marche, entre l'imprudence et la timidité[3] », sans doute parce que ce qui importe avant tout c'est que cette vengeance, qui marque rien moins qu'une solidarité féminine de la part de la marquise, se fasse l'instrument d'une inversion des rapports de domination entre les deux

[1] FAUCHERY, Pierre, *op. cit.*, p. 585.

[2] *Ibid.*

[3] *Op. cit.*, p. 229, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sexes et que la maîtrise deviennent le fait d'*une* femme[1] – mais précisément d'une seule puisqu'il y a elle et les « autres femmes[2] » ainsi qu'elle se plaît à le dire - sur l'oppresseur masculin. Dans cette désolidarisation et cette distinction sans cesse martelée, Madame de Merteuil fait preuve de davantage de mépris que de compassion à l'égard des autres représentantes de son sexe. De façon générale, la femme du roman libertin entretient des rapports dépourvus de toute solidarité avec ses doubles féminins – que l'on songe, par exemple, à la relation mère-fille – et les seuls couples féminins que l'on peut voir se former dans le roman libertin ne le sont que dans une optique éducationnelle dans la grande majorité des cas. Et cette totale désolidarisation va jusqu'à l'agressivité, la violence et l'hostilité dans la rivalité qui apparaissent finalement comme les seules relations possibles que la femme puisse entretenir avec son sexe. D'ailleurs, Julie la philosophe apprend bientôt « que les femmes se font un jeu de se tromper réciproquement […] et qu'il n'est point d'amitié, point d'attachement entre elles qui ne cède à la vanité, à l'amour-propre et au désir de se supplanter[3] ». Bien plus, « deux femmes qui ne s'accordent plus se haïssent bientôt, et cette haine ne tarde pas à être suivie d'une cessation absolue de toute relation entre elles[4] », si ce n'est des relations dans lesquelles seule la violence entre. Alors que madame de Merteuil offre sur un plateau la virginité de Cécile à Valmont, les femmes fortes de Sade comme Juliette proposent une complicité féminine empressée aux libertins bourreaux dans leur violence exacerbée à l'égard des autres femmes. Quant aux figures de maquerelles, derrière le prétexte de l'éducation et de la protection qu'elles disent apporter à la jeune fille qu'elles recueillent, elles figurent l'exploitation de la femme par la femme, qui est une caractéristique de la prostitution de l'Ancien Régime[5], même si les maisons de débauche ne sont pas nouvelles au XVIIIe siècle. Que l'on songe à l'exploitation et à la spoliation mises en avant par Mlle Brion. Décidant alors de quitter la Verne et de se mettre à son compte, elle se voit poursuivie de la rage vindicative de cette dernière qui décide de se venger en la faisant arrêter. L'héroïne sera sauvée par un magistrat qui retournera l'ordre d'accusation et d'arrestation contre la Verne elle-même. Finalement, toutes les femmes, à des degrés divers, sont entre elles des rivales dans le roman libertin.

---

[1] Pierre Fauchery évoque alors « l'aporie de la championne solitaire » (*op. cit*., p. 589).

[2] *Op. cit*., p. 222, lettre LXXXI.

[3] *Op. cit*., t. II, p. 24.

[4] *Ibid*., p. 29.

[5] Les appareilleurs masculins sont extrêmement rares, pour ne pas dire totalement absents, de l'univers romanesque libertin.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ainsi que le fait remarquer aussi Pierre Fauchery, « l'hostilité de la femme contre la femme tend naturellement au corps-à-corps[1] ». La rivalité féminine aura d'ailleurs tendance à être exacerbée dans les espaces clos des sérails, des couvents et bien sûr des maisons closes dont le roman libertin regorge. Certaines figures, comme les méchantes fées, apparaissent même comme une incarnation de la jalousie et de la rivalité féminines dont elles sont finalement une parodie, mais il est encore les « concurrentes » et les vieilles femmes laides (dont les méchantes fées sont une variation) qui tiennent les héroïnes en leur dépendance. Ainsi en est-il de la fée Grossopède que la fée Urgande appelle « [sa] rivale » dans *Le* ***** de Bret :

> *La colère d'une fée, voisine des lieux que j'habite, est le fondement de l'aventure que je vais vous conter. Grossopéde, (c'est son nom) irritée contre moi, chercha à se venger en femme indignée, et surtout en femme qui a la force en main ; c'était là mon malheur : le Destin avait accordé à Grossopéde la supériorité sur moi. C'est une des règles les plus invariables de ce Dieu, comme vous savez, de subordonner presque toujours celles de nous qui sont portées au bien, à celles qu'il a destinées à faire le mal.*

Schéma narratif traditionnel des romans libertins inspirés des contes de fées, celle « des règles les plus invariables » que la narratrice attribue au Destin est en réalité toute romanesque et permet précisément ces mises en scène d'une rivalité féminine se jouant entièrement sur le champ érotique. D'ailleurs celle qui est destinée à faire le bien, selon ses propres mots, à savoir elle-même, se décrit d'emblée en ces termes – termes qui, sans ambiguïté, définissent le bien, dans une femme, qu'elle soit fée ou non, par la tendresse et le plaisir :

> *Je le dis ingénument, je suis née bonne, et mon seul défaut (si ce peut en être un) est un très grand amour pour le plaisir ; je suis tendre et j'aime à plaire ; esprits, sentiments, cœur, désirs, amusements, tout en moi est de mon sexe, et je n'ai rien au-delà des femmes ordinaires*[2].

Car la rivalité des deux fées se situe bien sur le plan amoureux, ou pour mieux dire érotique, puisque ce que leur rivalité se dispute c'est le plaisir de jouir du beau Cyparide, qui fera les frais de cette agressivité féminine lorsqu'il se verra transformé en bidet par Grossopède :

---

[1] *Op. cit.*, p. 589.

[2] *Op. cit.*, p. 10-12.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je vis l'heureuse fée à qui Cyparide prodiguait des caresses dont mon cœur était si jaloux. C'était fait des jours de Grossopède, s'il eût été dans ma puissance de les lui ravir ; mais j'avais tout à craindre moi-même d'en être aperçue. Je m'enveloppe d'un nuage, et témoin furieux de ses plaisirs, je descends jusqu'au près d'elle où je passai les plus cruels instants jusqu'au moment de ma vengeance*[1].

On saisit alors la jouissance décuplée de celle qui parvient à faire échec à sa rivale en présence de cette même rivale. Javotte, trouvant ainsi son amant au lit avec une grisette, dit ainsi éprouver « la satisfaction de jouir de [son] triomphe en présence de [sa] rivale » avant d'ajouter que « l'amour-propre [l']eût presque déterminée à le mettre à son comble sans un reste de pudeur qui subsistait encore dans [son] âme[2] ». La grisette dont Saint-Frai a ainsi fait la rivale de Javotte s'habille alors à la hâte et les regarde avec fureur, murmure tout bas, avant de se retirer, reconnaissant par là même sa défaite. Au lieu d'une guerre entre le « sexe faible » et le « sexe fort », celle que nous serons amenée à examiner ultérieurement, c'est donc à une guerre entre femmes que convie souvent le roman libertin du XVIIIe siècle. Nombre de romans du genre sont en effet truffés de tournures négatives et d'expressions péjoratives de femmes à l'encontre d'autres femmes dont la jalousie – qui encore une fois apparaît comme naturellement du « sexe » - n'est pas le moindre des motifs, ainsi que l'avoue Frétillon, puisque selon elle, « il est rare de voir une femme rendre justice à la beauté d'une autre femme » :

> *Soit faiblesse, soit malignité dans notre sexe, nous cherchons toujours à déprimer celles à qui la nature a distribué des avantages qu'elle nous a refusés.*

Ce penchant naturel à la jalousie des femmes, « cette basse jalousie qui fait la honte de [son] sexe » dit-elle, dont elle s'affirme elle-même dépourvue, ne serait donc pas le fait de la gent masculine. En effet, « les hommes ont de ce côté un avantage bien réel sur [le sexe féminin]. Non seulement ils adorent la beauté dans les femmes, ils la respectent même dans les autres hommes, à moins qu'elle ne se trouve jointe à des vices honteux ou à des faiblesses ridicules[3] ». C'est précisément pour cette raison que la jalousie des autres femmes flatte celle qui en est l'objet puisqu'elle lui apparaît comme la marque de sa propre supériorité. Ainsi

---

[1] *Ibid.*, p. 16.

[2] *Op. cit.*, p. 469.

[3] *Op. cit.*, p. 79-80.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Thérèse, alors qu'elle se trouve sous le regard admirateur de toute l'assemblée à l'Opéra, aperçoit en même temps les yeux de celles qui, jalouses de l'admiration qu'elle suscite, la dévisagent avec dédain :

> *J'apercevais quelques concurrentes dont les yeux jaloux feignaient de m'examiner avec dédain, mais l'attention du public me dédommageait de l'importunité de leurs regards. D'ailleurs, l'air insultant dont elles tâchaient de rassurer leur contenance était un nouvel éloge pour moi et m'apprenait ce que je valais*[1].

L'insulte que ces « concurrentes » mettent dans leurs regards, loin d'être prise comme telle par celle qui en est l'objet, se fait au contraire « éloge » au même titre que les regards admirateurs et bientôt des applaudissements qui se feront entendre. Dans cette opposition marquée entre le « elles » de la foule indéterminée des concurrentes et le « je » sur lequel se focalise toute l'attention, le triomphe est donc sans conteste du côté du « je » de Thérèse.

Mais si le « corps-à-corps » féminin, la plupart du temps, passe par des regards ou des mots, peut aussi, plus particulièrement dans certains romans de la veine pornographique ou poissarde, prendre la forme d'un véritable empoignement, au sens propre, entre deux femmes, deux rivales. D'ailleurs, Javotte joue avec l'attente que l'on peut avoir à l'égard des « femmes de [son] espèce » en de telles occasions pour représenter le rôle que l'on attend d'elle, tout comme de sa rivale, une certaine Mlle Dargentière que peu de temps auparavant pourtant elle nommait « [son] amie[2] » :

> *Ce ne sont pas les femmes de notre espèce qui savent dissimuler leur ressentiment pour de pareilles perfidies. J'éclatai vis-à-vis de ma rivale et nous jouâmes toutes deux, en cette occasion, les rôles qui convenaient à notre état.*

Il suffit donc qu'un homme entre en scène pour que l' « amie » se transforme aussitôt en « rivale », selon la représentation de relations féminines fluctuantes et de ce fait des plus ambiguës. Commence alors un duel verbal entre les deux femmes mais qui, ne trouvant pas de résolution, tourne bien rapidement en véritable pugilat lorsque les deux femmes n'hésitent pas à en venir aux mains :

---

[1] *Op. cit.*, p. 253.

[2] *Op. cit.*, p. 487.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Je mis beaucoup d'impertinences et d'aigreurs dans mes propos ; elle mit beaucoup d'ironie et de hauteur dans les siens ; les langues nous manquèrent, les mains nous servirent, les cheveux furent de la partie*[1].

Mais finalement, ce n'est qu'un spectacle parmi d'autres, ainsi qu'en atteste le champ lexical du théâtre dans la première partie du passage que nous avons cité (« jouâmes », « rôles ») et d'ailleurs « les spectacles varient sans cesse chez les courtières de Cypris » conclue-t-elle aussitôt pour passer à autre chose aussi vite que le combat a éclaté rapidement entre les deux femmes. La construction syntaxique, ternaire, vient ainsi témoigner de la rapidité de l'enchaînement dans le déroulement de la scène aussi bien que de sa brusque interruption. « À cette scène en [succède] une autre propre à distraire [sa] mauvaise humeur » et le plaisir vient bientôt dissiper les quelques nuages de la discorde féminine. Le lecteur ne saura donc pas comment s'est achevé le combat ni laquelle peut s'enorgueillir de l'avoir emporté sur sa rivale car finalement qu'importe ? Ce n'était qu'un rôle, celui que l'on attendait d'elles en tant que femmes et qui plus est en tant que courtisanes et filles de basse extraction, celui de la rivalité féminine, de la jalousie, voire de la violence lorsque les mots manquent (« les langues nous manquèrent ») et que seul le corps peut alors suppléer aux défauts de l'esprit.

b. Plaisir et combat : métaphores

À partir de la tirade du Don Juan de Molière devant son valet Sganarelle, Michel Delon écrit, dans *Le Savoir-vivre libertin*, que « séduire, c'est imposer son désir, vaincre une résistance, emporter une conscience et un corps comme on enlève une place forte[2] ». Cette assimilation de la séduction amoureuse à une guerre convoque, dans le roman libertin du XVIIIe siècle, toute une métaphorisation du plaisir en combat, dans un dévoiement parodique du savoir-faire et des stratégies militaires. Alors que l'aristocrate perd, au XVIIIe siècle, ses prérogatives militaires sur les champs de bataille, il les transfère parodiquement dans les conquêtes féminines et le vocabulaire militaire prend alors une importance non négligeable dans les relations entre les sexes au point de devenir un véritable lieu commun du roman libertin. Il n'est plus alors question, dans les tableaux érotiques qui le peuplent, que de combats, de défaites, de victoires, de sièges, de places fortes, de résistances, de champs de

[1] *Ibid.*, p. 489.

[2] Voir, dans le chapitre II, « Le modèle militaire et la violence » (*op. cit.*, p. 51-66).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

bataille, etc. Car cette parodie n'est plus seulement le fait de l'aristocrate libertin romanesque, elle glisse aussi vers le roman grivois voire pornographique, atteignant ainsi, de façon transgressive, à une autre parodie, dans la reprise d'un savoir-faire militaire qui non seulement, donc, n'appartient plus désormais qu'au seul domaine de la séduction et du plaisir, mais que s'approprie, qui plus est, tout un personnel romanesque qui, sociologiquement, se trouve bien loin de la sphère aristocratique d'un Valmont qui décrit en ces termes, à sa complice, la victoire qu'il finit enfin par obtenir sur la présidente de Tourvel :

> *Comme je doutais encore d'un si heureux succès, je feignis un grand effroi ; mais tout en m'effrayant, je la conduisais, ou la portais vers le lieu précédemment désigné pour le champ de ma gloire ; et en effet, elle ne revint à elle que soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur.*
>
> *Jusque-là, ma belle amie, vous me trouverez, je crois, une pureté de méthode qui vous fera plaisir ; et vous verrez que je ne me suis écarté en rien des vrais principes de cette guerre que nous avons remarqué souvent être si semblable à l'autre. Jugez-moi donc comme Turenne ou Frédéric. J'ai forcé à combattre l'ennemi qui ne voulait que temporiser ; je me suis donné, par de savantes manœuvres, le choix du terrain et celui des dispositions ; j'ai su inspirer la sécurité à l'ennemi, pour le joindre plus facilement dans sa retraite ; j'ai su y faire succéder la terreur, avant d'en venir au combat ; je n'ai rien mis au hasard, que par la considération d'un grand avantage en cas de succès, et la certitude des ressources en cas de défaite ; enfin, je n'ai engagé l'action qu'avec une retraite assurée, j'avais conquis précédemment. C'est, je crois, tout ce qu'on peut faire [...]*[1].

Il n'est alors pas seulement question d'y voir une simple métaphore filée de la guerre, Valmont se targue explicitement de se placer dans la droite lignée de grands stratèges militaires « comme Turenne et Frédéric[2] ». Le lexique du savoir-faire (« pureté de méthode », « vrais principes de cette guerre », « par de savantes manœuvres », « j'ai su » à deux reprises, « je n'ai rien mis au hasard ») est donc lui aussi omniprésent dans cette évocation de cette guerre que Valmont, prenant la marquise à témoin, dit « être si semblable à l'autre ».

---

[1] *Op. cit.*, p. 364, lettre CXXV.

[2] Il s'agit bien sûr, pour le premier du vicomte de Turenne, l'un des meilleurs généraux de Louis XIII puis de Louis XIV, et pour le second de Frédéric II de Prusse dont les guerres sont devenues des « classiques » de l'art militaire.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Par ailleurs, les militaires ne sont-ils pas parmi les clients privilégiés – avec les gens d'Église - des prostituées du roman de « filles du monde » ? Celles de la *Correspondance d'Eulalie* se plaignent que la guerre d'Indépendance américaine éloigne les militaires de leurs couches, tandis que Margot a à subir toute seule ce qui se présente et qu'elle décrit comme un véritable « assaut » de la part de toute une escouade de mousquetaires. « Enfin je souffris trente assauts dans l'espace de deux heures » se plaint-elle avant de « vomir contre [ses assaillants] toutes les imprécations imaginables tant que la scène dura[1] ». L'irruption des mousquetaires s'impose ainsi comme un véritable poncif du roman de filles et l'on peut en trouver un autre exemple dans *La Tourière des carmélites* de Meusnier de Querlon en 1745. À l'arrivée de cinq mousquetaires, la narratrice, « bientôt en butte à leur fougue », se trouve seule, tout comme Margot[2], à devoir satisfaire « leur pétulance ». La scène qui s'ensuit, alors que le bourgeois qui se trouvait avant eux dans la place les laisse « maîtres du champ de bataille », a alors recours, de façon tout à fait significative à un vocabulaire militaire qui est rarement aussi spécifique :

> *Trois des plus échauffés me saisirent et, m'ayant fait mettre toute nue sur un lit, se partagèrent ainsi leurs postes : l'un, suivant les expressions de ces libertins, était par-devant à la sape, l'autre qui travaillait par-derrière attachait le mineur à la place, et le troisième qui instrumentait dans ma bouche les contreminait ; un quatrième battait la mesure pour régler leurs mouvements, de façon que les trois décharges se firent en même temps [...]*[3].

Cette représentation guerrière de la sexualité s'inscrit finalement dans ce qui est un véritable topos de la littérature libertine du siècle, pour ne pas dire un cliché du genre, au point que les expressions militaires se voient ici retirées de tout contexte proprement guerrier pour devenir

---

[1] *Op. cit*., p. 693.

[2] Mais les mousquetaires sont ici à peu près deux fois moins nombreux qu'ils l'étaient dans *Margot la ravaudeuse* (puisqu'une escouade se compose d'une dizaine d'hommes). Il reste que, alors que Margot, dégoûtée du métier, quitte Madame Florence à la suite de cette aventure, le scandale provoqué par l'épisode des mousquetaires dans le roman de Meusnier de Querlon envoie l'héroïne et ses compagnes à Saint-Martin puis dans la communauté religieuse où elle se trouve désormais.

[3] MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *La Tourière des carmélites*, À Constantinople, chez l'Imprimeur du Moufti, 17000 [1745] (in *Romanciers libertins du XVIII*e *siècle*, t. I, *op. cit*., p. 600). Précisons que la *sape* est un terme militaire qui désigne l'action de saper ou l'ouvrage lui-même qu'on fait en sapant, tandis que *contreminer* appartient plus spécifiquement au langage des artilleurs et de la stratégie militaire et renvoie à une pratique, la mine, sous les défenses d'une place pour faire sauter les assaillants.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« les expressions de ces libertins ». Le langage militaire glisse alors de son champ premier pour arriver désormais, de façon parodique, au langage du libertinage. Et, alors que l'aristocrate Valmont place sa métaphorisation sur le terrain de la stratégie et de la manœuvre qui commence dès les premiers instants de la séduction, l'amant populaire du roman grivois ne considère que la seule victoire finale qui seule importe à ses yeux. Deux sortes de combat se jouent alors entre les sexes sur la scène du roman libertin : à la fois le combat de la séduction et celui de l'acte sexuel une fois la première résistance – féminine puisqu'il est entendu que la résistance est nécessairement féminine tandis que l'attaque est masculine – vaincue, combat dans lequel le « corps-à-corps » reprend tout son sens premier, sens sur lequel joue Lyndamine lorsqu'elle évoque cette « communion » qui s'opère dans l'acte sexuel et qui n'est autre qu'une « commune union[1] ». Mais ces résistances sont, le plus souvent, bien minces et l'on se rend par capitulation après une défense, donc, plus ou moins bien assurée, à l'image d'une Thérèse que « [ses] forces […] abandonnaient et [ses] mains ne pouvaient plus retenir les restes d'un drap qui jusque-là [lui] avait servi de rempart[2] ». De telles représentations conduisent à raisonner le viol comme une chimère, à l'image des petits-maîtres des *Bijoux indiscrets* de Diderot, selon lesquels « on ne se rendait jamais que par capitulation, et […] pour peu qu'une place fût défendue, il était de toute impossibilité de l'emporter de vive force[3] ». Au point, dans l'*Histoire nouvelle de Margot des Pelotons* comme dans bien d'autres romans de notre corpus, que la résistance féminine apparaît comme l'annonce même d'une victoire masculine déjà assurée :

> *Mon impatient procureur ne savait point encore quel but pouvait avoir cette résistance, qui lui annonçait cependant une victoire prochaine ; il ne tarda pas à en être instruit*[4].

Le lexique de la guerre permet ainsi de mettre en avant la toute première résistance féminine, résistance toute physique celle-là puisqu'elle est celle de la douleur inaugurale dans les scènes de dépucelage dont les évocations sont, de façon presque systématique, le lieu d'une mise en place de cette métaphorisation de l'acte sexuel en combat d'autant plus favorisée par le sang (virginal) et la mort (symbolique).

---

[1] *Op. cit.*, p. 158.

[2] *Op. cit.*, p. 263.

[3] *Op. cit.*, p. 153.

[4] *Op. cit.*, p. 123.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais, dans certaines de ces représentations, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des romans de notre corpus, le vocabulaire militaire n'est plus le fait de *l'amant* – dont il n'est ici même pas fait mention, si ce n'est que l'on devine sa présence dans les « assauts amoureux » - mais bien celui de *l'amante*, d'où la figure de l'Amazone qui ne peut que resurgir dans une évocation de la femme guerrière, d'autant que, de façon plus générale, les œuvres – théâtrales ou romanesques - consacrées aux amazones au XVIIIe siècle varient à l'infini les métaphores traditionnelles qui comparent l'amour à la guerre, que l'on se souvienne précisément de la figure de l'Amazone dans le roman libertin dont nous avons traité dans la première partie de cette étude. Meusnier de Querlon met ainsi en place toute une représentation complexe de ce combat métaphorisé dans *Psaphion*, représentation qui joue précisément de l'indétermination dans ce combat qui peine à choisir son vainqueur et son vaincu entre Psaphion et son amant Pamphus. Psaphion, dans ce qui apparaît d'abord comme un rôle masculin, celui de l'assaillant, a bientôt à subir une résistance de la part de celui qu'elle assiège :

> *Enfin, emportée par ma passion, plus enflammée par tout ce qui devait l'éteindre, je lui passai mes bras au cou, en m'efforçant de l'attirer. Je sentis de la résistance ; il détournait même la tête et semblait vouloir se débarrasser […].*

Mais l'assaillante perd toute la fierté que devait lui attribuer son rôle de conquérante et inverse alors les rôles entre elle-même et son amant d'abord assailli, mettant au service de la victoire de ce dernier les dernières forces que lui ont laissées les efforts d'abord fournis dans son siège :

> *Hélas ! je n'étais plus en état d'être fière : tout mon dépit cédait à l'amour qui m'abattait aux pieds du barbare ; je n'étais plus forte que pour assurer son triomphe.*

Pourtant rien n'est encore joué dans ce combat – ou « ce conflit » ainsi que le texte le désigne - qui peine décidément à choisir son vainqueur et Psaphion reprend bientôt de nouvelles forces :

> *Nos bouches dans ce conflit, se rencontrèrent : un baiser brûlant, comme un trait de feu lancé par la volupté même, abat à son tour mon vainqueur. Toute sa fermeté l'abandonne, il se laisse mollement entraîner, il tombe avec moi sur le lit.*

En abattant celui qui avait d'abord été son vainqueur, Psaphion renverse donc clairement les rôles sexuels habituellement établis selon la représentation que se fait le siècle des physiologies et des natures masculine et féminine. C'est alors qu' « un nouveau genre de combat commence et finit, pour recommencer, finir et se ranimer ». Ce « nouveau genre de combat », ainsi que le désigne le texte donc, est désormais celui de l'acte sexuel proprement dit, celui où le vainqueur ne l'est plus que pour « céder tout l'honneur de la victoire » au vaincu :

> *Nous mourons, nous revivons ensemble ; et, plus forte après ma défaite, je vois dans les yeux de Pamphus l'amour languissant me céder tout l'honneur de la victoire*[1].

La première partie de la phrase met donc en avant le « nous » sous la forme de deux propositions juxtaposées dont la seconde met encore davantage ce « nous » en relief par le « ensemble ». La seconde partie de la phrase, quant à elle, joue d'emblée sur le paradoxe en présentant une Psaphion « plus forte après [sa] défaite » tandis que les rapports de force, même après le combat, s'inversent une ultime fois en faveur de la femme, de l'amante qui, malgré une défaite apparente, récupère toutes ses forces – forces qui n'ont d'ailleurs jamais été évoquées, dans l'ensemble de la scène, que pour être attribuées à la femme – et se voit céder, par l'amour, « tout l'honneur de la victoire ». L'héroïne de Durosoy joue également sur l'ambiguïté autour de l'identité – féminine ou masculine – de l'assaillant et du vainqueur :

> *Contrainte de rejeter loin de nous les objets qui nous attirent le plus, de livrer des combats, où nous nous attaquons plus nous-mêmes que nous ne sommes attaquées ; pour surprendre le sort d'un choc plus dangereux, nous varions les attaques. Manière de combattre bien différente de celle des guerriers, le nombre de nos ennemis nous sauve ; et nous ne sommes jamais plus sûres de vaincre, que lorsque nous sommes plus incertaines par qui nous préférerons d'être vaincues*[2].

Passant de la passivité à l'activité féminines (« attaquées », « nous varions les attaques », « sûres de vaincre », « être vaincues »), la narratrice joue sur l'antithèse (« le nombre de nos ennemis nous sauve », « nous ne sommes jamais plus sûres de vaincre, que lorsque nous sommes plus incertaines par qui nous préférons d'être vaincues ») pour mettre en avant la

[1] *Op. cit.*, p. 102-103.

[2] *Op. cit.*, II, p. 134-135.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

feinte capitulation féminine qui est davantage le fruit de sa propre volonté de vaincre que de la véritable dangerosité de ses ennemis (« nous nous attaquons plus nous-mêmes que nous ne sommes attaquées »). Le seul ennemi dont elle aurait véritablement à craindre ne serait-il pas alors finalement elle-même ? Une femme libre comme la marquise de Merteuil peut ainsi reprendre à son compte cette métaphorisation du savoir-faire militaire réservé d'ordinaire à l'amant dans un combat dont la femme se présente habituellement, par respect des conventions et des codes en vigueur, comme la victime passive du brillant vainqueur masculin, de celui qui doit rester, au moins en apparence, le maître, par soumission aux poncifs. « Je brûlais de vous combattre corps à corps[1] » écrit en effet Madame de Merteuil à Valmont. Dans ce combat « corps à corps », il n'est donc plus en aucun cas question, pour la femme libre, de se contenter d'une passivité à peine animée par une faible résistance de convention, mais, bien plus, de gagner par là une gloire qui se construit par la conquête de l'homme et de se poser dans une posture active dans un combat dont elle est le sujet volontaire[2]. C'est l'homme désormais qui devient le trophée et non plus le conquérant vainqueur qui voit avant tout dans une femme une promesse de gloire, à l'image d'Alcibiade dans un autre roman épistolaire, les *Lettres athéniennes* de Crébillon fils :

> *[…] je viens de former dans ce genre, un projet d'une hardiesse inconcevable, et qui, tout audacieux que je suis, me fait moi-même trembler. Il n'y a pas dans Athènes, dans toute la Grèce même, peut-être pas même dans le monde entier, de femme qui puisse autant, et à tous égards, honorer son vainqueur, que celle de qui je tente la conquête*[3].

Mais, alors même qu'Alcibiade se plaint d'être condamné « à […] jouir [de sa conquête féminine] dans le silence le plus profond » et que la conquête d'une femme, à la façon d'un trophée doit faire la gloire de son vainqueur et pour ce faire a besoin de la reconnaissance publique, la gloire de la femme conquérante reste nécessairement paradoxale puisqu'elle oscille sans cesse entre le besoin de reconnaissance, tout comme l'homme conquérant, et le besoin de préserver sa réputation sur laquelle repose entièrement sa vie sociale. D'ailleurs, la

---

[1] *Op. cit.*, p. 228, lettre LXXXI.

[2] André Malraux écrit ainsi, dans sa préface au roman en 1970 : « *Les Liaisons* sont une mythologie de la volonté ; et leur mélange permanent de volonté et de sexualité est leur plus puissant moyen d'action. Le personnage le plus érotique du livre, la marquise, est aussi le plus volontaire ; elle est même le personnage le plus volontaire de la littérature française […] » (*op. cit.*, p. 19).

[3] *Op. cit.*, p. 303.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

marquise poursuit précisément sur le sujet : « Cependant, si vous eussiez voulu me perdre, quels moyens eussiez-vous trouvés ? ». Et pourtant, ce combat « corps à corps », de combat pour le plaisir puisqu'elle avoue alors aussitôt que « c'est le seul de [ses] goûts qui ait jamais pris un moment d'empire sur [elle] », passera bientôt à un combat pour la victoire où chacun prend la mesure de l'autre jusqu'à la déclaration de guerre totale.

c. « Hé bien ! la guerre » : la guerre des sexes

Le fameux « Hé bien ! la guerre[1] » que Madame de Merteuil écrit au bas de la lettre du vicomte de Valmont pour toute réponse dans la dernière partie du roman, sonne en effet explicitement comme une déclaration de guerre (des sexes) alors que celui-ci venait de lui écrire :

> *J'ajoute donc que le moindre obstacle mis de votre part sera pris de la mienne pour une véritable déclaration de guerre : vous voyez que la réponse que je vous demande n'exige ni longues ni belles phrases. Deux mots suffisent.*

« Je serai ou votre amant ou votre ennemi[2] » avait-il écrit un peu plus tôt dans la même lettre. Le refus qu'elle lui signifie de ce corps à corps sensuel, de ce combat pour le plaisir qui lui faisait dire qu'il préférait « la paix et l'union », se transforme donc en déclaration de guerre, rendue d'autant plus brutale par son extrême concision, d'un corps à corps dont la défaite totale, par la mort, réelle ou symbolique, de l'un ou de l'autre, voire de l'un *et* de l'autre, ne peut être que la seule issue, déclaration de guerre dont la femme se pose alors comme l'instigatrice. C'est que la guerre des sexes se place le plus souvent, dans le roman libertin du XVIIIe siècle, d'une façon ou d'une autre, sur le terrain de la vengeance. La marquise de Merteuil n'a-t-elle pas d'emblée placé les relations entre les sexes, ou tout du moins ses propres relations avec l'autre sexe, sur le terrain d'une véritable guerre vengeresse d'un sexe contre l'autre ? Ainsi la marquise de Merteuil écrit-elle, dans un billet au vicomte de Valmont alors que la guerre qui les oppose est déjà déclenchée et que ce dernier a ouvert les hostilités :

> *Quand j'ai à me plaindre de quelqu'un, je ne le persifle pas ; je fais mieux : je me venge.*

---

[1] *Op. cit.*, p. 432, lettre CLIII.

[2] *Ibid.*, p. 431.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Valmont croit avoir emporté une bataille – et encore n'est-ce qu'illusion – il n'a pas encore gagné la guerre :

> *Quelque content de vous que vous puissiez être en ce moment, n'oubliez point que ce ne serait pas la première fois que vous vous seriez applaudi d'avance ; et tout seul, dans l'espoir d'un triomphe qui vous serait échappé à l'instant même où vous vous en félicitiez. Adieu*[1].

Sur ces mots vindicatifs autant que belliqueux s'achèvent les derniers échanges entre la marquise et le vicomte, les anciens complices unis dans la destruction d'autrui tout au long du chef-d'œuvre de Laclos avant de finir par se détruire mutuellement sous le regard mais aussi, nous le verrons, sous l'arbitrage du Public – et cela vaut bien une majuscule. Stratégie féminine de guerre, véritable savoir-faire, la vengeance apparaît alors comme supérieure aux méthodes masculines qui ne sont rien d'autres que « mauvaises plaisanteries » et « mauvais procédés ». Et en effet, la vengeance est présentée comme propre à la nature féminine, ainsi que nous le fait clairement entendre Mademoiselle Cronel dite Frétillon :

> *Sortir des bras de l'amour pour savourer le plaisir d'une vengeance réfléchie : quelle situation intéressante pour une femme*[2] *!*

Comme dans tout discours sur la femme, en quelque domaine que ce soit, le prétexte de la nature, qui « est uniforme » dit-elle, offre l'occasion d'une généralisation à partir de l'exemple et de l'expérience de l'héroïne elle-même, en l'occurrence, ici, d'une nature essentiellement vindicative de la femme en même temps que voluptueuse. Mais pour en revenir plus particulièrement à son exemple, Frétillon entend ainsi « faire sentir [à celui qu'elle appelle le philosophe] combien il est dangereux d'offenser une femme[3] ». En effet, n'ayant pu parvenir à séduire son philosophe, celui-ci « cessa tout d'un coup de venir au logis, et répandit dans le monde qu'il n'avait prétendu autre chose dans le petit commerce qu'il avait paru lier avec [elle] que [l']étudier, [la] connaître et [la] développer ensuite à la jeunesse séduite et trompée par [ses] caresses, aveuglée par les apparences d'un amour simulé dont par [ses] artifices chacun de [ses] amants se supposait être l'unique objet : il [la] démasqua tout au mieux » :

---

[1] *Ibid.*, p. 442, lettre CLIX.

[2] *Op. cit.*, p. 65.

[3] *Ibid.*, p. 58.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Ses discours qui brillaient de l'éclat de la vérité, firent contre moi le plus fâcheux effet. Mes amants s'expliquèrent ensemble ; ils n'eurent pas de peine à reconnaître qu'ils avaient été mes dupes : je me vis presque abandonnée*[1].

Comme dans *Les Liaisons dangereuses*, c'est donc sur le terrain, au-delà de la vengeance, de la réputation, que se joue cette guerre des sexes. Et en effet, « rétablir [sa] réputation délabrée » et « servir [sa] vengeance[2] » ne peuvent se faire que dans le même mouvement et par le même instrument utilisé contre l'homme qui a excité son désir de vengeance. Le thème de la vengeance féminine est ainsi traité de façon récurrente dans le roman libertin au point qu'il semble provoquer une véritable fascination, à laquelle n'échappe pas un Diderot qui, sous les traits de Fatmé dans *Les Bijoux indiscrets*, laisse pour un temps de côté la satire observatrice des mœurs de son siècle pour brosser le portrait d'une vengeance féminine[3]. Tout comme celle de Frétillon était « réfléchie », celle de Fatmé, abandonnée par son amant, Kersael, est présentée d'emblée comme méditée :

> *Fatmé, furieuse de cet abandon, médita sa vengeance, et profita de ce reste d'assiduités pour perdre son infidèle*[4].

La femme vindicative, bien qu'en même temps voluptueuse, pour reprendre la définition de Frétillon, n'est donc pas un être simplement dominé par ses sens qui, dès lors, serait bien incapable de « méditer » ou de « réfléchir » sa vengeance, loin donc de la fureur d'une Thérèse qui, dans ses *Galanteries*, s'emporte avec violence contre son amant qui l'insulte alors qu'elle vient de se moquer de sa ridicule chute. La vengeance est réfléchie là où la fureur est débordement et spontanéité ; la vengeance est dominée par la tête et la raison là où la fureur – de la même façon que la nymphomanie ou l'hystérie, qui sont fureur utérine – naissent entièrement du corps et des sens. C'est d'ailleurs le cœur qui s'épanche dans ces moments de fureur, ainsi que le montre Thérèse :

---

[1] *Ibid.*, p. 47.

[2] *Ibid.*, p. 58.

[3] C'est aussi ainsi que Jacques Rustin lit cet épisode, indiquant dans une note : « L'histoire qui s'amorce ainsi sur le thème de la vengeance féminine est l'une de celles où Diderot s'écarte davantage de la satire rebattue des mœurs du siècle pour peindre des créatures qui, personnellement, le fascinent » (*op. cit.*, p. 344, note 2).

[4] *Ibid.*, p. 151-152. « Ce reste d'assiduités » renvoie au fait que Kersael, afin que sa retraite soit décente, « après deux ans d'un commerce tranquille », décide de fréquenter encore pendant un temps la maison de Fatmé.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Lorsque deux cœurs ulcérés commencent une fois à s'épancher en invectives, c'est à qui renchérira avec plus d'énergie. La fureur dont j'étais animée me fournissait, avec une volubilité extraordinaire, les expressions les plus piquantes ; mon ennemi ne se possédait plus. Je ne sais si les injures d'une femme sont plus outrageantes ou si, moins fertile que moi et s'étant épuisé d'abord, il n'avait plus rien que de faible à me dire, mais je vis le moment que j'allais être traitée comme un homme*[1].

Pourtant, si cette fureur rappelle bien un caractère proprement féminin, ce n'est plus une femme que voit alors l'adversaire en face de lui puisqu'en prenant le dessus sur lui (c'est de son côté à lui en effet qu'est le « faible »), il semble qu'elle prenne les qualités de l'homme au point de s'apprêter à être traitée comme tel. Mais, alors que le désir – voire le besoin – de vengeance ne saurait se taire sans que celle-ci ait pu être entièrement satisfaite, d'une façon ou d'une autre, la fureur féminine n'est rien moins que durable car « un cœur généreux n'est pas inexorable, le cœur d'une femme surtout, si sujet à passer d'une extrémité à l'autre », et bientôt, entre Thérèse et son amant maltraité, « le traité fut conclu[2] ». Traité qui vient conclure une guerre des sexes ici de peu d'importance car fruit d'une fureur et d'un débordement des cœurs, tandis que celle qui se forme sur la nature vindicative de la femme ne saurait s'achever que sur la mort, réelle ou symbolique – nous l'avons déjà effleuré – de l'un ou l'autre des partis. Fatmé met ainsi en place un stratagème méthodique que rappellera plus tard celui utilisé par la marquise de Merteuil contre Prévan dans le roman de Laclos, bien que celui de madame de Merteuil, préparé avec un soin particulièrement travaillé, parvienne à un art inégalé par une Fatmé qui, elle, aiguise les soupçons des petits-maîtres et sera démasquée par l'anneau magique de Mangogul. C'est aussi que, contrairement à une Merteuil qui conserve la tête froide, Fatmé est d'abord une « femme alarmée[3] » qui, par là même, ne saurait détenir parfaitement toutes les clés de la réussite d'une vengeance pourtant méditée. Némée, dans les *Lettres athéniennes*, entend elle aussi « punir » Thrazybule de son insolence et de ses mépris envers elle et de là remporter une victoire d'autant plus éclatante sur un ennemi qui l'avait jusqu'alors dénigrée, ainsi qu'elle l'écrit à l'ami de ce dernier, Alcibiade :

> *Je voulais le punir de son insolence et de la multiplicité de ses mépris ; et crus ne pouvoir mieux y parvenir qu'en lui inspirant pour moi, ce même sentiment*

---

[1] *Op. cit.*, p. 276.

[2] *Ibid.*, p. 277.

[3] *Op. cit.*, p. 152.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *que, disait-il, il ne comprenait pas que je pusse faire naître. S'il n'eût été que philosophe, cette victoire ne m'aurait pas tentée ; mais il était tout simple que je me proposasse de la remporter sur un orgueilleux qui semblait avoir pris à tâche de m'humilier. Peu content de m'opposer la plus invincible résistance, il ne m'épargna aucun des dégoûts qui accompagnent nécessairement un projet tel que le mien, lorsqu'il n'est pas suivi du succès, qu'il est aperçu, et qu'il a pour objet un homme du caractère de celui que j'avais en vue. Puisque vous savez ce qui me conduisais, je n'ai pas besoin de vous dire que le désir de le soumettre, n'entraînait point du tout le besoin de le rendre heureux*[1].

Les guerres, les vengeances et les traités qui animent les rapports entre les sexes sont précisément au cœur des *Lettres athéniennes*, que l'auteur, Crébillon fils, situe à l'époque de la guerre du Péloponnèse. Plus que dans tout autre roman de notre corpus, sans aucun doute, il y est sans cesse question, dans les relations entre les sexes, de victoires emportées, de défaites concédées, de gloire et de triomphe, d'attaques et de défenses, de vengeances et de traités de paix. Dès lors, de la même façon que Périclès explique à Alcibiade que le pouvoir d'Athènes ne peut trouver son affirmation que dans l'antagonisme belliciste avec Lacédémone, ce dernier se doit de combattre et de vaincre ses amis, Axiochus et Thrazylle, sur le terrain de la séduction amoureuse et de la conquête féminine pour affirmer sa propre suprématie. Il dispute ainsi à Axiochus, pour ne prendre qu'un exemple, la gloire de la conquête de Pradixidice :

> *[…] m'exposerai-je à faire dire de moi, que j'ai vainement attaqué Praxidice, et, si près de remporter sur Axiochus la plus éclatante victoire, puis-je consentir à le voir me l'arracher des mains*[2] *?*

Ces modes de fonctionnement équivalents finiront même par opérer une confusion des domaines politique et érotique pour ne pas dire une contamination de l'un par l'autre qui révèlera au final l'échec de ces deux systèmes, politique et guerrier d'un côté, et libertin de l'autre, au point, comme l'imagine Némée, que la perte d'une bataille est moins piquante pour l'honneur d'Alcibiade que ne le serait une défaite dans la conquête d'une femme :

> *On dira de vous sans doute un jour […] : « Alcibiade passa toute sa vie à séduire des femmes, et n'en aima jamais aucune. Dans les conquêtes de ce genre qu'il tenta, il mit dans le nombre la gloire que la plus grande partie des hommes,*

---

[1] *Op. cit.*, p. 605.

[2] *Ibid.*, p. 421.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *vraisemblablement moins juste appréciateurs des choses qu'il ne l'était, ne place que dans le choix. Une justice que nous lui devons, et que par le prix qu'il attachait à ces sortes de triomphe, nous ne pourrions lui refuser sans outrager ses mânes, c'est que jamais il n'attaqua de femme sans la vaincre : aussi, ne craint-on point d'assurer qu'il eût été sans comparaison plus piqué d'en manquer une, que de perdre une bataille*[1].

Faut-il retenir d'une telle représentation de la part de Crébillon fils que la guerre des sexes cacherait en réalité une guerre dont le véritable enjeu est la rivalité masculine pour la suprématie et le pouvoir et dont les femmes ne seraient en fait qu'un trophée accessoire ? C'est là certes une hypothèse qui a été émise. Pourtant il est un passage particulièrement révélateur d'un combat s'instaurant entre un homme et une femme et ce en toute conscience de la part des deux partis, celui où Alcibiade décrit, dans une lettre à Théophanie, ce combat mais surtout les enjeux qui l'entouraient :

> *[…] peut-être aussi, ne vous ai-je pas assez bien caché que je cherchais moins auprès de vous le plaisir de vous voir vaincue, que l'honneur de triompher d'une femme que l'on croyait invincible. […] Enfin tout, dans une affaire qui n'en était entre nous deux qu'une de pure vanité, vous donnait nécessairement sur moi le plus grand avantage. Vous, moins célèbre encore par vos charmes que par l'apparente austérité de vos mœurs ; moi, non moins fameux par la continuité de mes succès que vous ne l'étiez par l'opinion qu'on avait de votre vertu, nous donnions forcément au Public le spectacle d'un combat qui devait d'autant plus fixer son attention, que chacun de nous avait plus d'intérêt à n'y pas succomber*[2].

Là encore, l'enjeu de cette guerre des sexes se place sur le terrain de la réputation pour l'un comme pour l'autre, suprématie entre les petits-maîtres pour l'un, survivance sociale pour l'autre, et si l'importance de l'enjeu n'est pas la même, quoiqu'en dise Alcibiade (« chacun de nous avait plus d'intérêt à n'y pas succomber »), il reste que le public, comme dans les *Liaisons dangereuses*, sera l'arbitre final de cette guerre. Dans cette guerre des sexes totale, « point de traité » car ce serait, pour le vainqueur, ainsi que le fait remarquer Hégéside à Alcibiade, anéantir tout l'avantage qu'il a pu prendre sur le vaincu ; la gloire du vainqueur passe par l'humiliation du vaincu, et chacun pourrait écrire, comme elle : « Partager entre nous deux l'avantage que je remporte sur vous, serait, ce me semble, l'anéantir ; mais, la

[1] *Ibid.*, p. 481.

[2] *Ibid.*, p. 607.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

proposition que vous m'en faites, ne m'offrît-elle pas cet inconvénient, vous n'avez point en pareil cas assez ménagé mon amour-propre, pour que je consente à avoir pour le vôtre la plus légère condescendance. Entre nous point de traité. Vous êtes quitté, vous passerez, s'il vous plaît, pour l'être[1] ».

2) Désirs féminins d'appropriation

S'approprier quelque chose, étymologiquement, c'est non seulement le faire sien mais c'est aussi l'adapter à soi, le rendre propre à soi. Les désirs féminins d'appropriation qui s'expriment dans le roman libertin poussent ainsi la femme – selon la conception du désir chez Spinoza, pour lequel il est puissance d'être et tension vers l'avant – vers les attributs de l'autre pour les faire siens et acquérir par là une émancipation par rapport à cet « autre », qu'il s'agisse d'une affirmation identitaire par l'appropriation du corps de l'autre dans les scènes de contemplation érotique ou, plus significativement encore, des attributs virils, notamment lorsqu'ils sont matérialisés dans l'espace, dotés par la société de fonctions masculines bien définies et/ou assignés à des rôles dont ils sont, par cette appropriation, détournés.

a. « Voir sans être vue[2] » : s'approprier le corps de l'autre

En donnant les clefs de sa maison à Félicia, Sir Sydney la rend « maîtresse de pénétrer partout, de tout voir[3] ». Elle peut désormais s'approprier un espace où le voyeurisme est largement favorisé, et où le corps de l'autre est à disposition et à portée de regard, voire du toucher. Nous ne reviendrons pas sur les mécanismes de ces aménagements, que nous avons déjà eu à étudier précédemment ; ce qui nous intéresse ici c'est un autre mécanisme, celui que ces aménagements permettent, à savoir celui du voyeurisme et de l'appropriation des corps

[1] *Ibid.*, p. 684.

[2] Nous reprenons ici, en la déclinant au féminin, la première partie du titre d'un article essentiel d'Henri Lafon : « Voir sans être vu, un cliché, un fantasme », *Poétique*, Paris, Seuil, n° 29, février 1977, p. 50-60. Thérèse dit aussi « voir […] sans risquer d'être aperçue » (*op. cit.*, p. 586)

[3] *Op. cit.*, p. 1205.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qui en découle dans le regard féminin. Il n'est ainsi pas rare de voir un personnage féminin surprendre un couple, qu'elle espionne à travers une fente, ou un trou fait volontairement dans une cloison, ou encore grâce à un « rideau levé[1] ». Car l'écran est nécessaire à la mise en scène du voyeurisme, jusqu'à devenir lui-même un stimulus érotique. Quoi que soit cet « écran » donc, il s'agit de le percer.

L'architecture donnée aux lieux dans le roman libertin a donc pour fin première de s'accorder avec le plaisir qu'entend se donner la société libertine. Et le voyeurisme n'est pas le dernier d'entre eux, car comme le dit Félicia, « voir faire ce qu'on aime à faire soi-même ne laisse pas d'être un grand plaisir[2] » alors que pour Lolotte, autre héroïne de Nerciat, « tout fouteur est un ingrat s'il ne porte pas dans son âme la passion d'aimer voir faire aux autres ce qu'il fait lui-même avec tant de délices[3] ». Pour Félicia, c'est même un « plaisir de femme », dans une sorte de renversement du fantasme dans l'imaginaire viril, qui dès lors se renforce. La « scène » est donc bien le terme qui convient puisqu'un véritable dispositif scénique est ainsi mis en place pour rendre le processus d'apprentissage et d'identification le plus efficace possible[4]. C'est ainsi toute une scénographie qui se met en place, notamment grâce à l'écran, à la fois cadre et matérialisation du regard, et lorsque l'écran ne sépare plus, qu'il est traversé, et plus seulement percé, l'interdit est transgressé et le regard substitué. En fait, l'écran trouve sa place pour cacher le voyeur aux objets scéniques et non l'inverse : « rien ne fut soustrait à mes regards puisque rien ne gênait leurs plaisirs[5] », ainsi que le dit Laure, apparaît ainsi comme un leitmotiv de ces scènes de vision. De façon quasiment systématique, rien ne semble pouvoir entraver le regard avide de voir et de savoir. Le plaisir éprouvé est ainsi très largement amplifié par le dispositif de voyeurisme, qui joue sur des trous et des miroirs – ou

---

[1] Henri Lafon offre un inventaire presque complet de ces écrans. Il définit également la fonction de l'écran : « il est ce qui filtre la relation entre regardant et regardé, ne laisse passer le regard que dans un sens. Il est l'élément privatif dans "voir sans être vu", il est le "sans", l'écran, l'obstacle qui permet le plaisir de voir mais le limite à cela » (*art. cit.*, p. 57). Et pourtant nous entendons montrer ici qu'il y a un franchissement permis précisément par le regard.

[2] *Op. cit.*, p. 1207.

[3] *Op. cit.*, p. 79.

[4] Les études récentes autour de la notion de dispositif, notamment de l'équipe de recherche « Lettres, Langages et Arts » de l'Université de Toulouse-Le Mirail, peuvent ainsi permettre un nouvel éclairage sur le dispositif de représentation de la scène érotique. On renverra notamment à *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, dir. Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001, ou encore à *La Scène, littérature et arts visuels*, éd. Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2001.

[5] *Op. cit.*, p. 21.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

des fenêtres, une fente, un rideau (le rideau étant sans conteste celui de ces écrans qui s'avère le plus propre à jouer sur la dialectique du cacher/montrer[1] et du voiler/dévoiler), cadres autour de la scène qui opèrent une concentration du regard sur cette seule scène et l'intensifient, au point de focaliser la vision à l'extrême, formant ainsi un « tableau ». Le regard de l'observateur, ou pour mieux dire du spectateur, grâce à l'écran, participe ainsi de la constitution de l'espace scénique. Qui plus est, tous les éléments qui évoquent le voyeurisme sont fortement sexualisés (le trou et la serrure en sont des exemples particulièrement remarquables) et une telle saturation des signes érotiques est complétée par une théâtralisation de l'espace (l'utilisation du terme « scène » dont regorge le roman libertin tend à indiquer clairement l'aspect théâtral de ces représentations). Il y a tableau parce qu'il y a mise en scène c'est-à-dire mise en place des corps dans un espace qu'ils saturent, tout comme le corps de Madame C*** focalise le regard de Thérèse et sature l'espace dans la scène qu'elle joue avec l'abbé T*** :

> *Jamais tableau ne fut placé dans un jour plus avantageux, eu égard à ma position. Le lit de repos était disposé de façon que j'avais pour point de vue la toison de Madame C***. Au-dessous se montraient en partie ses deux fesses, agitées d'un mouvement léger de bas en haut, qui annonçaient la fermentation intérieure. Et ses cuisses les plus belles, les plus rondes, les plus blanches qui se puissent imaginer, faisaient avec ses genoux un autre petit mouvement de droite et de gauche qui contribuait sans doute aussi à la joie de la partie principale que l'on fêtait et dont le doigt de l'abbé, perdu dans la toison, suivait tous les mouvements*[2].

La scène se définit ainsi en tant que tableau en occupant l'espace de la narration par des éclairages qui soulignent chacun des éléments, par le grossissement des attitudes, ou encore les traits qui exagèrent un sexe, un soupir, une pâmoison, au point d'être les seuls à exister dans l'instant du récit. La scène de vision joue ainsi en même temps de l'image fixe et de la mobilité des corps dans l'étreinte amoureuse (nous avons ici le terme « mouvement » à trois reprises), ce qui ne laisse pas de se vérifier également dans *Lolotte*, alors que la narratrice, s'adressant au lecteur, entend marquer explicitement cette focalisation à l'extrême du regard –

[1] Derrière laquelle on peut voir métaphoriquement celle qui préside au principe même de la fiction. Notons ainsi que Bourdieu insiste beaucoup sur cette dialectique du cacher/montrer qui caractérise le travail de la fiction. Voir BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

[2] *Op. cit.*, p. 616.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de la spectatrice, à savoir elle-même, en même temps que du lecteur – sur les sexes et leurs mouvements :

> *Dites franchement ce que vous en pensez, vrais amateurs et profonds connaisseurs des voluptés ? Se peut-il sur la terre rien de plus admirable, de plus intéressant que la vue de deux corps parfaits s'unissant par l'introduction d'un vit brillant de santé dans un con palpitant de luxure ? Cet ivoire, ces lys, ces roses, cet ébène (ou cette dorure) tout cela se mouvant, se choquant, se combattant*[1]*...*

Par ailleurs, la dimension théâtrale est indispensable à toute scène de voyeurisme et il est ainsi question, à l'envi, dans ces évocations, de « théâtre » et de « représentation », de « rôle » et de « spectacle ». Ainsi en est-il, par exemple, de cette première scène de vision dans *Félicia ou Mes fredaines* où Félicia observe, par le trou de la serrure, Sylvina et son amant :

> *J'aurais fait en peu de temps un cours complet sans la fantaisie qu'eut tout à coup Sylvina d'abandonner son théâtre ordinaire pour aller représenter dans un petit boudoir. Ce déplacement me fit perdre ce qui manquait à mon instruction. J'essayai vainement de voir mes gens dans leur nouveau réduit ; j'en fus inconsolable*[2]*.*

Est alors adjointe au champ lexical du théâtre une dimension « pédagogique » pour une Félicia qui, spectatrice, à leur insu, d'acteurs jouant sur une scène intime le théâtre du désir et de la jouissance, qu'elle ne connaît pas encore, ne se voit frustrée dans sa pulsion scopique que pour pouvoir se procurer, ultérieurement, d'autres scènes de vision qui complèteront son apprentissage. De la même façon, Thérèse, passionnée par les leçons de l'abbé T***, remarque qu'il semble réserver certaines leçons à Madame C***, qui peut être considérée comme une élève plus avancée :

> *Cette découverte m'humilia : je résolus de tout tenter pour être instruite de ce que l'on voulait me cacher*[3]*.*

Ce désir de voir et de savoir va être à l'origine de deux scènes de voyeurisme, l'une purement auditive et l'autre visuelle. Dans la première scène, Thérèse se voit frustrée du spectacle par

---

[1] *Op. cit.*, p. 79.

[2] *Op. cit.*, p. 1078.

[3] *Op. cit.*, p. 605.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'écran (des buissons) qui lui permet certes d'entendre mais non de voir. Elle décide alors de se procurer une seconde scène de voyeurisme dans la chambre de Madame C*** et choisit cette fois un écran approprié. D'ailleurs, alors que la première scène de vision doit, la plupart du temps, tout au hasard, l'acquisition des premières connaissances va bientôt faire que Thérèse ou Laure mettront bientôt en place leur propre scénographie afin de se procurer une nouvelle scène de contemplation érotique qui ne devra dès lors plus rien au hasard. En effet, alors que Thérèse se trouve d'abord enfermée dans une position passive rendue par l'utilisation de tournures marquant cette passivité (« me laissait voir[1] »), mais, ayant bientôt appris « ce qu['elle] [perdrait] en ne les voyant pas », décide de se procurer elle-même une autre scène de vision en s'introduisant dans la chambre à coucher de Madame C*** pour y attendre les deux acteurs et se ménager ainsi la situation la plus propice à satisfaire sa curiosité et son désir de voir :

> *Suivant ce que j'avais ouï la veille, elle devait bientôt rentrer dans sa chambre à coucher où était le lit de repos dont elle avait parlé. Je n'hésitai pas de m'y couler et de me cacher dans la ruelle de son lit, où je m'assis sur le plancher, le dos appuyé contre le mur à côté du chevet. J'avais le rideau du lit devant moi, que je pouvais entrouvrir au besoin pour avoir en entier le spectacle du petit lit qui était dans le coin opposé de la chambre, où l'on ne pouvait pas dire un mot sans que je l'entendisse*[2].

De même, Laure, d'abord dans une « situation, qu['elle] [devait] au hasard[3] », se trouve bientôt à même de mettre elle-même en place sa propre scénographie qui se compose elle aussi, comme pour Thérèse, autour du rideau :

> *[…] voulant à quelque prix que ce fût, satisfaire mon désir curieux […] j'imaginai de mettre une soie au coin du rideau et de la faire passer par le coin opposé d'un des carreaux. Cet arrangement préparé, je ne tardai pas à en profiter*[4].

Le dispositif s'avère donc efficace, même si l'avide curiosité de Laure, pas encore tout à fait instruite, lui fera commettre une imprudence qui la découvrira.

---

[1] *Ibid.*, p. 586.

[2] *Ibid.*, p. 615.

[3] *Op. cit.,* p. 19.

[4] *Ibid.*, p. 21.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Se raconte alors au lecteur, à la première personne (féminine), ce qu'elle a elle-même vu. Par ce redoublement des points de vue et la complexification du regard – principe sur lequel repose aussi le miroir par exemple – le lecteur a accès à une double intimité, d'autant plus que la scène de vision se pose comme étape de construction du personnage féminin. Dans cette perspective, le titre du roman de Mirabeau, *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, est particulièrement significatif puisqu'il opère un lien explicite – marqué par la conjonction de coordination « ou » - entre l'écran qui est percé et un apprentissage. D'ailleurs, le comte invite Thérèse à faire le récit de son histoire – l'histoire de son initiation – en argumentant sur l'exemple et elle n'accepte dès lors de narrer ses aventures que pour raconter les actions et les paroles de ceux qui ont « dessillé [ses] yeux sur les préjugés de [sa] jeunesse » :

> *Mais si l'exemple, dites-vous, et le raisonnement ont fait votre bonheur, pourquoi ne pas tâcher à contribuer à celui des autres par les mêmes voies, par l'exemple et par le raisonnement*[1] *?*

Car la scène de contemplation érotique ne relève pas d'un simple voyeurisme de convention, même si elle se trouve plutôt dans les romans de la veine grivoise ou pornographique, et au-delà de ce plaisir qu'elle procure à celle qui regarde, elle possède une véritable fonction pédagogique, en ce qu'elle est à l'origine pour la jeune novice d'une première représentation de son corps, du désir en général et de son propre désir. En effet, cette scène de contemplation érotique se tient le plus souvent dès les premières pages du roman, à un moment où la jeune fille commence son exploration du plaisir et de la sexualité, que ce soit dans *Thérèse philosophe*, *Félicia ou Mes fredaines*, *Le Rideau levé*, *Margot la ravaudeuse*, *Fanny Hill* et bien d'autres encore. Et d'ailleurs ces scènes de contemplation érotique peuvent parfois être procurées par un autre personnage féminin avec lequel s'est formé un lien d'ordre éducationnel, à l'image de Phœbé qui entend faire voir à Fanny ce qui se passe entre un homme et une femme, en l'occurrence entre Polly Phillips et son amant italien. Or la scène se situe dans un bordel, c'est-à-dire un lieu qui se prête particulièrement au voyeurisme puisqu'il est pourvu d'endroits et d'aménagements spécialement conçus dans cette optique. Ces scènes procurent un enseignement par l'image : l'image vient ainsi « systématiser l'importance du regard dans l'initiation libertine et, à travers lui, la façon dont le voyeur fait l'expérience d'un

[1] *Op. cit.*, p. 575.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

monde inconnu[1] » pour reprendre les termes de Benoît Tane. Le personnage féminin regarde, à travers un décor qui le cache, une pratique amoureuse, un savoir qui lui est transmis et qu'il reçoit comme un savoir-faire à mettre bientôt en pratique sur son propre corps. La « volonté de savoir » dont parlait Michel Foucault va ainsi de pair – puisqu'elles ne se substituent en aucun cas l'une à l'autre – à ce que l'on pourrait appeler, dès lors, une « volonté de voir » : une « volonté de (sa)voir ». Thérèse décide donc de « tout tenter pour être instruite de ce que l'on voulait [lui] cacher[2] » et de lever le rideau, pour paraphraser le titre du roman de Mirabeau. C'est que, alors que le voyeur masculin regarde la femme, objet de son désir[3], le personnage féminin regarde des scènes érotiques jouées par des couples et non plus un homme qui serait l'objet de son désir, nouvelle Psyché admirant Amour endormi. La qualité du regard change donc et le sujet du désir devient destinataire d'un savoir, dans une sorte de renversement de la relation regardant/regardé, mais toujours de nature sexuelle puisque reste toujours un désir qui passe par le regard et la pulsion scopique, un attrait d'ordre esthétique et sexuel lié à la vue et rendant hommage au pouvoir de l'œil et de la vision.

En effet, il s'opère un franchissement durant ces scènes de contemplation érotique. La distance qui est, par définition, toujours interposée, de l'œil à l'objet scénique est ainsi abolie par le redoublement imitatif de la chose vue. Et si ce franchissement reste, par essence, un franchissement visuel qui suppose que la distance physique soit, au moins momentanément, maintenue, il permet tout de même à la jeune voyeuse de s'emparer d'un secret, de dérober une intimité qu'elle commence déjà à faire sienne, quoique de façon très limitée lors de la première scène de vision. La première scène de vision à laquelle est convoquée Félicité dans *Lolotte* est ainsi le moment d'une découverte de la différence des sexes ou, pour reprendre l'expression utilisée dans les *Mémoires de Suzon*, la découverte de la « différence dans la formation des hommes d'avec celle des femmes[4] », elle qui, jusqu'à cette scène, se croyait garçon, et donc le moment d'une découverte de son propre corps à travers la vision du corps de l'autre, par comparaison et/ou différenciation :

---

[1] TANE, Benoît, « Discours, peinture, gravure dans l'édition illustrée du *Paysan perverti* de Rétif de la Bretonne (1782), de l'exposition à l'impression. », in *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 97.

[2] *Op. cit.*, p. 605.

[3] Il s'agit ici du premier type du « voir sans être vu » défini par Henri Lafon.

[4] *Op. cit.*, p. 264.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Ainsi, moyennant une seule leçon, j'apprenais à la fois, que je n'étais pas* homme *; qu'un homme a ce que je venais de voir ; qu'une femme le reçoit dans ce que j'avais ; qu'elle y a du plaisir ; que c'est ainsi que les enfants se font, quand elle endure que l'essence prolifique se répande intérieurement ; mais qu'en l'évitant on ne court plus les risques de devenir mère. Que de découvertes en un moment*[1] *!*

Alors qu'elle observe Mlle de la Motte avec l'abbé, elle reçoit, grâce à l'identification que permet ce type de scène, une leçon quant à sa définition identitaire et sexuelle. Et « soudain tomba pour [elle], le rideau qui jusqu'alors [lui] avait caché l'erreur à propos d['elle]-même[2] ». L'effraction et l'indiscrétion confirment, par une abolition fantasmée, les limites individuelles : par l'intériorisation se constitue l'autre du moi ou le moi comme autre. La prescription mimétique va donc être une des premières étapes – et une étape nécessaire - dans le chemin de l'apprentissage des plaisirs mais aussi dans la démarche identitaire de la jeune fille. Initiation à Éradice, puis identification à Madame C*** à laquelle s'ajoute une dimension théorique : chaque nouvelle scène de vision est l'occasion du franchissement d'une étape supplémentaire dans l'éducation de Thérèse. Le sens reste certes encore obscur à la spectatrice de la première scène de vision. Ainsi, lors de la première scène érotique à laquelle Thérèse assiste, elle ne peut encore associer à l'acte sexuel aucune idée de plaisir. La seconde scène dont elle sera témoin lui permettra tout au contraire de parvenir, par l'imitation, « au comble de la volupté[3] ». Si le sens reste encore obscur à la spectatrice de la scène, cette dernière s'adresse clairement à son corps charnel dans une sorte de confusion des sens et de la réflexion. Ainsi Thérèse écrit-elle au comte :

> *J'entreprendrais inutilement, mon cher comte, de vous dire ce que je pensais alors : je ne sentais rien pour trop sentir. Je devins machinalement le singe de ce que je voyais, ma main faisait office de celle de l'abbé, j'imitais tous les mouvements de mon amie*[4].

En effet, par l'imitation en retour de la chose vue, la jeune néophyte perçoit le corps de l'autre comme identique au sien, et le sien propre comme différent de lui-même. La scène de vision

---

[1] *Op. cit.*, p. 47.

[2] *Ibid.*, p. 46.

[3] *Op. cit.*, p. 616.

[4] *Ibid.*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

joue donc sur un effet de miroir qui structure le jeu de l'identité et de l'altérité, entre la spectatrice et les acteurs, tout en se référant aux préceptes du matérialisme et du sensualisme. Lors du redoublement imitatif, la « voyeuse » ne cesse à aucun de moment d'être liée par le regard aux acteurs de la scène qui se déroule sous ses yeux attentifs. Tout en imitant les acteurs, et jusque dans le plaisir – solitaire – la spectatrice ne cesse de s'identifier à eux par le regard, à l'instar de Margot :

> *Je l'empoignai avec rage, et me l'introduit le plus avant qu'il me fut possible, les yeux toujours fixés sur mes deux acteurs*[1].

Car le redoublement imitatif est véritablement le moment d'une identification, et d'une appropriation du corps et du désir, voire du plaisir de l'autre. Mais il peut aussi y avoir processus d'identification par l'image au sens propre du terme, qui s'opère selon les mêmes modalités que celles de la scène de vision. En effet, de la même façon, par l'imitation en retour de la chose vue, le personnage regardant perçoit le corps du personnage regardé comme identique au sien, et le sien propre comme différent de lui-même, s'oubliant à ce qui l'entoure pour ne plus voir que l'image qui lui est donnée à voir : « Et sans réfléchir si la porte de ma chambre était bien fermée, je me mis en devoir d'imiter toutes les postures que je voyais[2] » raconte Thérèse. Tout comme dans la scène de vision, dans ces allusions picturales nous avons une mise en scène du regard sur le tableau et de l'effet produit par le tableau sur le spectateur. Avec *Thérèse philosophe*, il apparaît nettement que la description du tableau coïncide avec la représentation d'un « mécanisme » d'identification, car il s'agit de s'identifier « machinalement ». Dès lors, le temps de l'histoire n'est plus suspendu dans une pause descriptive - ce qui est normalement le cas lorsqu'on lit une ekphrasis (et ce qui était le cas avec la description des quatre tableaux du *Petit-fils d'Hercule*) – puisque la description du tableau, et l'identification se font simultanément, chaque « étape » du parcours de son regard sur le tableau correspond à un geste mimétique. Dans son lit, Thérèse commence par observer les *Fêtes de Priape* : ses goûts sont « naturellement » conformes à ceux de la petite femme, même si sa main fera, par « nécessité », office de celle de l'homme. Mais c'est avec le tableau intitulé les *Amours de Mars et Vénus* que le « mécanisme » d'identification va être le plus significatif : Thérèse prend la position de Vénus, dans son lit, le comte se confondra avec le dieu Mars du tableau. Cette identification apparaît d'autant plus clairement qu'elle est rendue

[1] *Op. cit.*, p. 703.

[2] *Op. cit.*, p. 655.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

par deux gravures accompagnant ce passage de *Thérèse philosophe* : l'une représentant le couple Mars-Vénus[1], l'autre le couple Comte-Thérèse[2]. Les positions prises par les deux couples sur ces gravures sont, à quelques détails près, les mêmes : Jean-Pierre Dubost indique d'ailleurs, dans une note sur les gravures dans *Thérèse philosophe*, que ces deux dernières gravures de l'édition de 1748 « ont toujours été interverties par erreur[3] ». La jeune fille peut ainsi s'approprier et manipuler le corps de l'autre, comme « substitution ». C'est ainsi que Laure, surprenant son père et Laurette, derrière le rideau levé, tâche « au moins de participer à leur ivresse[4] ». Ainsi, la femme, dans le voyeurisme, ne s'identifie pas seulement à la partenaire féminine ; elle peut aussi s'approprier le corps masculin. Lorsque Thérèse contemple les plaisirs de l'abbé T*** et de Madame C***, outre qu'elle imite « tous les mouvements de [son] amie, [sa] main [fait] office de celle de l'abbé[5] ». Certes, elle reste dans une pratique solitaire ; la même personne est donc contrainte de tenir les deux rôles. Mais par le redoublement imitatif, la jeune femme peut intégrer les premiers fondements d'une compréhension de la « différence des sexes ».

Il reste que ce qui retient avant tout son regard, c'est le corps de l'actrice, à l'image d'une Thérèse qui se focalise ici sur le corps d'Éradice, là sur celui de Madame C*** ou encore sur celui d'une Vénus représentée avec Mars sur un tableau, et il nous semble qu'au-delà de la question de l'identification et de l'appropriation qui exige ce regard concentré en tout premier lieu sur le corps de l'actrice, on ne peut exclure la dimension fantasmatique du saphisme. À partir de ces scènes de vision fondatrices il n'est plus alors question que du « feu » qui les dévore, d'une « agitation insupportable » qui les submerge, ou encore d'un état dans lequel le corps semble prendre largement le dessus sur l'esprit et où elles ne peuvent plus se contrôler qu'avec difficulté, en témoigne la description par Thérèse de cette agitation dans laquelle elle se trouve au moment où elle assiste à la scène entre Éradice et le père Dirrag :

> *Que d'idées différentes me passèrent dans l'esprit, sans pouvoir me fixer à aucune ! Il me souvient seulement que vingt fois je fus sur le point de m'aller jeter aux genoux de ce célèbre directeur pour le conjurer de me traiter comme mon*

---

[1] Voir Gravure n°16, *Thérèse philosophe*, in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 963.

[2] Voir Gravure n°15, *ibid.*, p. 967.

[3] *Ibid.*, p. 1299 (note sur les gravures).

[4] *Op. cit.*, p. 22.

[5] *Op. cit.*, p. 616.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *amie. Était-ce mouvement de dévotion ? Était-ce mouvement de concupiscence ? C'est ce qu'il m'est encore impossible de pouvoir bien démêler*[1].

Une fois la maîtrise acquise, pourra s'opérer un renversement et une réciprocité entre exhibitionnisme et voyeurisme. Margot fait ainsi de l'exhibitionnisme le corollaire obligé du voyeurisme au travers d'une scène qui se déroule entre elle-même, Madame Thomas et le frère Alexis. Dans un premier temps Margot observe le couple formé par ses deux acolytes, soulignant le caractère exhibitionniste de la position de Madame Thomas :

> *On ne doit pas être surpris que Madame Thomas ait eu assez peu de vergogne pour commettre cet acte incongru, me sachant si près d'elle, et pouvant bien soupçonner que je verrais la chose.*

Mais bien vite c'est au tour de Margot elle-même de se retrouver dans la position de l'actrice exhibitionniste tandis que Madame Thomas prend sa place de voyeuse, « soit qu'elle voulût [lui] donner une preuve de sa parfaite confiance et de son amitié, ou qu'il lui prît envie de se recréer par le spectacle lubrique d'une scène semblable à celle que [Margot venait] de jouer[2] ». Mme La Motte, quant à elle, dans *Lolotte*, affirme haut et fort le plaisir qu'elle ressent à s'exhiber ainsi :

> *Rien n'est piquant pour moi comme d'être* foutue *devant témoin. Viens, çà, mon petit… Il faut d'ailleurs qu'il s'instruise ; je veux qu'il voie bien tout*[3]*…*

Mais cette expression d'une volonté féminine d'exhibitionnisme ne serait-elle pas en réalité la représentation du fantasme masculin d'un assentiment de la femme à la pénétration de son intimité par le voyeurisme, sa double pénétration pourrait-on dire, en même temps qu'un moyen de déculpabiliser le « je » du voyeur derrière lequel se cache aussi celui du lecteur ?

---

[1] *Ibid.*, p. 591.

[2] *Op. cit.*, p. 703.

[3] *Op. cit.*, p. 46. Le terme souligné est en italiques dans le texte. On rappellera que ce « il » désigne en fait Félicité, que chacun croit encore garçon.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. Le domicile conjugal

Le sultan Mangogul, dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot, exprime, auprès de sa favorite Mirzoza, son regret que désormais « on vous coiffe une jolie femme du préjugé que de se renfermer dans son domestique, régler sa maison et s'en tenir à son époux, c'est mener une vie lugubre, périr d'ennui et s'enterrer toute vive[1] ». Or, le domicile conjugal cesse bien souvent, dans l'univers romanesque libertin du XVIIIe siècle, d'être le lieu d'une vie domestique confinée pour la femme. Pourtant, dès la première moitié du siècle, émerge dans le roman ce que Christophe Martin appelle une « économie domestique », qui va se développer et s'épanouir par la suite dans le sillage de *La Nouvelle Héloïse*. Rousseau, en effet, joue un rôle fondamental dans la redéfinition des rapports entre les sexes en appelant, dès la *Lettre à d'Alembert* en 1758, à un confinement des femmes dans la sphère domestique dont les enjeux sont primordiaux puisque, ainsi que l'écrit Christophe Martin, « cette réclusion domestique des femmes est l'élément peut-être essentiel d'une mutation générale de l'espace familial, qu'on pourrait désigner comme l'invention du foyer, et qui comporte un danger non moins redoutable que celui du devenir-femme des hommes et celui du devenir-homme des femmes[2] ». Rousseau entend en effet opposer la domesticité du domicile conjugal à la pluralité des femmes qui caractérise un commerce libertin fondé sur une mondanité entièrement soumise à l'empire du féminin et à la confusion des sexes par l'absence de toute clôture des femmes et donc le mélange, en tous lieux, des hommes et des femmes. Pourtant, Pierre Fauchery commence son étude, en mettant en avant ce qu'il appelle une « symbiose des sexes » qui se serait, selon lui, imposée dans la vie quotidienne du siècle des Lumières, rapprochant hommes et femmes alors que « le cadre domestique tend à s'assouplir » et que « l'existence des femmes se fait moins retranchée[3] ». Christophe Martin souligne alors à raison que cette « hypothèse d'un moindre asservissement domestique des femmes ne va pas […] sans soulever un certain nombre de difficultés[4] ». D'ailleurs, les travaux de Philippe

[1] *Op. cit.*, p. 183.

[2] *Op. cit.*, p. 445.

[3] *Op. cit.*, p. 9.

[4] *Op. cit.*, p. 3.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ariès[1] ont permis d'établir combien « la famille change de sens » pour se resserrer autour du couple et des enfants.

On observe pourtant avec récurrence, dans le roman libertin, une désagrégation certaine de la cellule et de cette structure familiales, illustrée notamment et significativement par le refus de la maternité, ainsi que nous avons pu le voir, et surtout, souvent, et par voie de conséquence, par un renversement du sens même endossé par le domicile conjugal. De la même façon, donc, que le sérail, pour reprendre les termes de Christophe Martin, « semble se situer au croisement de deux modèles antithétiques entre lesquels oscille l'espace féminin dans la fiction du temps puisqu'il est l'horizon commun au commerce libertin et à la réclusion domestique[2] », le domicile conjugal de l'univers romanesque du siècle répond tout aussi bien à la promiscuité mondaine d'un corps féminin engagé dans le commerce libertin et à une aspiration qui lui est *a priori* contradictoire, celle du confinement et de la réclusion domestiques. Pierre Fauchery met en avant le règne de la femme sur la maison, dans l'univers romanesque du XVIIIe siècle, mais un règne dans lequel « l'accent est mis sur les devoirs plutôt que sur les plaisirs[3] ». Or nombre des personnages féminins de nos romans ne sont pas mariés ou déjà veufs, mais pour les libertines qui se trouvent tout de même dans les liens du mariage, le domicile conjugal peut se transformer, par un renversement significatif des valeurs dominantes du siècle, en un lieu et un cadre d'une libération du corps féminin et de son plaisir. Ainsi, Toinette, dans *Le Portier des Chartreux*, reçoit son amant, le père Polycarpe, sous le toit conjugal même, profitant de chaque absence d'un mari bien « commode[4] ». Mais l'exemple le plus remarquable en est à n'en pas douter celui que nous donne *Point de lendemain*. En effet, nous savons que c'est Monsieur de T*** qui a fait construire le cabinet secret comme « ressources artificielles dont [il] avait besoin pour fortifier son sentiment[5] ». Mais il devient pour Madame de T***, même huit ans après l'avoir quitté, un lieu de libération de son corps et de son désir de tout contrôle marital, et ce, au sein même de l'habitat conjugal, puisqu'elle n'y entre pas avec son mari – par ailleurs présent dans le château – mais avec un amant d'une seule nuit. D'ailleurs, l'éloignement physique et prolongé par rapport au domicile conjugal et à l'époux n'empêche nullement sa maîtrise sur

[1] Voir ARIÈS, Philippe, « Pour une histoire de la vie privée », in *Histoire de la vie privée*, t. III, Paris, Points, 1999.

[2] *Op. cit.*, p. 449.

[3] *Op. cit.*, p. 401.

[4] *Op. cit.*, p. 348.

[5] *Op. cit.*, p. 1308.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

les lieux, bien au contraire, puisque tout se passe comme si Madame de T***, par provocation, revenait au château, domicile conjugal, après autant d'années de séparation, en grande partie – en dehors des considérations purement sociales qu'il nous est impossible d'éluder pour autant – pour revoir et se réapproprier ces lieux de volupté :

> *La belle nuit ! me disait-elle, les beaux lieux ! Il y a huit ans que je les avais quittés ; mais ils n'ont rien perdu de leur charme ; ils viennent de reprendre pour moi tous ceux de la nouveauté ; nous n'oublierons jamais ce cabinet, n'est-il pas vrai*[1] *?*

Madame de T*** s'approprie ainsi, pour son propre plaisir, un espace d'abord masculin et construit sur le modèle du corps féminin précisément pour le plaisir masculin. D'ailleurs, le jeune amant, ne manque pas de relever, auprès de Madame de T***, toute la provocation et la subversion contenue dans cette appropriation par la femme d'un territoire masculin, comme vengeance féminine sur une certaine domination masculine :

> *Il tient à votre appartement, lui dis-je ; quel plaisir d'y venger vos attraits offensés ! de leur y restituer les vols qu'on leur a fait*[2] *!*

Car ce cabinet a été construit pour remédier au peu d'effet que faisaient les charmes de Madame de T*** sur les sens de son époux. Or, cette femme dont l'amant en titre pense qu'elle est froide comme le marbre, libère, dans ces lieux construits comme une offense à ses charmes et à son corps, un désir et un plaisir qu'elle cache dans tout autre lieu et en tout autre moment. En effet, le narrateur de *Point de lendemain* désigne avec une insistance significative Madame de T*** comme la « déesse […] du lieu[3] », la « maîtresse du château[4] » ou encore la « reine de ce lieu[5] ». On le voit, ces différentes expressions traduisent un certain pouvoir que lui donne sa maîtrise sur ce territoire, ce qui constitue toujours une réelle menace d'un pouvoir féminin sur le corps et le désir masculins, puisqu'il devient le lieu d'une libération du corps et du désir féminins, alors même que l'homme en avait fait un de ces espaces privilégiés du fantasme, toujours très présent, de domination masculine. Cette subversion extrême n'existe alors que dans le roman libertin car, pour l'ensemble des valeurs du siècle, le

[1] *Ibid.*, p. 1307.

[2] *Ibid.*, p. 1308.

[3] *Ibid.*, p. 1301.

[4] *Ibid.*, p. 1308.

[5] *Ibid.*, p. 1309.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

domicile conjugal est censé représenter, tout à l'opposé, un lieu de sûreté pour les valeurs traditionnelles et de domesticité de même que, comme nous l'avions vu chez Rousseau, un rempart contre ce que l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* redoutait tant – ou plutôt fustigeait dans un Paris où il voyait régner cette épouvantable perversion - à savoir la contagion des espaces mondains par l'empire féminin et dès lors la confusion des sexes. La femme libre reprend donc à son compte un domicile conjugal qui devait être pour elle le lieu d'un confinement domestique, pour en faire tout à la fois un instrument et un objet de maîtrise dans lequel s'expriment son corps et son désir avec d'autant plus de force qu'il devait apparaître comme le lieu et le symbole du joug conjugal. Ce que Delphire voit comme le renversement de l'esclavage à l'empire dans le passage de l'époux à l'amant, dans *Les Soupers de Daphné* de Meusnier de Querlon, s'exprime ainsi notamment dans le renversement du sens donné au domicile conjugal dans la fiction libertine :

> *On peut considérer en général un mari comme un tyran autorisé, et un amant comme un esclave volontaire ; or, quand une jolie femme se trouve entre un amant et un mari, jugez si, à supposer d'ailleurs tous les avantages égaux entre eux, l'amour du devoir peut être assez fort pour faire balancer un instant entre deux conditions aussi opposées que sont l'empire et l'esclavage. Car, enfin, cette infidélité dont les hommes font un si grand crime aux femmes ne consiste le plus souvent qu'à reprendre sur un amant les droits qu'un époux usurpe sur nous*[1].

L'intrusion, par la femme elle-même – ainsi qu'insistance peut être faite, dans *Point de lendemain*, sur la conduite maîtrisée de bout en bout par Madame de T*** - de l'amant dans le domicile conjugal, montre précisément comment elle parvient à faire de ce qui devait être le lieu de son « esclavage » (par le mari), ou tout du moins de sa réclusion domestique, celui de son « empire » (sur l'amant). À la fin du roman de Nerciat, Lolotte entend, elle, mieux encore, parvenue à la fin de son initiation et donc au mariage, commencer par s'approprier le domicile conjugal, qui est en fait la maison de Mélambert, son époux :

> *[Cette maison] n'est ni Paphos, ni Cythère, ni Lampsaque, mais un jour, et ce sera bientôt, je la métamorphoserai*[2].

---

[1] MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *Les Soupers de Daphné*, À Oxfort [*sic*] [Paris], 1731 [1740] (Nantes, Le Passeur/Cecofop, 2001, p. 141-142).

[2] *Op. cit.*, p. 310.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Cette appropriation du domicile conjugal doit se faire selon la double finalité de le transformer non seulement en lieu de plaisir féminin (comme l'indiquent les références convenues à Paphos, Cythère et Lampsaque) mais aussi de domination féminine directement sur la figure de l'époux, et non plus seulement par un transfert de la domination subie de la part de l'époux sur l'amant, dans un rééquilibrage puis un renversement des rapports de force à l'intérieur du couple, aidée en cela par une feinte vision :

> *De deux choses l'une : ou l'âme pécheresse du vieux roquentin demeurait troublée, tourmentée de remords, et peut-être dès lors allait-il me regarder comme une sibylle ; sur ce pied, je le menais par le nez. Ou (comme en effet) il ne serait pas la dupe du surnaturel apparent de mes aperceptions prophétiques ; alors je devenais à ses yeux une matoise fort instruite de ses déportements passés, et qui serait par conséquent en garde contre toute tentative extraconjugale, et fort habile sans doute à me défendre contre l'essai des abus d'autorité. Il fallait dès lors me respecter, et j'allais être garantie de tout désagrément de la part du racorni libertin. En un mot, ne me souciant pas d'être aimée, je voulais être crainte*[1].

À l'image de Paphos et Cythère, réputées pour le temple qui y était consacré à Vénus et de Lampsaque, pour son culte de Priape, le domicile conjugal se métamorphose soudainement (« un jour, et ce sera bientôt ») en un temple élevé au désir féminin, mais en tant que temple il ne saurait alors en n'être qu'un refuge isolé et, si le domicile conjugal n'apparaît plus comme le lieu d'un confinement domestique de la femme, il reste celui d'un renfermement du désir et du plaisir féminin hors des lieux de la morale sociale, selon les préceptes de personnages comme l'abbé T***, dans *Thérèse philosophe*, selon lequel il est bon d'user des moyens qui nous sont donnés pour satisfaire nos besoins de tempérament, « lorsque ces moyens ne troublent point l'ordre établi dans la société[2] », mais nous y reviendrons. Un « temple de l'amour », comme peut l'être la petite maison, surtout lorsqu'elle est située, comme sous la plume de Bastide, sur les bords de la Seine, un soir d'été, dans un lieu et un moment qui ne sont pas sans rappeler la suggestion de la métaphore insulaire que l'on peut trouver dans *Point de lendemain* – dont l'action se situe elle aussi sur ces bords de seine, un soir d'été, à l'abri des regards…

---

[1] *Ibid.*, p. 318.

[2] *Op. cit.*, p. 603.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. La petite maison

Lieu autour duquel s'organise les fêtes « galantes » offertes à nos yeux par la peinture du temps, en particulier celle de Watteau, la petite maison, cette maison particulière consacrée au plaisir, est sans conteste l'emblème caractéristique du libertinage et d'un luxe du XVIIIe siècle dont s'offusque Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*. Devenues de véritables institutions mondaines, ces « folies », bien nommées, n'ont cessé de se multiplier à partir de la Régence, et de constituer de hauts lieux du libertinage pour les aristocrates ou les financiers selon ce que Sélim appelle, dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot, « la fureur des petites maisons[1] ». La mode de posséder une petite maison se répand ainsi tout au long du siècle, malgré l'investissement financier important qu'une telle possession représente. La petite maison apparaît alors comme un lieu à ce point représentatif qu'un romancier comme Jean-François de Bastide lui consacre un conte, *La Petite maison*, paru dans *Le Nouveau spectateur* en 1748 et dans lequel, mieux qu'un simple décor, au travers de la gageure passée entre Trémicour et Mélite, la maison cache un enjeu philosophique et libertin essentiel : « la volonté, le désir sont-ils malléables entre les mains des cyniques ? la conscience peut-elle s'abstraire de ses déterminations[2] ? » Ces asiles du libertinage qui fleurissent dans les faubourgs, aux quatre coins de Paris[3] occupent ainsi les registres de police tout comme les témoignages romanesques qui, dès lors, l'exposent et l'exhibent alors même qu'elle se veut, par définition, un lieu de discrétion. Mais l'on ne fait ici que retrouver la volonté de

---

[1] *Op. cit.*, p. 261 : « On avait alors la fureur des petites maisons : j'en louai une dans le faubourg oriental et j'y plaçai successivement quelques-unes de ces filles qu'on voit, qu'on ne voit plus ; à qui l'on parle, à qui l'on ne dit mot, et qu'on renvoie quand on en est las : j'y rassemblais des amis et des actrices de l'Opéra ; on y faisait de petits soupers, que le prince Erguebzed a quelquefois honorés de sa présence. Ah ! madame, j'avais des vins délicieux, des liqueurs exquises et le meilleur cuisinier du Congo ».

[2] Ainsi Michel Delon formule-t-il l'enjeu porté par la petite maison dans le conte de Jean-François de Bastide dans la préface qu'il lui consacre (*op. cit.*, p. 14).

[3] On en trouvait principalement au pied de la butte Montmartre et à la barrière Blanche (qui deviendra plus tard Pigalle), mais aussi à Bercy et dans le faubourg Saint-Antoine, à Vaugirard et dans le faubourg Saint-Jacques, à la barrière du Roule, à Chaillot ainsi qu'à Passy. Voir notamment DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, chapitre VI « Lieux et décors ». Voir aussi CAPON, Gaston, *Les Petites maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, H. Daragon, 1902, ainsi que HERVÉ-PIRAUX, F.-R., *Histoire des petites maisons galantes*, Paris, 1910-1912 qui, comme le fait remarquer Christophe Martin (*op. cit.*, note 113, p. 108), plagie souvent le premier mais le complète aussi parfois.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dévoilement qui caractérise de façon générale le roman et plus particulièrement le roman libertin. Car ces réalités socio-historiques du temps mobilisaient à ce point l'imaginaire que la littérature ne pouvait pas ne pas les reprendre à son propre compte. Christophe Martin désigne alors les petits maisons comme espaces du féminin en ce que, et ce quelle que soit l'origine exacte que l'on puisse leur attribuer, « ces demeures libertines sont conçues pour y loger une présence féminine[1] ». Pourtant, contrairement à ce que nous en dit Achmet Dely-Azet dans les *Mémoires turcs* de Godard d'Aucour, attribuant la naissance des petites maisons à quelques abbés dépravés, Duclos reste plus vague quant à la désignation sexuée de ces lieux de débauche (« des amants », « pour se voir », « par ceux qui voulaient avoir un asile ») :

> *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*[2].

Alors que cette réflexion du narrateur des *Confessions du comte de* ***, roman paru en 1741, fait suite à la demande qui lui est formulée par Madame d'Albi « de lui trouver une petite maison pour [se] voir, disait-elle, avec plus de liberté », la première allusion qui y avait été faite de la petite maison était déjà liée de près à la figure féminine, celle d'une dévote du nom de Madame de Gremonville. Selon lui, en effet :

> *Madame de Gremonville fut la première des dévotes qui amena la mode singulière des petites maisons, que le public a passée aux femmes de cet état par une de ces bizarres inconséquences dont on ne peut jamais rendre compte ; c'est là que sous le prétexte du recueillement, il leur est libre de faire avec très peu de précaution tout ce que ce même public si réservé sur elles ne passerait point aux femmes du monde*[3].

Le roman libertin fait ainsi de la petite maison le lieu privilégié d'une révélation de la duplicité voire d'une imposture féminine, si présente dans cet univers romanesque libertin et dès lors, comme le fait justement remarquer Christophe Martin, la petite maison, dans le

---

[1] *Op. cit.*, p. 108.

[2] DUCLOS, Charles Pinot, *Les Confessions du comte de ***, écrites par lui-même à un ami*, Amsterdam, 1741 (in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *éd. cit.*, p. 209).

[3] *Ibid.*, p. 204.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

roman libertin, et contrairement sans doute à ce que l'on pourrait attendre, est loin d'être toujours célébrée. En premier lieu parce que la fausse vertueuse montre dans la petite maison de son amant son véritable penchant pour la volupté et son tempérament libertin. Cette duplicité se révèle donc dans la petite maison masculine. Car la petite maison est d'abord conçue, au XVIIIe siècle, ou du moins rêvée, comme le lieu par excellence d'une consommation libertine d'un corps féminin mis « à disposition » de la domination et du désir masculins. D'ailleurs, la quasi totalité des petites maisons que l'on trouve dans nos romans est de propriété masculine, dans *Le Sopha*, *Le Pied de Fanchette*, *Le Rideau levé*, et, dans *Félicia ou Mes fredaines*, Sylvino a caché pendant longtemps l'existence de cette petite maison, « théâtre de ses escapades secrètes », à sa femme, qui « ne fut mise dans la confidence qu'à l'occasion de la conjuration projetée contre Béatin[1] ». Le pouvoir et la maîtrise libertine du propriétaire masculin de la petite maison est ainsi particulièrement palpable dans le roman de Jean-François de Bastide, dont le héros masculin, Trémicour, exerce sur la belle et prétendument « vertueuse[2] » Mélite (pourtant insensible aux discours des beaux-parleurs petits-maîtres) qu'il conviée dans sa petite maison, le triple pouvoir de la naissance, du charme personnel et de l'argent, dont le luxe du lieu est un signe particulièrement ostentatoire car le « trouble » de Mélite, sur lequel le récit se plaît à insister, naît bientôt du fait que « tout ce spectacle, tous ces prodiges, prêtaient un si grand charme à un homme qui lui-même en avait beaucoup[3] ». Car avec le luxe, les « voitures, chevaux de main, équipage de chasse, bateaux, filets, jeu de paume, billard, théâtres, livres, instruments, chère exquise », la petite maison fait partie de « tout ce que les gens sensuels et connaisseurs peuvent désirer, toutes les bagatelles qui peuvent amuser les femmes[4] ». D'autant que la petite maison, située à la lisière de la ville, permet une mise à l'écart particulièrement propice à l'abandon de la femme et de son corps au pouvoir de l'amant, et les débordements les plus fous semblent être permis par cette relative solitude qui les cache et les protège.

Or, cet espace d'abord masculin, la marquise de Merteuil se l'approprie, tout comme Madame de T*** s'était appropriée le domicile conjugal, car ce qui nous intéresse ici c'est l'appropriation par la femme de la petite maison et tous les enjeux que cette appropriation

---

[1] *Op. cit.*, p. 1083.

[2] « Malgré tant d'avantages, Mélite lui résistait. Il ne concevait pas cette bizarrerie. Elle lui disait qu'elle était vertueuse, et il répondait qu'il ne croirait jamais qu'elle le fût. C'était entre eux une guerre continuelle à ce sujet. Enfin, le marquis la défia de venir dans sa petite maison » (*op. cit.*, p. 107).

[3] *Ibid.*, p. 124.

[4] *Félicia ou Mes fredaines*, *op. cit.*, p. 1203.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sous-tend[1]. La marquise des *Liaisons dangereuses* est en effet l'une des très rares femmes du corpus libertin à posséder une petite maison, allant ainsi beaucoup plus loin dans la maîtrise et dans le libertinage que toutes les autres figures féminines de nos romans. En possédant ainsi une petite maison, elle matérialise sa prétention à la maîtrise sur le sexe masculin, au choix et à la diversité. Elle veut faire croire au chevalier de Belleroche, lors de ce qu'elle appelle « une soirée de petite maison[2] », qu'elle ne l'a eu que pour lui, et qu'il en est le maître car, lui dit-elle, « c'est au sacrificateur à disposer du temple ». Elle se plaît à le poser ainsi dans un rôle de Sultan « au milieu de son sérail dont [elle est] tour à tour les Favorites différentes[3] ». Ainsi, si elle ne rejette pas totalement l'idée d'un sultanat masculin, elle refuse tout à fait l'idée de domination et de pouvoir que l'homme peut se donner sur elle. Mais bien plus encore, c'est bien elle que la petite maison pose nettement dans une position de Sultan. En effet, c'est elle désormais qui a la liberté de « consommer » un corps masculin mis à sa disposition, soumis à ses désirs et à ses maîtrises. Sa petite maison se transforme dès lors en sérail où elle conduit, et dont elle révèle l'existence uniquement lorsqu'elle le décide, tour à tour à ses différents favoris, du vicomte de Valmont au chevalier Danceny, en passant par le chevalier de Belleroche – pour ne citer que ceux seuls dont l'espace temporel de la narration nous fait part. D'ailleurs, la connaissance de l'existence et la possession de cette petite maison n'est pas à laisser entre toutes les mains et seule la fidèle Victoire peut conduire la marquise dans « ce temple de l'amour », mais encore doit-elle le faire travestie en laquais. C'est que, si Trémicour peut se montrer entreprenant en homme qu'il est, la marquise de Merteuil, comme devra le faire plus tard Madame de T*** dans *Point de lendemain*, se doit, en tant que femme, de masquer ses intentions et d'agir comme le fait le déshabillé qu'elle revêt alors, « le plus galant », celui dont elle précise qu'il est de son invention, qui « ne laisse rien voir, et pourtant fait tout deviner[4] ». L'ultime précaution sera de remettre au chevalier la clef de sa petite maison. Car, dit-elle, « par cette adresse, […] [elle a] prévenu les réflexions qu'aurait pu lui faire naître la propriété, toujours suspecte, d'une petite maison ». Si la présence d'une femme dans une petite maison ne peut être que compromettante comme le soulignent les personnages du *Sopha*, que dire en effet de sa propriété ? Il reste que le double de la clef que la marquise

[1] Pour une analyse de la petite maison comme espace du féminin, voir MARTIN, Christophe, *op. cit*., p. 107-119.

[2] *Op. cit*., p. 152, lettre LIV.

[3] *Ibid*., p. 56, lettre X.

[4] *Ibid*., p. 55.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

prend soin – encore une fois - de conserver pour elle, ainsi qu'elle ne se fait pas faute de le souligner à Valmont[1], sonne comme la métaphore du double rôle que lui fait endosser sa petite maison, ce double rôle de favorite et de sultan. Et si, dans la même lettre, elle rappelle au vicomte leur « éternelle rupture » scellée sur l'ottomane de cette petite maison, celle-là même où elle scelle son pardon avec l'heureux chevalier, elle souligne par là la liberté et l'inconstance qu'elle entend s'approprier pour son propre profit. D'ailleurs, le vicomte de Valmont, alors que la guerre est désormais ouverte avec la marquise de Merteuil, écrit plus loin avec ironie, à Danceny à son tour invité dans cette petite maison, que « le lieu de la scène doit encore ajouter à [ses] plaisirs » puisqu' « une petite maison délicieuse, et *qu'on n'a prise que pour [lui]*, doit embellir la volupté, des charmes de la liberté, et ceux du mystère[2] ». Valmont cite ici, ainsi que le souligne l'expression en italiques, les mots de la marquise elle-même prononcés à l'intention de Belleroche. Cette reprise ironique, au-delà du fait qu'elle marque l'hypocrisie de la marquise, permet de mettre en exergue l'utilisation de la petite maison, par une femme, selon les modalités habituelles de liberté et d'inconstance masculines, les mêmes que l'on trouvait dans la petite maison du marquis de Trémicour à savoir le choix de son objet, la dissimulation de la relation ainsi que l'agencement du lieu (« le lieu de la scène doit encore ajouter à vos plaisirs », « volupté », « charmes de la liberté », « ceux du mystère »). Car la petite maison de la marquise, si elle est décrite avec bien moins de détails que ne l'est celle de Trémicour, opère le même « enchantement[3] » sur le chevalier que celui éprouvé par Mélite et toujours selon une progression soigneusement choisie (des jardins à l'intérieur de la maison, où se joue une nouvelle progression, celle qui conduit des plaisirs de la table au boudoir dont le « lit fait » n'est qu'un prélude suggestif) :

> *Pour lui donner le temps de se remettre, nous nous promenions un moment dans le bosquet ; puis je le ramène vers la maison. Il voit d'abord deux couverts mis ; ensuite un lit fait. Nous passons jusqu'au boudoir, qui était dans toute sa parure*[4].

La préposition « pour », marquant le but dont le chevalier est l'objet passif, ainsi que le verbe « ramener », exprimant la conduite dont, encore une fois, la marquise est le sujet et le

[1] « 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 » (*ibid*).

[2] *Ibid.*, p. 434, lettre CLV. En italiques dans le texte.

[3] *Op. cit.*, p. 55.

[4] *Ibid.*, p. 56.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

chevalier l'objet, montrent clairement l'intention de la maîtresse des lieux par ce qui apparaît comme une véritable mise en scène (« jusqu'au boudoir, qui était dans toute sa parure »). Or, significativement, le clou du spectacle de la maîtrise libertine de la marquise se joue dans le boudoir de la petite maison c'est-à-dire, à l'intérieur de ce lieu d'abord conçu comme masculin, « un espace essentiellement féminin[1] », comme le montre Michel Delon dans *L'Invention du boudoir*, étude dans laquelle il met notamment en avant comment le boudoir – tout comme nous l'avons vu pour la petite maison – est devenu un des hauts lieux de la littérature et de l'imaginaire, dans des variations qui donnent à voir les pouvoirs du lieu. De la même façon que ce que décrit Michel Delon[2], l'ottomane, qui épouse et recrée les formes de la maîtresse des lieux, est ce vers quoi se dirige l'ensemble du boudoir de la marquise ; d'ailleurs c'est là le seul meuble du boudoir qui soit précisément désigné. Se referme alors sur Belleroche un véritable piège, celui d'un pouvoir féminin d'abord exacerbé par l'instrumentalisation d'un dispositif féminin avant de s'ancrer dans un lieu qui, fait « pour s'isoler et bouder[3], ou bien s'alanguir et aimer », ne pouvait rapidement, dans son histoire, que s'érotiser et se féminiser.

Dès lors, la marquise de Merteuil possède pour son propre plaisir, féminin, un lieu d'abord conçu et orienté par une rêverie masculine de domination et qu'elle parvient à mettre en scène avec une maîtrise et une virtuosité qu'elle décrit avec satisfaction dans la lettre X. La petite maison, instrument de liberté et d'inconstance masculine, devient alors, dans le roman de Laclos, le lieu d'une menace réelle et fondée concrètement dans l'espace d'un pouvoir féminin. Et c'est cette possibilité donnée à la femme au travers notamment du personnage de la marquise de Merteuil que les frères Goncourt mettaient en avant dans leur ouvrage sur *La Femme au XVIIIe siècle* :

> *Bientôt par la liberté, le changement, la galanterie de la femme va prendre […] les allures et les airs de la débauche de l'homme. […] Et les femmes auront, pour leur plaisir, des petites maisons pareilles aux petites maisons des* roués*, des petites maisons dont elles feront elles-mêmes le marché d'achat, dont elles*

[1] *Op. cit.*, p. 16.

[2] *Ibid.*, p. 47.

[3] *Ibid.*, p. 10. Puisque le mot « boudoir » vient précisément de « bouder ».

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *choisiront le portier, afin que tout y soit à leur dévotion, et que rien ne les gêne si elles veulent y aller tromper leur amant même*[1].

C'est sur l'homme désormais que se refermerait le piège d'un tel lieu où le plaisir des sens amollit la volonté et où l'art de la décoration et du confort révèle une véritable économie, une économie de la multiplicité, une économie des corps et de la séduction. Dès lors, par cette inversion des rôles, dont participe la propriété d'une petite maison par une femme, la subversion du motif oriental du sultan dans son sérail, en réduisant l'homme au simple rang d'objet de consommation sexuelle, sous-tend une contestation radicale de l'hégémonie masculine. Et c'est bien en cela que la petite maison est la cible de railleries si insistantes, comme le fait remarquer Christophe Martin, alors que des penseurs comme Diderot et Rousseau commencent à considérer le moment où les femmes opèrent un choix parmi les hommes en tant que partenaires sexuels comme une renonciation déplorable à l'instinct et de ce fait comme l'entrée dans un processus social qui s'avère bientôt source de corruption[2].

3) La femme, être de « projet » : maîtriser le désir et le corps de l'Autre

On observe alors fréquemment, dans l'univers romanesque libertin du XVIIIe siècle, un bouleversement de la répartition des rôles sexuels par rapport aux valeurs dominantes du siècle. Nombre de personnages féminins des romans de notre corpus tendent en effet à prendre le « pouvoir » sur le sexe masculin, dans un siècle où la femme reste pourtant, selon les valeurs dominantes de la société, largement asservie à son corps, à son mari et au pouvoir masculin en général. De Margot à la Juliette de Sade, en passant par Madame de T*** ou la marquise de Merteuil, et d'autres encore, toutes ces femmes font des hommes les jouets de leurs fantaisies et les instruments de leur pouvoir, qu'il soit d'ordre sexuel, social ou encore pécuniaire ; et ce, en formant des projets, en introduisant, en conduisant l'homme dans le lieu de leur pouvoir et de leur maîtrise.

---

[1] *Op. cit*., p. 129. Le terme souligné est en italiques dans le texte. Une note renvoie à *Adèle et Théodore* de Mme de Genlis.

[2] Voir la deuxième partie du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1755) et l'article « Jouissance » de Diderot dans l'*Encyclopédie*.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. Le « projet » au féminin : plans et manipulations

Nous l'avons dit, les femmes de nos romans sont souvent des êtres de caprice et d'imagination, comme se plaît à les voir et à les considérer le plus souvent le siècle des Lumières et de la Raison, y compris parmi les penseurs et romanciers les plus favorables à la femme. Mais lorsqu'ils ne sont pas simplement les fruits d'une méconnaissance masculine de la femme, qui reste un mystère pour l'homme, le caprice et l'imagination ne sont pas nécessairement incompatibles avec l'être de projet qui existe également dans la femme. Nos romans nous offrent, en effet, plusieurs exemples remarquables de ces femmes habiles, rusées et séductrices qui savent, à l'issue d'un projet plus ou moins étalé dans le temps, mener l'homme et son désir là où elles l'ont décidé. La femme élabore ainsi des « projets[1] », comme dans *Point de lendemain* et *Les Liaisons dangereuses*, ou, leur équivalent, des « desseins[2] » comme dans *Angola* ou *Fanny Hill*.

La marquise de Merteuil, femme de projet s'il en est, peut ainsi rejeter significativement et avec force, nous avons déjà eu à le voir, « l'imagination exaltée » des autres femmes. « Qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées ? » écrit-elle au à Valmont avant de poursuivre en ces termes :

> *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 […]*[3].

---

[1] *Point de lendemain*, *op. cit*., p. 1299 et *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit*., p. 199, lettre LXXVI (précisons qu'il s'agit d'une lettre de Valmont qui parle lui-même de « projet » pour ce que la marquise vient de lui écrire à propos de Prévan : « Ah ! je crois tenir le mot de l'énigme ! votre lettre est une prophétie, non de ce que vous ferez, mais de ce qu'il vous croira prête à faire au moment de la chute que vous lui préparez. J'approuve assez ce projet ; il exige pourtant de grands ménagements », ménagements que la marquise ne manquera pas de se procurer avec toute la prudence qui lui est habituelle) et p. 226 (lettre LXXXI).

[2] *Angola*, *op. cit*., p. 414 et *Fanny Hill*, *op. cit*., p. 61 (« Pour exécuter mon dessein, je le laissais entrer lorsque j'étais encore au lit, ou lorsque j'en sortais, lui laissant voir comme par mégarde tantôt ma gorge nue, tantôt la tournure de la jambe, quelquefois un peu de ma cuisse en mettant mes jarretières. En un mot, je l'apprivoisais petit à petit par mes familiarités. »).

[3] *Op. cit*., p. 222, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Elle s'oppose également au vicomte de Valmont qui, en tant qu'homme, et parce qu'il n'est en cela même soumis à aucune « précaution[1] », ne fait qu' « une fois par projet ce [qu'il a fait] mille autres par occasion[2] ». Elle montre pourtant, dans la même lettre, qu'être une femme à grands projets ne l'empêche pas d'avoir ses « caprices » ou ses « fantaisies » sur les hommes. Il semble donc que les termes de caprice et de fantaisie renvoient plutôt à un désir féminin qui refuse toute entrave et tout confinement. Les lettres de la marquise apparaissent ainsi, tout au long des *Liaisons dangereuses*, comme les traces matérielles[3], à la fois spatiales et temporelles, de tous ses caprices mis en projet. Pour ne prendre qu'un exemple, elle dit de son aventure avec Prévan qu'elle lui a donné « [son] temps et [sa] peine[4] », montrant ainsi que ses aventures sont toutes construites dans le temps et non soumises au hasard des occasions. Dès lors, la rapidité pourtant apparente du séducteur à laquelle semble souscrire la marquise dans ces quelques lignes :

> *Il m'aperçut, l'éclair ne fut pas plus prompt. Que dirais-je ? je fus vaincue, tout à fait vaincue, avant d'avoir pu dire un mot pour l'arrêter ou me défendre*[5].

n'est en fait qu'une illusion, l'issue d'un projet et d'une séduction féminine étalés dans le temps et ourdis dans l'ombre. C'est en effet la femme qui donne les instructions, qui fixe le jour de sa « défaite », qui donne rendez-vous et répand ensuite l'aventure dans la société. De même, Madame de T***, l'héroïne de Vivant Denon, « [semble] avoir quelques projets sur [la] personne [du narrateur][6] », alors que, il faut le souligner, le mot de « projet », dans le langage propre à l'univers libertin, désigne une entreprise de séduction.

D'autre part, la femme en ses maîtrises est souvent présentée, dans nos romans, comme le metteur en scène de l'intrigue libertine. Ainsi, la marquise de Merteuil ne quitte jamais Paris, ne se rend jamais au château de Madame de Rosemonde, où se déroule la plus grande partie du roman, parce que le metteur en scène doit précisément rester en dehors de la

---

[1] *Ibid.*, p. 220.

[2] *Ibid.*, p. 402-403, lettre CXLI.

[3] Et c'est bien là la seule entorse à la prudence habituelle de la marquise mais entorse ô combien fatale puisque c'est précisément cette imprudence qui la fera chuter, avec la publication de sa correspondance avec son ancien complice, le vicomte de Valmont.

[4] *Ibid.*, p. 238, lettre LXXXV.

[5] *Ibid.*, p. 246.

[6] *Op. cit.*, p. 1299.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

scène. En effet, c'est elle qui rapproche ou éloigne les personnages ; c'est aussi elle qui leur souffle leurs répliques, et certains d'entre eux y consentent :

> *Vous languissez loin de la beauté qui vous engage ; je dis un mot, et vous vous retrouvez auprès d'elle. Vous voulez vous venger d'une femme qui vous nuit ; je vous marque l'endroit où vous devez frapper et la livre à votre discrétion. Enfin, pour écarter de la lice un concurrent redoutable, c'est encore moi que vous invoquez, et je vous exauce*[1].

Elle envoie ainsi Madame de Volanges et sa fille chez Madame de Rosemonde, permettant dès lors non seulement d'invalider l'argument du scandale du tête-à-tête avancé par la présidente de Tourvel, mais de mettre en présence Valmont et Cécile. D'ailleurs, le vicomte reconnaît ce statut de metteur en scène à la marquise, puisqu'il n'hésite pas à lui demander de lui donner « les réclames de son rôle », se soumettant à ses directives tout en admettant, à demi-mots, son rôle d'acteur là où la direction se trouve entièrement entre les mains de sa complice :

> *Instruisez-moi donc de ce qui est et de ce que je dois faire, ou bien je déserte, pour éviter l'ennui que je prévois. Pourrai-je causer avec vous ce matin ? Si vous êtes* occupée*, au moins écrivez-moi un mot, et donnez-moi les réclames de mon rôle*[2].

Si elle ne refuse pas pour autant de l'endosser, puisque l'art du comédien participe de ses projets, la marquise de Merteuil ne se contente alors plus du simple rôle d'actrice dans le costume duquel le roman libertin se plaît à glisser la femme et dans lequel ce personnage remarquable de femme libre ne peut se laisser enfermer. Ne se contentant donc pas de l'art de l'actrice, elle y joint avec brio celui de l'auteur, au point de s'en faire un véritable principe ainsi qu'elle le souligne dans la lettre LXXXI :

> *En vain m'avait-on dit, et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre [l'amour] ; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur, le talent d'un comédien. Je m'exerçai dans les deux genres, et peut-être*

---

[1] *Op. cit.*, p. 238-239, lettre LXXXV.

[2] *Ibid.*, p. 160, lettre LIX. Le terme souligné est en italiques dans le texte. Les « réclames », au théâtre, désignent les répliques précédentes des autres partenaires dans les rôles distribués à chaque acteur. Valmont venait par ailleurs de parler de « récitatifs obligés », expression empruntée à l'univers de l'opéra et donc, encore une fois, de la scène, soulignant par là même la parenté du libertinage avec le théâtre.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *avec quelque succès ; mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité*[1].

Non seulement, donc, elle écrit les rôles, mais elle les distribue, dans cette tragi-comédie du libertinage, sur le grand Théâtre de la Ville, autrement dit de Paris, d'où, tout au long du roman, elle tire les ficelles. De même, Vivant Denon, dans *Point de lendemain*, marque une distinction nette entre les rôles, entre acteurs masculins et metteur en scène féminin de cette aventure sans lendemain. Dès les premières lignes, c'est Madame de T*** qui fait monter Damon dans sa voiture et le soumet ainsi à ses projets de séduction. Elle a choisi et défini un « emploi » pour son jeune amant d'une nuit, et celui-ci doit s'y tenir :

> *Ah ! point de morale, je vous en conjure ; vous manquez l'objet de votre emploi. Il faut m'amuser, me distraire, et non me prêcher*[2].

Le vocabulaire propre au théâtre se trouve ainsi largement exploité dans ce très court roman, en particulier le lendemain, une fois le jour revenu et les personnages rentrés dans les lieux sociaux. On retrouve ainsi, concentrés sur seulement quelques pages, les termes de « personnage[3] », de « rôle[4] », d' « acteur[5] », de « théâtre », ou encore de « scène[6] » qui occupent le roman libertin tout au long du siècle. En effet, Madame de T***, comme la marquise de Merteuil, est une vraie libertine, stratège du plaisir. Le pronom indéfini « on », par lequel le narrateur la désigne, tout en dépersonnalisant la femme à projets, lui donne alors toute l'autorité de l'initiatrice et de la manipulatrice. C'est que la femme, en ses maîtrises, est souvent présentée, dans nos romans, comme le metteur en scène de l'intrigue libertine, qu'il s'agisse des femmes phalliques de Sade, de la marquise de Merteuil, de Madame de T*** ou des marquises de romans pornographiques comme *Le Petits-fils d'Hercule* ou *Le Diable au corps* de Nerciat.

Et en effet, il est encore d'autres figures féminines de ces êtres de projet, que l'on trouve aussi dans des romans au libertinage plus grivois, là où, peut-être, on les attendrait

---

[1] *Ibid.*, p. 225-226.

[2] *Op. cit.*, p. 1300.

[3] *Ibid.*, p. 1311.

[4] *Ibid.*, p. 1311, 1312 et 1313.

[5] *Ibid.*, p. 1311.

[6] *Ibid.*, p. 1312.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

moins, à l'image de la Verne décrite en ces termes par une Mademoiselle Brion, qui insiste expressément sur le caractère intrigant qui domine largement la personnalité de sa maquerelle (« intrigues », projet », « intrigante ») :

> *Élevée dans les intrigues, personne ne savait avec tant d'art faire réussir un projet, quelque difficile qu'il parût : le désespoir et l'ennemie jurée de tous les entreteneurs, elle savait gagner leur confiance, devenir leur confidente et se rendre nécessaire pour les tromper plus sûrement. Elle joignait à un esprit vif un grand air de douceur, le jeu fin, intrigante, parfaite : rarement on trouvait sa prudence en défaut ; prise sur le fait, elle ne manqua jamais d'une excuse spécieuse, à qui elle donnait l'enveloppe de la vérité ; jamais personne ne trompa si obligeamment*[1].

L'intrigue et le projet deviennent alors des « arts » féminins de la tromperie (« pour les tromper plus sûrement », « jamais personne ne trompa si obligeamment ») dont les hommes sont les victimes, et qui exigent un « esprit vif » et un « jeu fin » et, surtout, une grande « prudence ». D'ailleurs, Mademoiselle Brion sera aussi en admiration devant l'habileté de Manon puisque « le sang-froid avec lequel elle méditait un projet et l'adresse avec laquelle elle le faisait réussir [l]'étonnaient toujours » : « rien ne lui était impossible[2] ». Mais le projet, dans ces romans de courtisanes, de celles qu'on appelle les « filles du monde », se construit selon l'intérêt, voire la nécessité, qui ne cessent jamais de conduire et de les déterminer dans chacun de leurs actes, là où la marquise de Merteuil revendique une tromperie qui ne doit se faire que pour le plaisir et jamais par nécessité[3]. Dans le roman de Fougeret de Monbron, Margot, quant à elle, résout « à dessein d'irriter [les] désirs, de ne rien précipiter[4] » et prévoit, établissant des projets sur chacun de ses amants. De même, Zobéide, dans l'*Angola* de La Morlière, se trouve contrainte de prévoir une « intrigue » qui doit lui permettre de mener le jeune Angola là où elle le souhaite, c'est-à-dire non seulement dans un lieu favorable à l'amour et qu'elle domine, mais aussi jusqu'à l'acte amoureux lui-même :

---

[1] *Op. cit.*, p. 52-53.

[2] *Ibid.*, p. 65.

[3] C'est d'ailleurs là l'un de ses principaux arguments au moment d'expliquer à Valmont les raisons qui l'ont poussée à ne pas se remarier à la suite de son veuvage.

[4] *Op. cit.*, p. 711. L'utilisation du verbe « résoudre » est d'ailleurs récurrente, apposée au personnage féminin, dans le roman libertin.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Enfin, ils arrivèrent chez elle, lui croyant ses affaires fort peu avancées, et elle songeant comment elle pourrait avec décence mettre cette aventure à fin*[1].

Or l'on retrouve la même formulation que chez la marquise de Merteuil (« mettre à fin »), formulation récurrente dans le roman libertin en ce qu'elle marque précisément l'accomplissement d'une entreprise de séduction, c'est-à-dire d'un projet. C'est en effet dans la séduction que la femme intrigue le mieux car, ainsi que l'écrit Illyrine, « de quoi l'amour n'est-il pas capable ? Il donne aux femmes, outre la ruse, la force d'esprit[2] ». Ces femmes, qui ont su se créer les moyens de parvenir à la maîtrise, des moyens, parfois « inconnus jusqu'à [elle][3] », ne cessent d'agir par la ruse, d'ourdir des projets dans l'ombre, de mener l'homme comme malgré lui parfois, mais surtout sans qu'il le sache, ce qui les contraint à une grande habileté. Ainsi, Madame Dinville, dans *Le Portier des Chartreux*, ruse avec le jeune et inexpérimenté Saturnin, qui ne comprend et ne déchiffre la ruse que rétrospectivement, au moment d'écrire ses « mémoires », plusieurs années plus tard. Alors seulement peut-il reconnaître :

> *[…] elle s'aperçut de l'effet de sa ruse, et pour mener mes désirs par degrés, et m'encourager insensiblement à perdre ma timidité, elle me demanda, en jetant les yeux de côtés et d'autres, ce qu'était devenu l'abbé […]*[4].

La femme en ses maîtrises sait donc construire des projets en mettant à son service aussi bien le temps, par une construction temporalisée d'un dessein, que l'espace, la réussite de son projet reposant souvent largement sur le choix et la domination d'un lieu et d'un moment favorables, de la même façon que Madame de T*** choisit le décor et le déroulement minutieux de la nuit ou que la fée Lumineuse décide du moment et de l'endroit les plus propices à la séduction initiatique du jeune prince Angola qu'elle a décidé d'entreprendre.

---

[1] *Op. cit.*, p. 406.

[2] *Op. cit.*, t. I, p. 65.

[3] *Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 221, lettre LXXXI.

[4] *Op. cit.*, p. 399.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. Introduire et conduire

Le plus souvent, dans l'espace social comme dans l'univers romanesque du XVIIIe siècle, il revient à l'homme de conduire la femme, selon un ordre posé comme naturel, grâce notamment à une force physique supérieure ; force que le XVIIIe siècle ne manque d'ailleurs pas de poser comme l'un des principaux fondements d'une supériorité masculine sur la femme. Pourtant, dans certains romans libertins, par un renversement significatif des rôles sexuels tels que les admet largement le siècle, nous sont montrées des femmes, qui, en leurs maîtrises, prennent l'homme par la main ou le bras et le mènent là où elles le désirent et le décident. Madame de T*** mène ainsi, dans une grande partie du récit, son jeune amant, qui est aussi son élève, de lieu en lieu, d'étape en étape d'un véritable « rite » amoureux, de l'Opéra au cabinet secret, « en [le] conduisant par la main[1] » ou en prenant son bras :

> *Elle avait repris mon bras, et nous recommencions à marcher sans que je m'aperçusse de la route que nous prenions*[2].

À l'image de Madame de T***, la marquise de Merteuil « ramène vers la maison[3] » le chevalier, Félicia conduit le séduisant d'Aiglemont jusqu'au « charmant labyrinthe[4] » des jardins de Sir Sydney, et Suzanne, dans *Le Portier des Chartreux*, conduit elle-même Saturnin jusqu'à sa chambre : « je me laissai mener[5] » doit ainsi admettre celui-ci, soumis à une femme en pleine maîtrise. Mais, Madame Dinville, du même *Portier des Chartreux*, semble aller plus loin encore dans ce renversement des rôles sexuels, comme le souligne Saturnin. En effet, Madame Dinville ne se contente plus de conduire, mais « porte » véritablement Saturnin dans un geste bien peu féminin selon les représentations généralement à l'œuvre, et finalement très rare de la part d'un personnage féminin dans nos romans :

> *Elle me prit dans ses bras, et me porta, pour ainsi dire, sur son lit […]*[6].

---

[1] *Op. cit.*, p. 1309.

[2] *Ibid.*, p. 1304.

[3] *Op. cit.*, p. 55, lettre X.

[4] *Op. cit.*, p. 1211.

[5] *Op. cit.*, p. 415.

[6] *Ibid.*, p. 411.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Saturnin, devenu narrateur, souligne alors, par le « pour ainsi dire », la singularité d'un procédé habituellement masculin pourtant ici employé par une femme séductrice qui, encore une fois, conduit ainsi l'amant sur son propre territoire, à savoir son lit, d'autant qu'insistance est faite par la reprise en l'espace de quelques lignes, de « sur son lit ». Dès lors, l'homme perd toute capacité d'action et, après s'être laissé mener par Suzanne, se « [laisse] faire » par Madame Dinville qui, l'ayant aidé à se déshabiller, le trouve « bientôt dans l'état qu'elle désirait, nu comme la main ». Pourtant Saturnin appuie sur le fait qu'il s'est laissé faire « plutôt par complaisance que par l'idée du plaisir ». Madame de Merteuil, elle aussi, avec l'enlèvement de Belleroche, usurpe de la sorte le rôle masculin par la subversion de ce motif de l'enlèvement – mais d'un enlèvement de la femme par l'homme - commun dans le roman des Lumières comme il l'est, plus particulièrement, pour ce qui nous intéresse ici, dans le roman libertin :

> *Cependant mon chevalier arrive à ma porte, avec l'empressement qu'il a toujours. Mon suisse la lui refuse, et lui apprend que je suis malade : premier incident. Il lui remet en même temps un billet de moi, mais non de mon écriture, suivant ma prudente règle. Il l'ouvre, et y trouve de la main de Victoire : « À neuf heures précises, au boulevard, devant les cafés. » Il s'y rend ; et là, un petit laquais qu'il ne connaît pas, qu'il croit au moins ne pas connaître, car c'était toujours Victoire, vient lui annoncer qu'il faut renvoyer sa voiture et le suivre. Toute cette marche romanesque lui échauffait la tête d'autant […]*[1].

Le style dans lequel est rendu ce qui se veut explicitement et consciemment une « marche romanesque » rend déjà en lui-même la virtuosité et la célérité avec lesquelles est imaginée et menée par la marquise de Merteuil - directement ou indirectement au travers de « la main de Victoire » - cette entreprise de rapt de Belleroche pour le conduire à sa petite maison. Si Belleroche n'est pas porté, à proprement parler, par la marquise de Merteuil comme l'était Saturnin par Madame Dinville ou comme l'est d'ordinaire la femme dans les scènes topiques d'enlèvement, on retrouve le laquais (en fait Victoire ainsi travestie) qui doit exécuter un enlèvement, même s'il est surtout ici symbolique (« il faut renvoyer sa voiture et le suivre ») et si la force n'y a cette fois nulle part, dont la destination finale est la petite maison de la marquise, c'est-à-dire sur le territoire le plus propre à lui faire usurper le rôle masculin tout en « jouant » la femme, alors même, pourtant, que Félicité, dans *Lolotte*, conçoit subversivement

[1] *Op. cit.*, p. 55.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la domination comme spécifiquement féminine ainsi que semble le confirmer sa propre expérience, elle qui s'est longtemps crue garçon. Ayant repris le costume féminin, elle remarque aussitôt :

> *Disons qu'avec l'habit de femme j'endossai sur-le-champ la ruse et l'esprit de domination*[1].

Dès lors, si la femme conduit l'homme, c'est le plus souvent pour l'introduire sur *son* territoire, dans des lieux qu'elle maîtrise et domine totalement et parfaitement, et qui vont lui permettre, par ce fait même, de vaincre le désir masculin et de l'asservir au sien propre. La femme en ses maîtrises conduit donc l'homme et son désir dans sa chambre, dans son cabinet, dans son pavillon, dans son boudoir, voire, beaucoup plus rarement, dans sa petite maison, comme acte de séduction et/ou d'initiation. Madame de T*** insiste ainsi sur la position passive de son jeune amant en parlant par exemple de « l'asile où [il va] être introduit[2] », sans se désigner explicitement toutefois elle-même comme l'introductrice. On voit, de même, Zobéide ou la fée Lumineuse introduire Angola dans leurs appartements où la volupté règne. La fée Lumineuse souligne en outre explicitement, auprès d'Angola, dont elle vient de recueillir les prémices, que c'est à elle de choisir, de permettre ou non que le jeune homme pénètre ou se tienne dans un lieu :

> *Je vous permettrai de rester quelques instants à ma ruelle*[3].

C'est qu'en conduisant et en introduisant ainsi l'homme, on le comprend aisément, la femme se ménage la décision du lieu, mais aussi celle du moment de l'entrée et de la sortie pour l'homme comme pour elle-même, et donc peut d'autant plus facilement (en)cadrer son désir, mais aussi, et peut-être surtout, le désir de son amant.

---

[1] *Op. cit.*, p. 243.

[2] *Op. cit.*, p. 1309.

[3] *Op. cit.*, p. 419.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. La femme et la montre (et l'horloge) : décider du moment

L'objet qu'est la montre – à laquelle on peut associer l'horloge, que l'on peut considérer comme l'un de ses dérivés[1] – est un motif, au premier abord, certes relativement discret dans nos romans, mais il est surtout, à y regarder de plus près, un objet riche de sens dans le symbolisme que lui accordent les romanciers libertins. Relevé dans les mains d'une femme, il apparaît ainsi comme une métaphore particulièrement éloquente et significative d'une temporalité maîtrisée par la femme à un moment, historiquement parlant, où le découpage de plus en plus précis du temps offre, par la montre, un moyen de décider pour le corps, pour son propre corps. À l'inverse, le regard inquiet de la femme sur la montre (ou l'horloge) révèle un manque de maîtrise sur sa temporalité et par là même sur celle de son plaisir, à l'image de Fanny Hill qui attend « avec autant d'impatience que de crainte » de retrouver Charles avec lequel elle a décidé de s'enfuir, au point que le jour lui parut « une éternité » et qu'à plusieurs reprises il lui prit l' « envie d'avancer la pendule, comme si [sa] main eût pu hâter le temps[2] ». C'est, s'exclame Suzon, « que le temps s'écoule lentement quand on attend ! », d'autant plus dans l'impatience du désir, et dès lors c'est la montre qui retient toute l'attention :

> *Si je n'avais pas toujours eu les yeux fixés sur ma montre, j'aurais imaginé que j'étais jouée et qu'on m'avait manqué de parole [...]*[3].

Ainsi, dans cette perspective, l'idée revient-elle souvent d'une vie féminine « organisée » selon les heures et les moments de la journée. En effet, Monseigneur, dans *Félicia ou Mes fredaines*, offre ainsi « une montre magnifique » à Félicia :

> *Il me faisait restitution, non pas à la vérité de ma mauvaise montre, mais d'une autre plus exacte, qui préviendrait tous les contretemps qui peuvent résulter d'une horloge qui va mal comme de faire rencontrer quelque part un oncle et un neveu mandés à des heures différentes ; mais dont, faute d'une bonne montre, on*

---

[1] Même si la montre est un motif bien plus significatif pour ce qui nous intéresse ici d'abord en ce qu'elle est un objet personnel, contrairement à l'horloge.

[2] *Op. cit.*, p. 38.

[3] *Op. cit.*, p. 924.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *n'aurait su régler, avec assez de précision, le départ de l'un et l'arrivée de l'autre*[1].

On comprend dès lors que Madame Jolicon, selon l'onomastique traditionnelle du roman pornographique du siècle, à l'entrée de Lyndamine dans son bordel, lui attribue tout simplement les deux éléments qui apparaissent comme les plus essentiels à la « fille de joie » : le lit et la montre. Elle lui annonce ainsi très sobrement, laissant à la jeune novice l'imagination de l'utilité de chacun d'eux, qu'elle trouvera « dans cette chambre un lit qui [lui] est destiné, et une montre qui [lui] indiquera l'heure[2] ». L'importance d'avoir toujours un œil sur l'heure provient de ce que la « grivoise du temps » nous expose plus explicitement à la fin de ses « mémoires », alors même qu'elle est parvenue au paroxysme de sa maîtrise :

> *J'avais arrangé mes visites de façon que celui-ci ayant eu la nuit n'avait point la journée qui se trouvait dégagée entre deux, savoir un le matin et l'autre l'après-midi. Chacun avait son jour et son heure fixée. Quand il arrivait quelques changements, je les avertissais, je ne manquais point d'amants*[3].

Et il est vrai que l'on trouve cette montre dans les romans qui mettent en scène le monde de la prostitution sans doute plus fréquemment que dans les autres romans libertins du siècle. La montre est donc d'autant plus essentielle dans les rapports entre les sexes qui se jouent dans les cercles libertins qu'enjeu de maîtrise, elle permet à la femme de régler les rendez-vous avec ses amants et aux amants de conserver un certain ascendant qui, sans cela, serait bien incertain[4]. Mais cette même idée de l'importance d'être en mesure pour la femme de maîtriser avec précision le départ de l'un et l'arrivée de l'autre est également mis en scène dans

---

[1] *Op. cit.*, p. 1112.

[2] *Op. cit.*, p. 31-32.

[3] *Op. cit.*, p. 405.

[4] Ainsi, se plaçant du point de vue masculin, *Les Sérails de Paris*, consacrent-ils un article à la montre dans un « code d'escroqueries et de roueries, rédigé par Georges, souteneur de filles publiques à Paris » : « Un homme qui est versé dans la science délicate du monde doit se former en peu de temps une boutique d'horlogerie assez considérable, et pour cet effet il doit observer de ne jamais venir à l'heure indiquée au rendez-vous d'une femme qu'il a subjuguée. La prudence veut qu'il arrive toujours avant ou après. Avant, il feint d'avoir beaucoup attendu et part ; après, l'heure propice est passée, et les plaisirs qu'on se promettait sont perdus. On vient l'après-midi ou le soir, la dame éclate, on s'excuse sur l'horloge de son quartier, on entend ce que cela veut dire, et on dit à l'amant, auquel on présente une montre : "Ah ! nous verrons si vous serez exact une autre fois." Ce manège souvent répété avec l'un, avec l'autre, meuble bien vite la boutique, et entretient le commerce avec l'étranger » (*op. cit.*, p. 913-914).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« l'Histoire de Monique », dans *Le Portier des Chartreux*, au travers des conséquences d'un éventuel contretemps. En effet, Monique avait habilement « arrangé sagement [ses] plaisirs ; Verland avait le jour et Martin la nuit[1] ». Mais un jour, « jour infortuné », alors que Martin et Monique n'attendaient pas Verland, celui-ci entre et les surprend, et, selon un schéma narratif topique dans le roman libertin, s'ensuit alors toute une série de conséquences désastreuses pour le personnage féminin.

La femme redoute en effet le « contretemps », qui est pour elle une perte de maîtrise d'abord sur sa temporalité, car elle ne peut plus dès lors décider du moment qu'elle avait pourtant choisi, et donc sur son désir et son plaisir, et finalement sur ceux de son partenaire masculin. Comme Félicia avec Monrose, la femme en ses maîtrises ne saurait accepter le contretemps, en particulier lorsqu'il intervient dans un moment de plaisir :

> *Ce terrible contretemps poussa mes désirs jusqu'à la fureur ; je mis en usage tout ce que je pouvais connaître de ressources*[2]*…*

En effet, Félicia vient de décider de recueillir les prémices du jeune Monrose afin de devancer, dans ce dessein, sa rivale, Sylvina. Elle choisit donc le moment le plus favorable à la réalisation de son dessein amoureux, à savoir la nuit. C'est qu'en effet « il n'y avait pas de temps à perdre[3] ». Ayant donc arrêté ce moment, elle ne peut accepter que « l'aiguillon de l'amour [se glace] dans [sa] main[4] ». Ainsi, Félicia, devenue à son tour initiatrice, se hâte de mettre le « désenchantement » de Monrose à profit, ou ne s'abandonne au plaisir que lorsqu'elle le voit toucher lui-même au moment décisif. La femme doit donc être en mesure de maîtriser son plaisir et celui de l'autre en se créant les moyens propres à y parvenir et en arrêtant elle-même, parfois avec une grande précision, le moment ; elle doit donc être capable aussi de le précipiter ou de le reculer selon ses desseins. En effet, la fée Lumineuse d'une façon analogue à celle de Félicia, « craignant d'être prévenue par quelque beauté de sa cour […] [résout] de ne pas différer davantage le dessein qu'elle avait de jouir de si rares prémices[5] » et arrête à la fois le lieu et l'heure favorables à cette initiation du jeune prince.

---

[1] *Op. cit.*, p. 482.

[2] *Op. cit.*, p. 1187.

[3] *Ibid.*, p. 1185.

[4] *Ibid.*, p. 1187.

[5] *Op. cit.*, p. 414.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais le plus malaisé sans doute et qui demande plus encore de maîtrise et d'intelligence de la part de la femme libertine, est de rester la maîtresse de la décision, de choisir le moment tout en laissant l'illusion au séducteur que la victoire lui appartient et que l'éventuelle rapidité de cette séduction reste la sienne. C'est ainsi que la marquise de Merteuil fixe le jour et le moment de ce qu'elle appelle ironiquement la perte de sa vertu et de sa réputation dans les bras de Prévan. C'est elle qui choisit ce jour, « quand une fois elle est décidée[1] » et qu'elle a tout organisé et « planifié » de ce projet de séduction dans lequel la maîtrise de la temporalité est essentielle à la survie sociale de la femme qui l'entreprend. Car, comme le souligne Nassès, dans *Le Sopha*, la femme fixe « un temps pour céder[2] ». Mais elle peut tout aussi bien, comme l'explique Mlle Julie dans une lettre à Eulalie, laisser l'impression à son amant d'être le maître de décider du moment, tout en gardant l'avantage du lieu de façon, finalement, à maîtriser elle-même, sans qu'il le sache, le moment que l'homme semblait pourtant avoir choisi :

> *Il m'a demandé mon adresse et mon heure pour le lendemain. Je lui ai dit où je demeurais et l'ai laissé maître de l'heure, l'assurant que la sienne serait la mienne. […] À midi moins un quart j'étais dans cette attitude lorsque le comte arriva. Je fis semblant de me réveiller en sursaut. Il me fit des excuses d'avoir troublé mon repos*[3].

Car la femme doit d'autant plus maîtriser sa temporalité qu'il en va de sa survivance sociale. Elle doit donc déterminer chacun de ses moments sans jamais perdre de vue les codes sociaux à l'œuvre en ce siècle et auxquels elle est bien davantage soumise que ne l'est son partenaire masculin. Pour cela, la femme en ses maîtrises doit mettre plusieurs ressources à sa disposition, qui seront les moyens de sa domination, telles que la « décence » et la résistance, la montre ou l'attente du lieu et de l'heure favorables et conformes à la réalisation des projets qu'elle aura pu concevoir sur l'homme et sur son corps. Le « jour infortuné » de Monique surprise dans les bras de Martin par Verland se transforme alors ironiquement, sous la plume de madame de Merteuil, en « jour fatal[4] » que semble révéler le feint abandon de sa maîtrise au séducteur Prévan. Mais la marquise sait parfaitement maîtriser la temporalité de son projet comme l'indiquent ses nombreuses insistances sur l'importance de décider du moment le plus

---

[1] *Op. cit.*, p. 194, lettre LXXIV.

[2] *Op. cit.*, p. 192.

[3] *Op. cit.*, p. 741-742.

[4] *Op. cit.*, p. 245.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

favorable à chaque étape de son projet. Quand « à minuit[1], les parties étant finies », elle propose une macédoine, elle a « le double projet de favoriser l'évasion de Prévan, et en même temps de la faire remarquer », mais aussi de montrer qu'elle n'est pas pressée de se trouver seule. Si le jeu dure plus qu'elle ne l'avait pensé, elle commence par se diriger vers Prévan lorsqu'elle songe « qu'une fois rendue tout à fait, [elle n'aurait] plus sur lui, l'empire de le tenir dans le costume de décence nécessaire à ses projets[2] », et retarde encore donc, en rebroussant chemin et en retournant à la table de jeu, l'exécution ultime de son projet pour mieux l'amener à ce qui s'avèrera une réussite éclatante pour la marquise et une aventure mortifiante pour le séducteur séduit.

Car la montre, dans sa lecture métaphorique, est une matérialisation de nombre de maîtrises au féminin : la maîtrise de la temporalité certes, sa maîtrise sur l'homme, son corps et ses désirs, mais aussi, notamment, sa réussite sociale, à l'image d'une Illyrine qui se réjouit par avance, à l'idée du mariage, du « plaisir d'être appelée madame, de n'avoir plus une mère qui [lui] dît : *tenez-vous droite mademoiselle*, de venir habiter la ville, d'être élégante, de porter une montre, des bijoux[3] ». Ici la montre est en fait le seul objet désigné dans sa singularité, alors qu'il est question indifféremment « des bijoux » et « d'être élégante », sans davantage de détails quant à la composition de ces ajustements. La montre tient donc une place à part, de par sa symbolique, dans les rêves de réussite au féminin et il en est d'autant plus mortifiant pour elle de se la faire voler. La *Correspondance d'Eulalie* fait ainsi mention à plusieurs reprises de ces vols dont ces « filles » sont victimes et qu'elles évoquent en tout premier lieu par la disparition de leur montre, symbole de leur ascension sociale. C'est le cas notamment de Mlle Felmé qui s'excuse de ne pas avoir écrit à son amie durant six semaines consécutivement au vol d' « une montre d'or de quinze louis » qui l'a à ce point troublée qu'elle raconte avoir « gagné une suppression qui [l']a mise à deux doigts du tombeau » :

> *Je suis encore d'une faiblesse extrême et ma figure est à faire peur. Je ne pourrai me montrer de plus de quinze jours. Si je ne trouve quelque Anglais pour payer les frais de ma maladie et réparer mon temps de non-valeur, je suis écrasée*[4].

---

[1] La précision est significative dans un roman où les indications spatio-temporelles précises et *a fortiori* les heures sont assez rares (voir COULET, Henri, « L'espace et le temps du libertinage dans *Les Liaisons dangereuses* », *op. cit.*).

[2] *Op. cit.*, p. 246, lettre LXXXV.

[3] *Op. cit.*, t. I (*L'Érostime directoire*) , p. 29-30. En italiques dans le texte.

[4] *Op. cit.*, p. 792-793.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le vol, qui s'est ironiquement déroulé alors que Felmé assistait à la messe de minuit, provoque donc chez elle une brusque interruption des règles qui la fait entrer dans un « temps de non-valeur » c'est-à-dire dans une temporalité qu'elle ne maîtrise plus puisque c'est le temps où elle ne gagne pas d'argent, nouvelle variation du « contretemps » (qui s'apparente à une castration) symbolisé d'ailleurs par la disparition de la montre, cet objet destiné à marquer le temps, son passage et, d'autant plus pour la courtisane, sa valeur. Ce n'est donc plus les règles qui sont perçues comme un temps de maladie – ainsi que d'incapacité sexuelle - pour le corps féminin, mais précisément leur disparition, indispensable régulation du corps féminin ainsi que caractéristique essentielle de la physiologie et donc de l'être féminin. Dès lors, au-delà du paradoxe apparent, la femme perd – du moins temporairement – ce qui faisait précisément sa féminité et donc, pour la prostituée, son gagne-pain.

La montre semble donc avoir un lien étroit avec le corps dans le roman libertin. Aussi le don qui est fait d'une montre dans le roman libertin, que ce soit d'un homme à une femme – c'est le cas le plus fréquent – ou d'une femme à un homme, n'est-il jamais ni fortuit ni dénué de toute prétention intéressée de la part de celui/celle qui offre, comme de celui/celle qui reçoit. Ainsi Félicia prit-elle le présent de monseigneur comme le signe qu'il « avait en quelque façon voulu payer ce qu'au contraire [elle avait] regardé comme la récompense d'un service ». Et la description détaillée – comme elle l'est rarement dans le corpus libertin - de la montre était déjà propre à former cette impression :

> *La montre était un bijou du plus grand prix. L'émail n'avait rien d'égal pour l'esprit et le fini du sujet. L'entourage de brillants, l'ouvroir et le piston qui étaient deux assez gros diamants, et la chaîne où tenait encore une très belle bague, donnaient à ce présent une valeur qui lui faisait passer les bornes de la galanterie*[1].

A la vue d'un tel cadeau, Sylvina lui confirme que « monseigneur est [son] fait. Voilà l'homme qu'il faut aimer et rendre heureux…[2] » En cela, la montre se présente comme un lien entre les corps, entre le corps masculin et le corps féminin. Mais à l'inverse, lorsque le souteneur n'est plus capable de fournir ces présents, le lien ne peut, « c'est l'usage », que se défaire, ainsi que l'écrit Mlle Rosalie à son amie dans la *Correspondance d'Eulalie* au sujet d'« un jeune homme de province qui est fou [d'elle] » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 1112.

[2] *Ibid.*, p. 1113.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Il sera ruiné avant peu. Il ne cesse de me faire des affaires. Aussi m'apporte-t-il journellement des montres, des pendules, des étoffes de toutes espèces, etc. Tant pis pour lui. Quand il n'aura plus rien, je le quitterai : c'est l'usage*[1].

La montre comme motif a donc ceci de significatif que, tout en indiquant l'heure, elle révèle les rapports de maîtrise, ou non, qui s'instaurent entre les sexes et entre les corps.

d. Cadrer le désir masculin

La victoire de la femme est réellement sensible lorsque, une fois parvenue à une maîtrise du temps et de l'espace, une fois définis son territoire et sa temporalité dans lesquels l'épanouissement de son corps, et donc à la fois de son plaisir et de son identité, peut être total, elle parvient par là-même à maîtriser le désir masculin. C'est ce que veut la marquise de Merteuil, et elle ne s'en cache nullement auprès du vicomte de Valmont. C'est ainsi que cette remarquable rouée parvient à faire disparaître, au moment décisif, c'est-à-dire au moment du désir et du plaisir, les lieux, le temple du sacrifice, pour concentrer de façon optimale le désir masculin sur elle seule et sur son propre corps. Lors de sa soirée de petite maison avec le chevalier telle qu'elle en fait le récit au vicomte de Valmont, elle ne donne aucune description[2] du décor de la petite maison ou du boudoir dans lequel elle fait passer le chevalier et où ils renouvellent leurs hommages à la déesse de l'amour. Nous savons seulement que le boudoir « était dans toute sa parure » et qu'une ottomane y trônait. Tout ce que nous connaissons du décor tient donc en quelques mots très laconiques, contrairement à *La Petite maison* de Bastide dont la lecture est subordonnée à l'enfilade des pièces ou à *Point de lendemain* de Vivant Denon, par exemple, où les lieux prennent sans conteste une place considérable, tant dans le récit que pour les personnages eux-mêmes. On pourrait penser, à l'inverse, que des textes comme *Point de lendemain*, où la description des lieux prend une telle place qu'elle semble finir par l'emporter sur la narration et sur la dynamique entre les personnages, retirerait à la femme son pouvoir sur le désir masculin en concentrant celui-ci sur les lieux davantage que sur le corps féminin, comme semble l'indiquer le narrateur du roman de Vivant Denon. Pourtant, c'est dans le cabinet secret, alors que le décor semble

[1] *Op. cit.*, p. 719.

[2] Même si on sait que Valmont connaît cette petite maison.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

s'imposer de plus en plus, que le corps nu de Madame de T*** se montre pour la première fois et où la beauté du corps féminin désirable se fait la plus présente pour le personnage masculin et son désir comme pour le lecteur. Il nous semble donc que le lieu, dans *Point de lendemain*, n'est pas l'objet du désir, ni la preuve de l'artifice de l'amour libertin, mais plutôt, dirons-nous, le moyen choisi et mis en scène par une vraie libertine pour cadrer le désir, que ce soit le sien ou celui de son partenaire masculin, pour lui permettre de se déployer en toute liberté, et pour concentrer sur son corps les regards et les désirs :

> *[…] je trouvai Madame de T**** plus *belle que jamais. Un peu de fatigue avait appesanti ses paupières, et donnait à ses regards une langueur* plus *intéressante, une expression* plus *douce. Le coloris de ses lèvres,* plus *vif que de coutume, relevait l'émail de ses dents, et rendait son sourire* plus *voluptueux ; des rougeurs éparses çà et là relevaient la blancheur de son teint et en attestaient la finesse*[1].

Le corps féminin se fait alors très présent, même magnifié, pour l'homme à l'entrée du cabinet secret, alors qu'il n'avait jamais été réellement évoqué jusqu'alors. Tous les comparatifs de supériorité qui ponctuent ces quelques lignes montrent que pour le désir masculin, le corps féminin, embelli par le lieu et la fatigue, est devenu l'objet de toute sa concentration et de toute sa convoitise, bien plus qu'il ne l'était avant, sur le banc de gazon, ou même dans le pavillon. La femme sait donc ainsi mettre le lieu à son service pour séduire le corps masculin, exploiter et cadrer son désir pour son propre plaisir. Et dans *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, c'est dans le cabinet préparé pour la cérémonie de son dépucelage que Laure peut contempler, et donner à voir, son corps en détails.

Mais la femme peut également apprendre à cadrer le désir masculin non plus pour son propre plaisir – ou du moins pas seulement – mais surtout pour l'exploiter en vue d'un profit et d'une ascension sociale telle que nous l'avons envisagée précédemment. Dans la perspective qui est la nôtre ici, l'argent ainsi acquis lui permet notamment de déterminer et d'aménager librement – toutefois nous verrons que des limites et des frontières subsistent toujours nécessairement – son temps-espace. L'argent, d'ailleurs, qu'il soit le fruit de l'origine sociale de la femme, d'un mariage ou d'une ascension sociale, est déterminant pour la maîtrise spatio-temporelle des personnages féminins. Pour Henri Lafon, « l'opulence se

[1] *Op. cit.*, 1308. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

marquera ainsi par la multiplication de lieux petits, non par l'occupation de grands espaces[1] ». Les grands espaces ne sont en effet propres ni à allumer ni à entretenir la flamme du désir. La femme parvenue à une certaine opulence sera donc en mesure de se construire de petits espaces qu'elle sait être les plus appropriés à assurer sa maîtrise sur son propre désir comme sur le désir masculin. Les appartements de la fée Lumineuse sont ainsi présentés comme « une enfilade de *petites* pièces charmantes[2] ». On comprend dès lors que les lieux où la femme conduit l'homme soient toujours divisés en espaces confinés et rétrécis, en labyrinthes, cabinets, chambres, boudoir, ruelles, ou alcôves, etc., comme le sont, par exemple, la petite maison de la marquise de Merteuil ou encore le château conjugal de madame de T***. Ainsi, la maîtrise finale du désir masculin en le cadrant selon sa propre volonté et son propre désir, quel que soit d'ailleurs l'intérêt d'une telle maîtrise pour la femme, est à n'en pas douter la fin première du désir de dominer sans faiblesse le chronotope, ou du moins un certain temps-espace dans lequel elle s'attache à conduire, à attirer l'homme et son désir.

En concentrant le regard masculin sur lui, par quelque moyen que ce soit, le corps féminin opère donc en même temps un cadrage du désir de l'homme qui lui offre une prise et une maîtrise sur ce même désir, par là exacerbé et soumis à son objet. Parfois à ce point soumis que le désir masculin se trouve en quelque sorte « assermenté » par la comtesse de *La Matinée libertine ou les Moments bien employés*, texte de Nerciat paru en 1787, qui le fait « jurer » à trois reprises :

> *Premièrement, vous renoncez à toutes prétentions aux gradations, et, de votre vie, vous n'aurez la témérité de solliciter un autre poste que celui qu'on daignera vous abandonner. – Jurez. […] Vous demeurerez aveuglément soumis à tous mes caprices libertins, de quelque nature qu'ils puissent être ? Vous serez prêt à tout. – Jurez ! […] Bien entendu que vous n'aurez jamais l'audace de me citer comme ayant fait quelque chose pour vous ? – Jurez*[3].

Le « on » - comme dans *Point de lendemain* – vient alors dépersonnaliser la femme maîtresse d'elle-même et de l'autre, au point que la dernière partie de cette « assermentation » tend à empêcher la divulgation du nom et de l'identité de cette femme. Le désir masculin est ainsi soumis avec une explicitation rarement atteinte dans le roman libertin (« vous n'aurez la

[1] *Op. cit.*, p. 201.

[2] *Op. cit*., p. 415. C'est nous qui soulignons.

[3] *Op. cit*., p. 78-79.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

témérité de solliciter un autre poste que celui qu'on daignera vous abandonner », « aveuglément soumis », « vous serez prêt à tout ») par une domination féminine qui s'affirme avec force. Et cette soumission se fait, qui plus est, dans un engagement à longue terme qui dépasse largement le seul cadre de la narration, celui de « la matinée libertine » (comme l'indique l'expression « de votre vie » accompagnée de l'emploi insistant du futur). Une telle soumission va bien donc au-delà de la dépendance de tous ces amants « bizarres » aux embarras et manies sexuels décrits dans nombre de « romans de filles ». Ces filles prêtent en effet leur corps avec une certaine bonhommie sans doute par goût des plaisirs transgressifs mais aussi muées par une volonté de connaissance, une « volonté de savoir » pour reprendre le titre du premier tome de l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault[1], qui leur confèrera une forme de pouvoir sur les hommes et sur le monde.

4) Femme et « savoirs » : la « philosophie dans le boudoir »

L'émancipation et la maîtrise féminines dans le roman libertin doivent en effet aussi passer, dans le boudoir, par la « philosophie », pour paraphraser Sade. La prédilection des romanciers libertins pour le thème de l'éducation s'insère ainsi dans un siècle qui en a fait l'une de ses préoccupations principales et leur permet de mettre en avant des épisodes de la vie des héroïnes qui seront déterminants pour leur devenir libertin[2]. Il s'agit alors, puisque la connaissance du corps et des plaisirs n'est jamais innée pour elles, d'adopter et de suivre une méthode sensualiste en trois étapes parfaitement décrite par Mathilde Cortey. En effet, « une première, passive, sert à engranger le maximum d'information et de connaissances, par la simple technique de l'observation et de l'écoute. Une deuxième intériorise par le rêve,

[1] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, T. 1, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Tel., 1976.

[2] Dans *Le Roman du libertinage*, Valérie van Crugten-André souligne qu'alors que l'éducation du jeune homme se met plus volontiers en scène dans le roman libertin mondain, celle de la jeune fille trouve, elle, davantage sa place dans le « roman de filles » ou dans un roman comme *Thérèse philosophe*, selon des stratégies narratives très différentes (voir chapitre II).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'"imagination", ces connaissances. Une troisième enfin passe à l'expérimentation physique solitaire ou guidée par des Mentors[1] ».

a. Sexualité et sagesse libertine : la courtisane philosophe

Clairval philosophe, *Julie philosophe ou le Bon patriote*, *Thérèse philosophe* : les titres de ces romans de notre corpus, tout comme ceux de beaucoup d'autres romans du siècle (sans compter les autres titres, sans prénom féminin, mais tout de même construit autour des termes « philosophe » ou « philosophie »), se plaît à lier philosophie et féminité, une féminité qui se forme au plaisir ; mélange des genres qui témoigne aussi du rôle de cette littérature libertine dans la diffusion des idées des Lumières et du siècle dans son ensemble, car la philosophie attachée à la féminité dans ces romans repose largement sur un refus des préjugés, ce qui constitue précisément le vecteur essentiel de la philosophie des Lumières. Si, comme le fait remarquer Michel Delon[2], on trouvait déjà cette référence dans la littérature pornographique du XVIIe siècle, avec *L'École des filles ou la Philosophie des dames*[3] par exemple, la philosophie que laissaient envisager ces titres se réduisait encore à un savoir licencieux, et pour les femmes, à savoir se comporter au lit. Certes, Lolotte, par un jeu de mot autour du titre du roman de Boyer d'Argens, tend à se gausser des prétentions philosophiques d'héroïnes comme Thérèse en éclairant le sens de l'adjectif « philosophe » tel qu'elle se l'applique à elle-même, à savoir une philosophie masturbatrice, une philosophie avant tout sexuelle et surtout une philosophie par défaut, car elle comprend « bien que la nécessité devait [la] forcer à suivre l'exemple de *Thérèse*, et [elle devint] à cet égard tout aussi *philosophe*[4] ». Alors qu'à un autre « égard », Thérèse, elle, raisonne sur la nature, le bonheur social, l'origine des religions et sur ce qu'est l'esprit, toujours pour en arriver à une déresponsabilisation et à

---

[1] *Op. cit.*, p. 126.

[2] Voir DELON, Michel, « De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir*, la place de la philosophie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, Winter, vol. 7, n° 1-2, 1983, p. 76-88.

[3] ANGE, Jean l', et MILLOT, Michel, *L'École des filles ou la Philosophie des dames, premier et second dialogue*, 1655 (éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, la Musardine, 2000).

[4] *Op. cit.*, p. 32. Les termes soulignés et qui visent à mettre en avant le jeu de mots sur le titre du roman attribué à Boyer d'Argens, sont en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

une justification du désir et du plaisir. En effet, l'association d'un personnage féminin et de la philosophie au XVIIIe siècle recèle une volonté transgressive certaine, dans le sens où ce titre laisse envisager une héroïne émancipée, maîtresse de sa pensée et de son corps, ce que met d'ailleurs en avant la remarque faite par Sir Sydney à Félicia alors que celle-ci vient de lui exposer son « système » :

> *Pardonnez, charmante philosophe, vous m'étonnez et vous m'enchantez également par des raisonnements auxquels on ne devrait guère s'attendre de la part d'une Française de seize ans…*

Ce à quoi s'empresse de répondre celle qu'il vient d'appeler « charmante philosophe » :

> *Vous semble-t-il donc que femme française et jeune soient des titres qui excluent la faculté de penser et de raisonner ? Apprenez que partout notre sexe penserait, et même très juste, si l'on n'y mettait la plupart du temps obstacle, par une mauvaise éducation, à laquelle j'ai eu le bonheur d'échapper*[1].

Alors que, traditionnellement, le rapport de la femme à l'échange intellectuel ne la plaçait que dans un rôle d'inspiratrice ou de réceptrice, de muse ou d'élève, puisque l'on prétend, au XVIIIe siècle, que la femme, par sa nature physiologique et ses fonctions biologiques, n'est pas capable de réflexion abstraite dans la même mesure que l'homme ; dès lors, toute éducation intellectualisée sera considérée comme non naturelle, voire contre-nature. Lieselotte Steinbrügge nous indique ainsi que l'« on assiste […], pendant la deuxième moitié du siècle à une négation radicale de l'intelligence de la femme, entreprise à l'Âge des Lumières, appelé également l'Âge de la Raison[2] ». Au contraire, on voit naître, dans nos romans, un esprit critique féminin, une manifestation d'intellectualité par laquelle la femme tend à accéder à une certaine indépendance.

Et en effet, dans l'éducation proposée aux jeunes filles de ces romans, la libération sexuelle et morale se trouve étroitement liée à l'épanouissement de l'esprit. Il nous est souvent indiqué que l'éducation de ces jeunes filles n'a « point été négligée » ; et chaque scène voluptueuse s'accompagne de l'acquisition d'une connaissance pour la jeune élève, tout comme l'apprentissage par la parole ne vaut que quand il y a acte, pratique. En fait les

---

[1] *Op. cit.*, p. 1200.

[2] STEINBRÜGGE, Lieselotte, « Qui peut définir la femme ? », *Dix-Huitième siècle*, Paris, PUF, n° 26, 1994, p. 339.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

discours proprement philosophiques tenus par des femmes éducatrices sont assez rares : dans *Thérèse philosophe*, ils sont surtout le fait de l'abbé T***, même si Thérèse pourra les reprendre à son compte. L'abbé T*** exploite ainsi avec virtuosité la conjugaison de la philosophie et de l'érotisme, communiquant à Thérèse sa croyance en une origine purement humaine des religions, en une équivalence entre Dieu et la nature, et en un déterminisme universel, puisque « tout est combiné et nécessaire, rien n'est produit au hasard[1] », qui fait que nous ne sommes pas maîtres, et donc pas responsables, de nos passions. C'est en effet auprès de lui que la jeune Thérèse trouvera ses « premières lumières dans la morale, la métaphysique et la religion[2] » et c'est à lui qu'elle devra son goût pour ces matières, dont le comte comprendra par la suite les avantages qu'il pourra tirer sur le plan de la sexualité :

> *Je remarquais que, dès que l'aiguillon de la chair était émoussé, sous prétexte du goût que j'avais pour les matières morale et métaphysique vous employiez la force du raisonnement pour déterminer ma volonté à ce que vous désiriez de moi*[3].

Avec le comte, Thérèse pourra alors trouver un équilibre parfait entre intellection et affection. Le couple qu'elle forme avec le comte opère en effet la synthèse idéale entre métaphysique et plaisir sexuel, alors que tout le parcours de Thérèse repose sur « l'alternance entre théorie philosophique et pratique sexuelle, alternance qui devient dialectique puisque le désir sexuel est premier et pousse Thérèse à rejeter la morale traditionnelle et la religion, et que réciproquement la réflexion philosophique légitime l'assouvissement du désir[4] ». On comprend dès lors que seul ce roman ait trouvé grâce aux yeux d'un Sade qui y voyait « l'unique qui ait agréablement lié la luxure à l'impiété ». Point de discours, par contre, sur la nature ou la religion dans le récit de la Bois-Laurier. Mais le « raisonnement » et la leçon ne sont pas pour autant absents et ses discours, sans prétention philosophique aucune, sont présentés comme des « leçons propres à […] apprendre [à Thérèse] à connaître les différents caractères des hommes[5] ». Aimer, apprendre et penser sont donc inséparables dans l'initiation libertine ; et si l'apprentissage que font nos jeunes héroïnes est avant tout celui du plaisir, l'épanouissement de leur corps est aussi celui de leur esprit, dans une annulation de la

[1] *Op. cit.*, p. 621.

[2] *Ibid.*, p. 629.

[3] *Ibid.*, p. 652.

[4] DELON, Michel, *art. cit.*, p. 83.

[5] *Op. cit.*, p. 647.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

séparation théologique entre l'âme et la chair qui condamnait la seconde au profit de la première. Car si les arguments ne sont pas originaux et ne sont souvent que des reprises de traités philosophiques du siècle, l'originalité vient de ce que, ainsi que le signale Michel Delon[1], il existe dans ces textes une mise en scène des idées matérialistes dans un espace fictionnel et une juxtaposition des emprunts théoriques et des scènes érotiques.

Il reste que les conversations ne sont pas les uniques dépositaires de ce lien étroit qui existe dans les récits libertins entre libération sexuelle et libération de l'esprit. Les lectures que les « instituteurs » donnent à ces jeunes filles et supposées participer à leur instruction, sont toujours des lectures qui mettent en avant le corps érotique et, par l'activité intellectuelle que suppose la lecture, provoquent le feu du désir chez la lectrice et la préparent à l'apothéose des sens. À ce titre, donc, ces lectures participent également de ce que l'on peut appeler le « système éducatif libertin », dans lequel le corps de la jeune fille naît d'un va-et-vient perpétuel entre scènes érotiques et débats philosophiques, selon les exemples emblématiques de *Thérèse philosophe* et de *La Philosophie dans le boudoir*, ou même, sans nécessairement prétendre à ce titre de philosophie, quelques bribes de raisonnement. Lolotte évoque ainsi ces « livres qui [l]'avaient considérablement avancée dans la connaissance du sexe masculin, et de la douce utilité dont il est au [sexe féminin][2] ». Le rôle de la lecture dans l'initiation libertine s'avère en effet particulièrement subversif. Frétillon montre comment elle s'est rendue « plus digne de plaire » en ornant « [son] esprit par des lectures instructives et amusantes [selon le principe du savoir aimable si cher au roman libertin]. Brantôme et Aloïzia l'embellirent de mille choses[3] ». Si, par contre, les romans sont « presque bannis [des] yeux » de Laure, selon la volonté de son père, pour la raison que bien peu « peignent les hommes et les femmes de leurs véritables couleurs », les livres de morale, d'histoire et « les ouvrages de nos meilleurs poètes » entrent en bonne part dans l'éducation naturelle qu'elle doit recevoir, car « son père se plaisait à [lui] faire lire [ces livres] dont [ils examinaient] les principes, non sous la perspective vulgaire, mais sous celle de la nature[4] ». Bien plus, l'héroïne de *Julie philosophe* qui, comme Thérèse, se forge une philosophie de l'existence, parallèlement à son éducation libertine au fil de son parcours picaresque, trouve dans les livres une source de réflexion sur l'existence humaine :

---

[1] *Art. cit.*

[2] *Op. cit.*, p. 30.

[3] *Op. cit.*, p. 25-26.

[4] *Op. cit.*, p. 39-40.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Ce fut alors que j'affermis mes principes sur une base solide et que je me créai un système, une règle de penser et d'agir dont rien ne me fera jamais départir*[1].

La lecture aura ainsi pour elle le double bienfait de lui permettre de s'évader et de se forger un jugement qui lui permettra de proposer rétrospectivement des réflexions sur sa propre vie inspirée de ce qu'elle appelle une « philosophie mâle qui dédaigne assez le rang et la naissance pour se faire admirer par ses propres moyens[2] ». Selon elle en effet, « les malheurs mènent […] à la philosophie, et la philosophie nous apprend que la plus pitoyable de toutes les manies est celle de l'homme qui s'enorgueillit ou qui rougit du hasard de sa naissance[3] ». Ces femmes philosophes se créent donc des systèmes, que Julie définit comme « une règle de penser et d'agir », dont le moteur est la recherche du bonheur, dans ce siècle des Lumières au cours duquel émerge l'idée de bonheur individuel[4]. D'ailleurs, Gaudet encourage Ursule à rechercher, par la jouissance, son bonheur, qui est « le but de sa formation » et qui répond par là aux projets conçus par Dieu sur l'être humain :

> *Loin que les plaisirs dans lesquels vous allez vivre, soient contraires à quelques lois générales de la nature, c'est tout le contraire : plus un être est heureux, plus il remplit le but de sa formation ; car Dieu l'a fait principalement pour le bonheur : le bien-être épanouit l'âme, la pénètre, et la rend plus reconnaissante envers l'Être suprême. Le mal-être, la peine, la portent au contraire au murmure, à la haine de son principe. Jouissez donc*[5].

Ainsi, par les plaisirs du corps, la femme atteint-elle à la satisfaction de l'âme et donc au bonheur. En guise de conclusion à ses « mémoires », Félicia se flatte ainsi d'être heureuse grâce « aux études agréables » auxquelles elle consacre la journée et « aux délices de la volupté[6] » qui occupent ses nuits. Car « la sagesse […] c'est de profiter de tout ce qui peut accroître ou assurer notre bonheur, c'est de se comporter avec discrétion ou prudence, de ne

---

[1] *Op. cit.*, t. I, p. 154.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 15.

[4] Certes, la recherche du bonheur, au XVIIIe siècle, n'est évidemment pas un thème neuf, mais il s'applique désormais, alors que le Christianisme l'avait occulté pendant des siècles au profit du *salut*, à des domaines jusque-là interdits à la conscience individuelle. Voir l'ouvrage déjà cité de Robert Mauzi.

[5] *Op. cit.*, p. 324.

[6] *Op. cit.*, p. 1288.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

confier sa réputation qu'à un être incapable de la compromettre par la vanité ou la maladresse, c'est d'obéir à la nature qui vous a créée pour l'amour[1] » apprend Elmire dans *Entre chien et loup*.

Derrière, parfois, des arguments sans grande originalité, des formules un peu convenues voire des conclusions artificielles, se cache souvent la volonté de l'association subversive de la notion de philosophie à celle de féminité en même temps que de la mise en circulation, non sans audace, au travers des canaux romanesques, des idées – elles aussi subversives – des Lumières. Autour de l'héroïne, dont on n'oublie jamais pour autant l'état de femme et la condition parfois inférieure, qui accumule un savoir au fil – et parfois au hasard – de ses rencontres, un hommage certain est ainsi rendu par les romanciers libertins à l'écriture encyclopédique avec laquelle le lecteur doit apprendre seul à penser, tout comme l'héroïne doit commencer, grâce à l'initiation libertine qui vient remplacer l'éducation « traditionnelle », à se forger ses propres réflexions, d'abord aidée en cela par ceux que Sade a appelés des « instituteurs immoraux ». Il s'agira de former la jeune fille, ou plutôt de la « déformer », c'est-à-dire de la défaire de ses préjugés, ce sur quoi se fonde toute la philosophie libertine et qui n'est pas sans rappeler les préceptes des Lumières.

b. De l'éducation « traditionnelle » à l'initiation libertine : « les instituteurs immoraux »

Dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, en 1795, dont le sous-titre est précisément « les Instituteurs immoraux », le supplice final de Madame de Mistival constitue l'acmé de l'éducation de sa fille Eugénie en ce qu'il est montré comme nécessaire à la refonte totale d'une éducation qui était jusqu'alors l'éducation ordinaire de toute jeune fille de son rang et de son siècle. Ainsi Dolmancé s'attache-t-il d'abord à détruire les préceptes de cette éducation somme toute des plus traditionnelles, comme il le souligne lui-même, préjugé par préjugé[2] :

---

[1] *Op. cit.*, p. 170.

[2] Mais, alors que l'éducation libertine de Thérèse passait par quatre moments et reposait sur l'abandon progressif des préjugés, Eugénie est quant à elle amenée à y renoncer dès la première injonction de ses instituteurs, le temps de son éducation étant réduit à l'unité de temps du théâtre classique.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Quant à l'éducation, il faut qu'elle ait été bien mauvaise, car nous sommes obligés de refondre ici tous les principes que vous lui avez inculqués ; il n'y en a pas un seul qui tienne à son bonheur, pas un qui ne soit absurde ou chimérique. Vous lui avez parlé de Dieu, comme s'il y en avait un ; de vertu, comme si elle était nécessaire ; de religion, comme si tous les cultes religieux étaient autre chose que le résultat de l'imposture du plus fort et de l'imbécillité du plus faible ; de Jésus-Christ, comme si ce coquin-là était autre chose qu'un fourbe et qu'un scélérat ! Vous lui avez dit que* foutre *était un péché, tandis que* foutre *est la plus délicieuse action de la vie ; vous avez voulu lui donner des mœurs, comme si le bonheur d'une jeune fille n'était pas dans la débauche et l'immoralité, comme si la plus heureuse de toutes les femmes ne devait pas être incontestablement celle qui est la plus vautrée dans l'ordure et le libertinage, celle qui brave le mieux tous les préjugés et qui se moque le plus de la réputation*[1] *!*

Il peut alors achever la dé-formation d'Eugénie, qu'il a entreprise avec Madame de Saint-Ange, par le châtiment collectif et ô combien symbolique de la mauvaise éducatrice. Cette initiation se fait en vase clos, pour et par une communauté, à l'écart du reste de la société et de l'éducation qui y est habituellement dispensée aux jeunes filles. C'est que le roman libertin se nourrit, en les transgressant sans cesse, des interdits que lui oppose le code social, « car le jour où les interdits disparaissent, le roman libertin (et peut-être le roman) n'a plus grand-chose à dire[2] » pour reprendre les mots de Béatrice Didier. Les deux parties s'opposent alors, selon ce qu'en dit Félicia, dans ce qui apparaît comme un véritable conflit :

> *C'est ainsi que la clique bassement orgueilleuse des* antimondains *se venge, quand elle peut, de ses antagonistes. Quiconque n'a pas le don de plaire ou manque d'agréments, de talents, de fortune ou sort mal formé de ses instituteurs, et veut cependant être compté pour quelque chose ; un tel être, dis-je, se voit forcé de s'enrôler sous les drapeaux de la* réforme *: ces* mécontents*, colorant leur mauvaise humeur et leur méchanceté du prétexte spécieux des intérêts de la religion, livrent une guerre perpétuelle aux* heureux du siècle[3].

---

[1] *Op. cit.*, p. 272-273.

[2] DIDIER, Béatrice, préface, commentaires et notes des *Liaisons dangereuses*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p. 542.

[3] *Op. cit.*, p. 1243. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

L'éducation et le savoir offerts à la jeune fille sont en effet traditionnellement normés par la religion et la morale vertueuse que l'on retrouve notamment dans le vocabulaire de ceux qui les représentent dans *Thérèse philosophe*, la mère de l'héroïne et le père Dirrag, à grand renfort de « crime », de « péché », de « honte », de « punition », d' « obscurité » (par opposition aux lumières du siècle), de « souillure », etc. La société libertine, quant à elle, a ses propres codes, mais aussi sa propre morale, et son propre « savoir-vivre[1] », selon le mot de Margot, tous avant tout fondés sur la subversion. L'héroïne libertine revendique ainsi la morale et la sagesse qui régit la société libertine, et en fait même la seule morale et la seule sagesse, à l'image de Félicia qui présente les libertins comme « les vrais sages de l'univers[2] ». Elle exprime ainsi à l'envi les préceptes qui régissent leur mode de vie sous le jour de la sagesse :

> *J'ai été très heureuse de la multiplication des petites aventures ; tant pis pour moi si les grandes ont des délices extraordinaires que je n'ai pas eu le bonheur de connaître. Quand on est bien, on peut se passer du mieux. Cela me paraît sage*[3].

La recherche effrénée du plaisir et des plaisirs, ainsi que le goût de la provocation et de la subversion sont élevées, dans ces romans, au rang de savoir-faire mondain. Félicia, à l'instar de ses consœurs, se montre par ailleurs parfaitement consciente du caractère subversif de son initiation par rapport aux codes et à la morale en vigueur dans le reste de la société de son siècle, y compris la mode du roman sentimental, mais « la nature a trouvé son compte à ce partage, que condamnent à la vérité les préjugés et le code rigoureux de la délicatesse sentimentale[4] ». Cette « éducation bigote[5] », comme elle l'appelle, à laquelle l'initiation libertine s'oppose, l'héroïne de Nerciat la juge « mauvaise » et la conçoit comme un obstacle puissant à l'épanouissement d'une réflexion autonome chez la femme, ainsi qu'elle l'explique à Sir Sydney. Il s'agit dès lors, avec Sylvino, de s'élever contre une société qui prive les femmes d'une éducation digne de ce nom, les confine dans l'étroitesse de l'espace privé et domestique, les voue à l'amour tout en leur interdisant de s'y abandonner. C'est en cela que le libertinage féminin, qui n'est pourtant apparemment pas plus audacieux, possède une

[1] *Op. cit.*, p. 679. Ce « savoir-vivre libertin » dont Michel Delon a composé le titre de son étude.

[2] *Op. cit.*, p. 1242.

[3] *Ibid.*, p. 1194.

[4] *Ibid.*, p. 1110.

[5] *Ibid.*, p. 1126.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

puissance transgressive plus grande que le libertinage masculin : l'initiation libertine fonde l'éducation de la jeune héroïne sur le vice.

L'opposition entre les deux éducations est remarquablement mise en évidence dans le roman attribué au marquis d'Argens. Thérèse a en effet d'abord reçu une éducation dévote, voulue par sa mère, qui la pousse à « apercevoir, pour la première fois, du crime dans [ses] plaisirs[1] » d'enfants. Cette éducation, qui va à l'encontre de la nature, n'est d'ailleurs parvenue à obtenir comme résultat que le dépérissement progressif, certes de son tempérament voluptueux, mais aussi et surtout de sa santé. Son premier confesseur introduit cette éducation néfaste par ce qui s'apparente à un cours de sexologie imprégné du vocabulaire moralisateur chrétien, où le lieu commun de l'assimilation du sexe masculin au serpent, comme du sexe féminin à la pomme du jardin d'Éden, doit jouer le rôle de repoussoir et où toute fonction sexuelle est soigneusement supprimée (« par laquelle vous pissez », « ce morceau de chair des garçons ») :

> *Ne portez jamais […] la main ni même les yeux sur cette partie infâme par laquelle vous pissez, qui n'est autre chose que la pomme qui a séduit Adam, et qui a opéré la condamnation du genre humain par le péché originel. Elle est habitée par le démon, c'est son séjour, c'est son trône. Évitez de vous laissez surprendre par cet ennemi de Dieu et des hommes. La nature couvrira bientôt cette partie d'un vilain poil, tel que celui qui sert de couverture aux bêtes féroces, pour marquer par cette punition que la honte, l'obscurité et l'oubli doivent être son partage. Gardez-vous encore avec plus de précaution de ce morceau de chair des jeunes garçons de votre âge, qui faisait votre amusement dans ce grenier : c'est le serpent, ma fille, qui tenta Ève, notre mère commune. Que vos regards et vos attouchements ne soient jamais souillés par cette vilaine bête, elle vous piquerait et vous dévorerait infailliblement tôt ou tard*[2].

La nature sert de justification au discours religieux (« la nature couvrira bientôt cette partie ») comme elle servira celui de l'abbé T*** dans un tout autre dessein, selon une conception toute opposée du désir et de la physiologie féminine et masculine, où la relation sexuelle apparaît non plus comme le péché originel, mais comme un acte absolument naturel :

---

[1] *Op. cit.*, p. 579.

[2] *Ibid.*, p. 579-580.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Les préceptes de mon nouveau directeur avaient charmé mon âme. J'y voyais un air de vérité, une sorte de démonstration soutenue, un principe de charité qui me faisait sentir le ridicule de ce que j'avais ouï dire jusqu'alors*[1].

Loin de la tentative de persuasion du premier confesseur misant sur la frayeur provoquée par des images bestiales et reposant sur des lieux communs et des préjugés, l'abbé T*** est parvenu à convaincre par une argumentation la jeune Thérèse comme l'indiquent le champ lexical de la démonstration utilisé ici (« préceptes », « vérité », « démonstration soutenue », « principe »). Claude Reichler dirait que la jeune novice passe alors du *préjugé*[2] à la *nature*, selon le schéma classique du parcours initiatique libertin, car les préjugés ne sont que des « tristes réflexions […] qui enfantent les remords[3] », alors que la lutte contre les préjugés, si chère au siècle des Lumières, affiche comme dessein principal la libération de l'individu. L'écran concret de la scène de vision peut alors s'interpréter comme l'incarnation d'un écran abstrait, à savoir celui des préjugés dans la perspective des Lumières dans l'histoire desquelles s'inscrit celle du roman libertin, histoire liée, donc, à un mouvement philosophique dont le but est d'éclairer l'esprit et de lutter contre les préjugés. L'écran abstrait peut ainsi être celui des préjugés de l'éducation négative de Thérèse alors qu'elle regarde son amie Éradice et le père Dirrag[4] :

> *Quelle physionomie ! Ah, Dieu ! Figurez-vous un satyre, les lèvres chargées d'écume, la bouche béante, grinçant parfois des dents, soufflant comme un taureau qui mugit. Ses narines étaient enflées et agitées, il tenait ses mains élevées à quatre doigts de la croupe d'Éradice, sur laquelle on voyait qu'il n'osait les appliquer pour y prendre un point d'appui. Ses doigts écartés étaient en convulsion et se formaient en patte de chapon rôti. Sa tête baissée et ses yeux étincelaient*[5]*…*

Cet écran des préjugés se manifeste ainsi dans la dimension scopique qui s'insère entre le géométral et le symbolique de la scène et donne précisément sa signification à la scène c'est-à-dire que sa vision, animalisant la scène qu'elle observe à travers la tapisserie de Bergame, et

---

[1] *Ibid.*, p. 604.

[2] Le terme apparaît d'ailleurs avec récurrence dans le roman libertin pour en permettre la dénonciation.

[3] *Entre chien et loup*, *op. cit.*, p. 171.

[4] Pour une étude des écrans abstraits et concrets dans *Thérèse philosophe*, voir CUSSET, Catherine, « L'écran du désir dans *Thérèse philosophe* », in *L'Écran de la représentation*, *op. cit.*, p. 379.

[5] *Op. cit.*, p. 590.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

surtout le père Dirrag, révèle la projection que fait Thérèse sur cette scène de sa conscience coupable alors qu'elle est encore toute imprégnée de son éducation négative. Dès lors, les raisonnements que tient l'abbé T*** à Thérèse vont permettre à cette dernière de se livrer aux plaisirs qu'offre le corps érotique sans qu'intervienne quelque notion de crime ou de culpabilité que ce soit, et de se libérer à cet égard du carcan de la très stricte morale chrétienne, notamment en matière de sexualité. Claude Reichler l'a bien montré, « c'est bien d'une genèse qu'il s'agit et le débutant [ou la débutante] se trouve placé devant un nouvel arbre de la Connaissance ». Le récit libertin « traduit la scène de la tentation et de la chute comme une entrée dans le monde, une sortie hors des niaiseries sécurisantes de l'Éden ancien[1] ». En effet, la libertine apprend peu à peu à penser par elle-même, libérée des préjugés et de l'inquiétude causée par un désir naissant. Thérèse, à l'écoute des raisonnements et des dissertations de l'abbé T***, développe enfin ses capacités de réflexion jusqu'alors entravées par une éducation qui réprimait son tempérament et ses désirs et acquiert par là même une première forme d'indépendance, ainsi qu'elle s'en enthousiasme :

> *De là je tirai mes petites conséquences, et je commençai peut-être à penser pour la première fois de ma vie*[2].

Si le désir est entravé dans sa satisfaction naturelle, outre que la « machine » corporelle s'en trouve fortement déréglée, le bon fonctionnement de la pensée en est compromis ; alors qu'une fois « l'aiguillon de la chair » apaisé, la jeune fille peut aller « l'esprit tranquille, les idées nettes[3] ». L'initiation libertine laisse ainsi s'épanouir l'esprit de la néophyte, ce dont Thérèse, la philosophe, est la première à se réjouir :

> *Les ténèbres de mon esprit se dissipaient, peu à peu je m'accoutumais à penser, à raisonner conséquemment*[4].

Dans les romans-mémoires ou récits rapportés qui peuplent le corpus libertin du XVIIIe siècle, une narratrice revient sur sa jeunesse. Le temps de l'histoire n'est donc pas celui d'une période anodine de la vie de la narratrice ; il est celui de la partie la plus

---

[1] REICHLER, Claude, *L'Âge libertin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 49.

[2] *Op. cit.*, p. 614.

[3] *Ibid.*, p. 609.

[4] *Ibid.*, p. 605.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

intéressante de sa vie, celui du *commencement*, le moment « de quitter l'enfance[1] » selon les mots de Cynare, l'éducatrice de Psaphion. Se dévoilent alors pour Eugénie, dans *La Philosophie dans le boudoir*, et toutes ces jeunes héroïnes, les perspectives d'une seconde naissance, bien plus brillante que la première. Ainsi, « l'aboutissement du parcours initiatique se nomme *mettre dans le monde*, et l'institutrice accomplie que fut Ninon de Lenclos ne s'est pas fait faute de rapprocher l'expression d'une autre, plus troublante : *mettre au monde*[2] » souligne Claude Reichler et c'est bien ainsi que Mlle Brion envisage le moment où elle gagne sa liberté en quittant le domicile parental, comme elle l'écrit à la destinataire de son récit :

> *Voici, madame, mon entrée dans le monde et l'instant, pour ainsi dire, où commence ma vie. Peignez-vous une fille neuve au point d'ignorer qu'elle est jolie, pour qui le mot d'amour est étranger, qui connaissait presque la pratique du plaisir sans en avoir jamais soupçonné la théorie ; une fille trop ignorante pour savoir rougir, simple par innocence, et cependant d'une complexion libertine, conduite chez Mme Verne, qui tenait la maison la plus renommée de Paris*[3].

Si toutes n'ont pas eu à composer d'abord avec l'éducation négative qu'a pu connaître Thérèse – Félicia souligne d'ailleurs que ce fut une chance – elles ne cessent de la condamner et avec eux, leurs défenseurs et propagateurs. Félicia se félicite ainsi de n'avoir jamais été entravée dans son éducation par ces préjugés néfastes à la libération de son esprit :

> *N'ayant adopté dans ma solitude aucuns préjugés nuisibles au goût qui m'était naturel, je me trouvai propre à tout ce que l'on exigea de moi : j'avais dés lors le bon sens de sentir l'utilité d'une bonne éducation*[4].

On lui donne des maîtres, comme on en donnera à Lolotte : des maîtres de danse, de chant, de musique, de dessein, de broderie, somme toute de l'éducation féminine la plus « classique ». Mais alors que le maître de danse de Félicia, Belval, « un jeune homme bien fait, joli, d'une douceur charmante, et qui [la] traitait avec un tendre respect », entreprend avec sa jeune élève des leçons d'un tout autre ordre, Lolotte, lorsqu'elle doit entrer au couvent avec sa mère, regrette fort ses « chers maîtres » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 23.

[2] *Art. cit.*, p. 103.

[3] *Op. cit.*, p. 20.

[4] *Op. cit.*, p. 1072.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Non que je regrettasse les leçons pour lesquels ils étaient payés ; j'avais, ma foi, bien un autre intérêt à chérir leur favorable habitude. Presque tous me faisaient faire, parallèlement à ce qu'ils m'enseignaient, de petits cours d'indépendance, de morale relâchée, et presque de libertinage ; bien entendu pourtant qu'aucun, jusqu'alors, n'avait essayé de m'intéresser, mais, travaillant comme de concert à m'instruire de tout ce qui peut donner en peu de temps une femme galante, mieux que cela même, ils avaient tous un intérêt*[1].

De tels « instituteurs immoraux », et en particulier les institutrices, articulent discours et pratiques dans leur projet éducatif transgressif – dans le sens où il va sans contredit à l'encontre de l'éducation « traditionnelle ». L'initiation au corps et à la sexualité offerte à ces jeunes élèves sera ainsi l'occasion d'une découverte épanouissante et libérée de leur propre corps et de celui de l'autre, alors que l'éducation traditionnelle, dont la mère, encore une fois, est l'incarnation même, contraint l'enfant dans des préjugés aliénants. Chez ces jeunes filles, nulle inquiétude n'accompagne la jouissance, et la découverte du plaisir charnel, dans un premier temps saphique, appelle simultanément la fin des préjugés. Il faut d'ailleurs signaler que Sade choisit systématiquement des figures féminines pour incarner les prosélytes de sa philosophie, ce qui peut sembler paradoxal, ainsi que le fait justement remarquer Valérie van Crugten-André dans le sens où il affiche souvent, à l'égard des femmes, un mépris qu'il aurait pour des êtres inférieurs. Elle avance alors trois hypothèses parmi lesquelles la désagrégation, nous avons vu comment, de l'image idéalisée, dans l'esprit de la jeune fille, de la mère qui doit permettre à Sade d'aller au bout de ses fantasmes. Par ailleurs, Sade aime choquer et le choix de faire porter sa philosophie de l'existence par des femmes qui, selon les représentations du siècle, renforcées par la vogue du roman sentimental et par le retentissement de *La Nouvelle Héloïse*, sont censées être cantonnées à une vie domestique et dans des rôles bien définis qui sortent rarement de la sphère privée, lui permet sans conteste de battre en brèche les idées communément admises et les règles en vigueur à cet égard[2]. L'obligatoire avertissement au début des livres dangereux : « La mère en proscrira la lecture à sa fille », conforme aux préceptes rousseauistes (« Jamais fille chaste n'a lu de romans »), est

[1] *Op. cit.*, p. 29.

[2] Quant à la troisième hypothèse avancée par Valérie van Crugten-André, elle met en avant le fait que chaque individu, au travers de ces figures féminines représentant traditionnellement la faiblesse imposée par la nature et les lois sociales, a le choix de sa destinée en se dressant contre ces états de fait à la seule force de la ruse et de l'intelligence, à l'image de Juliette. Voir « Les romans sadiens ou la leçon par excellence », *op. cit.*, p. 305-317.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

alors significativement subverti avec cynisme par le divin marquis, en exergue de *La Philosophie dans le boudoir*, par : « La mère en prescrira la lecture à sa fille »[1]. Une seule lettre est changée et c'est déjà toute la subversion de l'éducation « traditionnelle » par l'initiation libertine[2] qui est mise en avant au travers de la place de la lecture dans cette éducation. La lecture, loin d'être, comme elle le semble au premier abord, un simple accessoire érotique voire un précieux somnifère à l'image de l'utilisation qu'en fait Margot, qui soigne par le sommeil un état de dépérissement dû à l'abus de volupté, devient un outil pédagogique et pas uniquement s'il s'agit d'ouvrages moraux ou religieux, non *en dépit du fait* mais *parce qu'*elle relève du désir. D'un désir au sens large englobant le désir d'apprendre et de savoir qui taraudait la jeune marquise de Merteuil :

> *Ma tête seule fermentait ; je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir ; le désir de m'instruire m'en suggéra les moyens*[3].

La lecture de livres de tous genres et de tous horizons devient alors pour la marquise un outil précieux pour apprendre et accorder son être à ce qu'elle désire être, à savoir une femme libre qui parvient à maîtriser le sexe opposé :

> *Je me 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 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*[4].

Les lectures habituelles utilisées comme outils pédagogiques dans l'éducation traditionnelle de la jeune fille sont ainsi détournées de leur dessein premier pour servir à ceux de la marquise. Le livre est alors attaché au savoir, lui-même lié au pouvoir, alors que le sexe – lié

---

[1] Il faut noter que Félicité de Choiseul-Meuse propose à nouveau l'exacte antithèse de l'exergue de Sade au commencement de *Julie ou J'ai sauvé ma rose* : « La mère en défendra la lecture à sa fille ». Mais, plutôt que d'une véritable mise en garde, il s'agit là d'un clin d'œil sans ambiguïté qui permet au roman de se placer dans la tradition du libertinage romanesque par un exergue volontairement connoté.

[2] Nous parlons d'éducation d'un côté et d'initiation de l'autre, le second de ces termes possédant une signification bien plus forte que le premier.

[3] *Op. cit*., p. 223, lettre LXXXI.

[4] *Ibid*., p. 225. De même, alors qu'elle attend le chevalier dans sa petite maison, entre autres préparatifs, entreprend-elle de lire « un chapitre du *Sopha*, une lettre d'*Héloïse* et deux contes de La Fontaine, pour recorder les différents tons [qu'elle voulait] prendre » (p. 55).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

aussi à la lecture féminine - relève d'un autre pouvoir. Que dire alors de celles qui écrivent sur le sexe à l'image d'une Suzanne Giroust qui, comme nous l'avons vu, a choisi d'écrire sa propre vie de femme libre et ne cesse, en particulier dans le premier tome, de commenter sa propre écriture ? En effet, sa démarche d'écriture est particulièrement remarquable, pour ne pas dire fascinante, alors que « pour la première fois depuis le XVIe siècle, une femme entreprend de raconter sans détours les détails de sa vie libertine et de revendiquer, au nom des femmes, le droit à plus de liberté, à plus d'autonomie[1] ». Et alors se bat-elle pour le droit au divorce, contre les préjugés phallocrates et, précisément, contre l'éducation négligée qui est alors réservée aux femmes, même si elle-même, a eu la chance de bénéficier, chose encore assez rare pour une fille de la bourgeoisie, d'une excellente éducation. Et sans doute est-ce là précisément la raison pour laquelle elle peut transgresser les interdits et en faire état dans un récit provoquant pour une femme. Les valeurs émancipatrices incarnées par Suzanne passent donc largement par un accès de la femme au savoir, et qui plus est à un savoir aimable, incarné depuis l'Antiquité par le couple du philosophe et de la courtisane avec Socrate et Aspasie mais aussi fondé sur les lois du roman d'éducation établie par le *Télémaque* de Fénelon par leur forme, leurs principes et peut-être surtout les personnages de Mentors qu'ils mettent en scène.

c. Mentor aux visages de femmes

Dans de nombreux romans du genre, qui rappellent, par leurs formes et leurs principes, le roman d'éducation, Mentors et initiateurs éduquent des jeunes gens (le plus souvent des jeunes filles) et leur ouvrent les portes d'une vie de libertinage. Mais les figures les plus révélatrices et les plus significatives sont souvent des Mentors à visages de femmes. Certes, le nom de Mentor est masculin, mais derrière cet homme se cache une déesse, Athéna, une figure féminine. L'apparition des personnages d'éducateurs répond alors à un schéma qui, s'il subit quelques variations, reste relativement équivalent d'un roman à l'autre. Plusieurs conditions semblent en effet nécessaires pour que puissent entrer en scène ces pédagogues. La plus essentielle de ces conditions est sans nul doute, encore une fois, la disparition de la figure

[1] VAN CRUGTEN-ANDRÉ Valérie, *op. cit*., p. 290.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de la mère[1], car la libertine doit être, nous l'avons vu, un personnage émancipé, ne dépendant d'aucune autorité supra-individuelle, surtout pas d'une autorité familiale.

Dès lors, la disparition de la figure de la mère, qui a mis au monde, va permettre l'apparition de substituts de cette figure maternelle : une ou plusieurs autres femmes, plus âgées ou du moins plus expérimentées, peuvent ainsi prendre la place de la mère pour mettre *dans* le monde en singeant, pour mieux les transgresser, les préceptes éducatifs maternels : Fanny écrit qu'Esther Davis lui « servit de mère pendant toute la route[2] » vers Londres ; Madame C*** remplit une fonction maternelle auprès de Thérèse, tout comme la Bois-Laurier s'auto-institue explicitement comme substitut de la figure maternelle, avançant son âge et surtout son expérience à sa jeune protégée ; Cynare se charge d'élever Psaphion à la mort de sa mère et lui donne « les meilleurs maîtres de Smyrne » ; sans oublier que le couple de la maquerelle mère et de sa fille est un *topos* du genre. Ainsi Madame Cole appelle-t-elle ses protégées « ses enfants » et se charge-t-elle de leur éducation jusqu'à « l'établissement de la petite famille », alors seulement elle pourra se retirer :

> *[…] elle m'avoua sincèrement que ce qui [la] retenait encore [dans le monde], c'était la tendresse qu'elle avait pour ses enfants (c'est ainsi qu'elle nous appelait) et particulièrement pour moi qu'elle aimait comme sa propre fille ; mais que son dessein étant de se retirer sitôt qu'elle aura pourvu à l'établissement de la petite famille, elle m'exhortait et m'ordonnait même en qualité de mère de ne pas laisser échapper une si belle occasion de faire une honorable retraite […]*[3].

Ce transfert des attributs éducatifs de la mère à son substitut est d'autant plus significatif lorsque, comme c'est parfois le cas, c'est la mère elle-même qui confie sa fille à celle qui deviendra son éducatrice au moment de ses débuts dans la carrière du libertinage, le plus souvent sans le savoir. La mère de Thérèse recommande ainsi à sa fille de « cultiver l'amitié et les bonnes grâces de Madame C*** », et la narratrice de se réjouir rétrospectivement sur l'erreur de sa mère, mais aussi de la société dans son ensemble (au travers de la réputation sans faille de la dame en question) :

> *Je répondis à ma mère qu'elle ne devait pas douter de ma soumission aveugle à ses volontés. Hélas ! la pauvre femme ne soupçonnait guère la nature*

---

[1] Voir l'étude de la figure de l'orpheline dans « N'être fille de personne » au chapitre III de cette partie.

[2] *Op. cit.*, p. 12.

[3] *Ibid.*, p. 82.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

des leçons que je devais recevoir de cette dame, qui jouissait en effet de la plus haute réputation[1].

Que la disparition ou l'effacement de la figure maternelle soit volontaire ou non, la mère ne saurait conserver, dans ces romans, ses attributs traditionnels. Et même lorsqu'elle garde sa place auprès de sa fille, comme le fait la mère de Lolotte qui l'emmène avec elle dans un couvent des bernardines lorsqu'elle décide de s'y retirer dès le début du roman à la suite de la ruine et de la séparation du ménage parental, la figure maternelle se trouve « désactivée », « dénaturée », en ce qu'elle se trouve explicitement niée dans sa fonction éducatrice.

Vont alors entrer en scène des figures multiples à la fois d'éducatrices et d'élèves, mais toujours liées par la transmission d'une connaissance et l'apprentissage d'un plaisir. Certains types d'éducatrices reviennent ainsi souvent dans les récits libertins : la proxénète, l'entremetteuse, la compagne de couvent, ou encore l'amie expérimentée. Mais il faut souligner qu'il est parfois bien hasardeux de vouloir catégoriser systématiquement les figures d'éducatrices du roman libertin dans une perspective trop strictement et exclusivement typologique. En effet, un personnage comme la Bois-Laurier tient à la fois le rôle de substitut de la figure maternelle, de partenaire sexuelle (dans ces scènes subtiles et diffuses de saphisme) et de maquerelle. Plusieurs aspects se dégagent d'emblée de ces figures, qu'il s'agisse de transmettre les « ficelles » du métier – reprenant ainsi la thématique de l'éducation sur le mode ironique - d'initier la jeune fille à son corps et à la sexualité par le récit ou par la scène érotique, voire de lier apprentissage sexuel et « philosophie » comme nous l'avons vu. Éducatrices moitié proxénètes, moitié prêcheuses, qui dirigent bien souvent les premiers pas des héroïnes dans la carrière libertine, des personnages comme Madame Florence, la Bois-Laurier, Cynare ou Madame Cole vont ainsi transmettre les « ficelles » du métier, que ce soit la question de l'hygiène ou celle de l'art de plaire, à leurs jeunes élèves, car « qui que ce soit ne connaissant mieux le fort et le faible de la vie de Londres [ou Paris, voire Smyrne !], [n'est] plus en état de donner de bons avis et de garantir de jeunes prosélytes des dangers du métier[2] ». La première citée ci-dessus tient une des plus fameuses maisons closes de Paris et a ébauché l'éducation de nombre de demoiselles parties poursuivre leur carrière de courtisane à l'Opéra ; la seconde, devenue entremetteuse, tente d' « offrir » Thérèse à un financier. La première est « un des grands génies d'ordre et de détail qu'il y eut alors parmi les abbesses de

[1] *Op. cit.*, p. 598.

[2] *Op. cit.*, p. 69.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Cythère[1] » ; la seconde est « une femme de quarante ans qui a l'expérience d'une de cinquante, [et qui] sait ce qui convient à une fille comme [Thérèse] [2] ». Quant à Cynare, ancienne courtisane et éducatrice de Psaphion, qui est ainsi allée à bonne école, elle est présentée comme un modèle du genre. Par son exemple en effet, Cynare donne un modèle incarné de la courtisane caméléon – un exemple, pouvons-nous dire, « pratique », des conseils avisés donnés par Monsieur de G*** M*** et le frère Alexis à Margot. Les discours masculins donnés dans *Margot la ravaudeuse* se font ainsi pratiques féminines dans *Psaphion ou la Courtisane de Smyrne*. Car c'est par leur exemple que ces figures d'éducatrices forment leurs jeunes élèves – l'exemple étant le lien permanent entre la nature et l'éducation dans le roman libertin[3].

Dans ses représentations les plus abouties, l'exemple va jusqu'à l'identification, que ce soit par le récit ou par la scène érotique (exhibée ou furtive). Fanny découvre ainsi la volupté notamment durant une scène de vision où c'est la « révérende mère prieure elle-même », ainsi qu'elle nomme Madame Brown, qui est mise en scène, et alors « la vue d'une scène si touchante porta le coup mortel à [son] innocence[4] ». L'histoire de Madame Bois-Laurier permet à la jeune Thérèse, par l'identification à son éducatrice, libertine de profession, de s'instruire des manières, des usages du monde, et de connaître un substitut d'expérience sociale qui lui fait encore défaut et qu'elle n'aura à aucun moment à endurer dans son propre corps. Elle pourra également faire découvrir à son corps la sensualité et la volupté pendant ces scènes diffuses de saphisme entre les deux femmes. Les scènes de saphisme ne sont en effet pas rares entre une éducatrice et son élève, telles que l'allusion discrète mais néanmoins présente, aux « folies » de la Bois-Laurier et de Thérèse. Du fantasme saphique naît aussi l'apparition d'une figure récurrente de ce Mentor aux visages de femmes : l'amie expérimentée qui va initier la jeune fille au plaisir, à l'image de Phœbé avec Fanny, dont « l'éducation devait être confiée à ses soins, et suivant ce plan [il était] convenu [qu'elles coucheraient] ensemble[5] ». Fanny peut ainsi écrire rétrospectivement à son amie :

---

[1] *Op. cit.*, p. 688.

[2] *Op. cit.*, p. 625.

[3] Voir HARTMAN, Pierre : « Nature, exemple, éducation: les paradigmes du récit libertin », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 123-134.

[4] *Op. cit.*, p. 27.

[5] *Ibid.*, p. 16.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le badinage commençant à me plaire, j'éprouvai pour la première fois un plaisir que j'avais ignoré jusqu'alors[1].

A la fois par la scène de vision et par l'apprentissage du plaisir saphique, ces Mentors au féminin sont donc les premiers à faire accéder la jeune novice aux mystères de la volupté et du plaisir.

Le roman libertin se plaît aussi à jouer habilement parfois sur les inversions, les déceptions et les topoi détournés, remaniant ainsi les relations entre éducatrices et élèves afin de les subvertir davantage encore et de permettre à la jeune initiée de parvenir à la maîtrise ultime de son corps et de son être que lui réserve le genre. Boyer d'Argens, lui, inverse habilement les rôles entre la Bois-Laurier et Thérèse : en effet, il ne s'agit plus d'une « simple » relation d'éducatrice à élève ; il y a réciprocité dans la transmission d'un savoir, et est rendue « confidence pour confidence, leçon pour leçon[2] ». Car, si la Bois-Laurier offre à Thérèse un substitut d'expérience, Thérèse lui a transmis ses « lumières dans la morale, la métaphysique et la religion[3] », lumières tenues de l'abbé T*** et qu'à son tour elle est significativement prête à transmettre à son tour - lumières permettant de justifier le désir et le plaisir. C'est que le libertinage est aussi – et peut-être surtout – à chercher dans le raisonnement qui justifie la jouissance et dissipe l'inquiétude, ce que permet à merveille l'éducation reçue par ces jeunes filles.

Il est par ailleurs tout à fait significatif que Madame Brown comme la Bois-Laurier se voient déchues de leur rôle d'entremetteuse puisque Fanny déjoue le « beau projet[4] » formé par son appareilleuse de la donner à son prétendu cousin et Thérèse se refuse au financier ; de même le jour marqué par Cynare pour l'initiation de Psaphion est précisément celui de la déception des attentes de l'éducatrice. Ainsi les leçons de cette dernière deviennent inutiles puisque Psaphion les a déjà reçues de sa propre expérience et d'une compagne plus expérimentée : elle n'a alors plus aucun mal à « tromper […] la sécurité de Cynare[5] », qui ne sait pas que sa protégée a déjoué ses plans et qu'elle s'est déjà faite dépucelée par un autre homme que ceux qu'elle avait choisis. C'est que l'émancipation même que permet l'éducation offerte par ces femmes à leurs élèves est le premier signe de la disparition

---

[1] *Ibid.*, p. 18.

[2] *Op. cit.*, p. 630.

[3] *Ibid.*, p. 629.

[4] *Op. cit.*, p. 21.

[5] *Op. cit.*, p. 41.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

inéluctable de la figure de l'éducatrice, s'effaçant peu à peu de la vie de la jeune élève pour finalement disparaître du roman. Car une fois que la jeune néophyte a pleinement assimilé cette partie de son parcours, la protectrice doit s'effacer pour laisser la place à un autre protecteur. Ainsi assiste-t-on à quelques scènes de séparation, comme entre Margot et Madame Florence[1], même si la plupart du temps, le nom de l'éducatrice disparaît tout simplement, sans davantage d'explication ni d'effusion. Se dessine alors l'idée d'une émancipation progressive, d'une audace que la jeune élève n'avait pas, que son éducatrice lui a permis d'acquérir et qui est le signe d'une véritable construction identitaire intimement liée à l'acquisition d'une connaissance : passée maître dans l'art de plaire, Psaphion décide seule du moment de son initiation désormais. Car l'éducation doit aussi et surtout être le moment d'une construction identitaire qui doit conduire, à terme, à une maîtrise des codes, des usages, des corps et des discours, ceux de la communauté libertine et de ses « mystères ». Cynare, qui est « fort religieuse », emmène Psaphion au temple de Vénus Pandémie le jour marqué pour l'initiation de cette dernière « dans l'art de Laïs[2] ». Le roman libertin reprend, pour mieux la transgresser, l'idée d'une initiation directement liée à la religion, à un culte, mais désormais un culte du corps et du plaisir transmis d'une femme à une jeune fille destinée à devenir femme, sous l'égide de Vénus et des grandes courtisanes qui l'ont précédées, de Laïs à Cynare : les mystères ne sont plus religieux, ils sont charnels.

Dans ses représentations les plus accomplies, cette maîtrise conduit à terme à un aboutissement logique : se faire initiatrice à son tour, transmettre son « savoir » et aider « l'autre » à accéder à son tour aux « mystères » et aux codes de cette société libertine. Dès lors, on assiste, dans certains textes, à une évolution du statut d'élève, d'initiée, à celui d'éducatrice, d'initiatrice. Maîtriser son plaisir et celui de l'autre, en se créant les moyens propres à le réaliser en arrêtant soi-même désormais le moment, devient alors le signe par excellence de la maîtrise, en particulier lorsqu'il s'agit d'initier un jeune homme. Ainsi, alors que le prénom de la fille de Margot de Pelotons, Junon, semble la destiner à « former des Héros dans l'art de la galanterie[3] », l'héroïne de Fougeret de Monbron se plaît-elle à éduquer de jeunes et vigoureux laquais pour son propre plaisir, les modelant selon ses désirs :

---

[1] « Après cette rude épreuve, Madame Florence vit bien qu'elle tâcherait en vain de me retenir. Elle consentit donc à notre séparation, aux conditions néanmoins de me représenter à son domicile toutefois et quand le bien du service l'exigerait. Nous nous quittâmes pénétrées d'estime et d'affection l'une pour l'autre » (nous ne verrons pourtant jamais Margot reparaître chez son ancienne souteneuse), *op. cit.*, p. 693.

[2] *Op. cit.*, p. 30.

[3] *Op. cit.*, p. 16.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Il est vrai que je n'en suis jamais venue à ces extrémités, parce que j'ai toujours eu la précaution de les prendre tout neufs, exactement de la tournure d'esprit et de corps du paysan, que l'ingénieux et élégant Monsieur de Marivaux nous a peint d'un coloris si naïf et si gai. Je me donne la satisfaction de les éduquer moi-même, et de les plier à ma fantaisie*[1].

Félicia et la fée Lumineuse savent choisir le moment propice à l'initiation du jeune novice qu'elles convoitent. Psaphion, quant à elle, désormais maîtresse de son corps et de son esprit, dit « avoir formé la plupart des jeunes gens de Smyrne[2] » et s'occupe « à former des sujets dignes d'orner un ordre dont Smyrne tire aujourd'hui quelque lustre, [elle voit] croître sous [ses] yeux d'aimables élèves, jeunes plantes que [sa] main cultive[3] ». C'est par l'évocation de ce « projet éducatif » que s'achève un récit qui avait commencé par ses premiers pas dans la douce carrière du libertinage, mais son récit lui-même était déjà partie intégrante de ce projet puisqu'il s'adressait à deux de ses plus prometteuses élèves[4].

Toujours par gradations – ce principe si cher au roman libertin, dans ses représentations les plus raffinées comme les plus excessives – toujours entre discours et pratiques, la jeune fille dans ce parcours éducatif qui est un voyage pour le plaisir, va trouver ces figures d'éducatrices sur son chemin ; des éducatrices qui vont l'accompagner dans son Odyssée vers la jouissance et la maîtrise totale, tout comme Mentor guida Télémaque dans la sienne. Reste que le roman libertin n'abandonne ni ses fantasmes ni les prérogatives sexuées et qu'il reviendra toujours à la figure du parfait amant, figure masculine donc, de faire accéder la jeune fille à l'état de femme, d'opérer cette rupture essentielle qui constituera le moment initiatique proprement dit. Comme souvent dans le roman libertin du XVIIIe siècle, la représentation et l'écriture de l'éducation au féminin sont doubles : Athéna sous le costume de Mentor, tour à tour s'appropriant les attributs virils et déplorant que ce ne soit finalement qu'un costume… Et c'est précisément à cette autre dimension, aux enjeux de la maîtrise, qui révèlent toute l'ambiguïté de la représentation de la femme et du féminin dans le roman libertin, que nous voudrions désormais nous intéresser.

---

[1] *Op. cit.*, p. 731.

[2] *Op. cit.*, p. 108.

[3] *Ibid.*, p. 110.

[4] Que ces pseudo-mémoires au féminin aient pour dessein l'éducation de leurs jeunes lecteurs destinés à entrer dans le monde est d'ailleurs un lieu commun du genre, car là résiderait leur « justification », nous y reviendrons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2
École Doctorale - Arts, Lettres, Langues

Centre d'Études des Littératures Anciennes et Modernes

De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle

Thèse de Doctorat
Littérature Française

Volume 2

Par Morgane GUILLEMET
Dirigée par Madame Isabelle BROUARD-ARENDS
Présentée et soutenue le 20 novembre 2009

Devant un jury composé de :
M. Christophe MARTIN, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense – Paris X (Rapporteur)
Mme Catriona SETH, Professeur à l'Université Nancy 2 (Rapporteur)
M. Jean-Christophe ABRAMOVICI, Professeur à l'Université de Valenciennes
Mme Valérie ANDRÉ, Maître de recherche au FNRS et Chargée d'enseignement à l'Université libre de Bruxelles
Mme Isabelle BROUARD-ARENDS, Professeur émérite à l'Université Rennes 2 (Directrice de thèse)

Troisième partie :

« Les enjeux de la maîtrise »

Certes, le XIXe siècle a voulu voir et dépeindre le siècle des Lumières comme celui de la Femme au point de le considérer selon l'angle d'une suprématie absolue voire d'« une sorte de despotisme féminin[1] ». Le roman libertin, ce genre si intrinsèquement lié à son siècle et surtout à l'Ancien Régime, qu'il ne lui survivra que quelques années, semble accréditer, à première vue, cette spectacularité de l'omniprésence féminine, qui y est indéniable, alors qu'il envisage subversivement, contre la majorité des discours médicaux, philosophiques et littéraires, une maîtrise féminine se jouant qui plus est souvent sur des terrains ordinairement refusés aux femmes. Mais malgré la transgression indéniable, celle de la controverse sur les rapports entre les sexes parfois doublée, notamment avec le personnage de la courtisane, d'une controverse sur les rapports sociaux[2] – transgression, donc, qui fonde le discours *sur* et les représentations *de* la femme et du féminin dans le roman libertin par rapport aux discours et aux représentations généralement à l'œuvre dans l'ensemble du XVIIIe siècle, des formes de réaction s'ébauchent, pour rassurer ou séduire, au sein même du genre contre cette maîtrise féminine, ce pouvoir, ou plutôt ce contre-pouvoir, esquissé sous toutes ses formes et effrayant. Dès lors, cette maîtrise au féminin est-elle si claire dans sa place et dans sa nature ? Sa portée véritable n'est-elle pas encore à délimiter ? Car ces représentations oscillent sans cesse entre deux extrémités, deux pôles opposés et qui pourtant, paradoxalement, se rejoignent au sein des mêmes figures féminines, des pôles géographiques, (entre l'intérieur de la solitude et de la liberté, et l'extérieur de la société et de ses chaînes) voire des pôles de géographie politique (en ce qu'ils sont intrinsèquement liés à la notion de pouvoir), aux pôles économiques et sociaux de la splendeur et de la misère des femmes qui ne sont pas sans rappeler le roman de Balzac de 1847, *Splendeurs et misères des courtisanes*, lui-même caractérisé par une ambiguïté à laquelle il doit sans doute une grande partie de son prestige tout particulier. Il

[1] FAUCHERY, Pierre, *op. cit*. p. 8.

[2] Voir, sur ce point précis, l'ouvrage de Mathilde Cortey déjà cité.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

n'est finalement pas jusqu'au plaisir et au désir féminins qui n'aient pas leurs ambiguïtés, ce désir et ce plaisir qui apportent pourtant précisément son pouvoir et sa maîtrise à la femme.

CHAPITRE I – INTÉRIEUR : SOLITUDE ET LIBERTÉ

Avec la séparation du lieu du domicile et du travail imposé par la montée du nouveau modèle économique qui s'impose, s'achève l'enfermement des femmes, ces êtres faibles, fragiles ou hystériques, dans ce que certains ont appelé la « sphère domestique », la sphère intime en relation avec l'émergence de l'espace privé au XVIIIe siècle. Or l'espace privé est considéré comme propre à la femme contrairement à l'espace public - celui des assemblées, des bibliothèques publiques ou des Académies - qui reste un domaine proprement masculin, conséquence des analyses médicales et philosophiques du siècle des Lumières sur la nature féminine, qui n'ont pas peu contribué à infirmer toute vocation de « femme publique », en ce que ce lieu public est lieu de pouvoir. Or l'idée d'un pouvoir lié à la féminité fait peur le plus souvent[1]. C'est pourquoi ce refus de toute solidarité entre les femmes dans le roman libertin – hormis dans les rapports éducatifs, comme nous avons pu le voir – fonde la femme comme un être aussi solitaire qu'individualiste, d'une solitude de plus en plus affirmée par l'intimité. En réunissant le plaisir et la liberté dans l'ombre, le chronotope privé et intime de ce que Pierre Fauchery appelle « ses coquilles[2] » est finalement le seul qui importe à la femme (et en particulier à la libertine). La sentence latine empruntée par Michel Delon à l'Italien Cremonini pour désigner la position du libertin n'est ainsi sans aucun doute jamais aussi vraie que lorsqu'elle s'adresse à la femme : « *Intus ut libet, foris ut moris est* » (« À l'intérieur comme il te plaît, à l'extérieur selon la coutume »)[3].

[1] Voir la première partie de cette étude.

[2] Voir son analyse sur « la femme et ses coquilles » (*op. cit*., p. 696-703).

[3] Citée par Michel Delon dans *Le Savoir-vivre libertin*, *op. cit*., p. 25.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) La femme en son intimité : le plaisir

Une telle intimité, qui désigne par métonymie le caractère d'un lieu intime, confortable et familier, protégé de la vie extérieure, des importuns, se veut certes celle de l'être féminin mais aussi une intimité qui peut se vivre à deux, comme y invite le sens d'intimité comme relation étroite entre personne, comme union intime. Les lieux d'intimité sont alors, ainsi que l'écrit Orest Ranum, « particulièrement propices à la recherche de soi et à la rencontre entre deux êtres[1] ». Autant de sens toujours profondément liés les uns aux autres dans le roman libertin et d'ailleurs envisagés ici comme tels. Certes, pour Christophe Martin, « faute de pouvoir leur assigner des fonctions spécifiques dans l'univers romanesque, il serait hasardeux de proposer une étude distincte de ces différents lieux d'intimité » que sont les cabinets, boudoirs, chambres et toilettes, et alors « mieux vaudrait sans doute s'interroger sur ces fonctions elles-mêmes puisque à bien des égards, elles leur sont communes[2] ». Pourtant, nous avons choisi ici d'envisager le cabinet et le boudoir ensemble, mais séparément de la chambre, dans le sens où celle-ci, et pas seulement dans le roman libertin, entretient un rapport à part et des plus symboliques avec la femme, tel que nous le donne à voir par exemple l'analyse freudienne.

a. La chambre (lit, alcôve et ruelle)

La chambre, cet espace du privé, comme tout ou à son tour découpé en plusieurs petits espaces comme l'alcôve, la ruelle ou le lit (qui plus est lorsqu'il est à rideaux et sans oublier l'abondance de ses substituts que sont le sopha, le canapé, l'ottomane dont le nom même joue sur la suggestion, etc.[3]) qui la redoublent[4], apparaît sans conteste comme le lieu, par excellence, de l'intimité et de l'intériorité. L'intériorité de l'espace est alors dédoublée par

[1] RANUM, Orest, « Les refuges de l'intimité », in *Histoire de la vie privée*, t. III, *op. cit*., p. 213.

[2] *Op. cit*., p. 123.

[3] Voir, à ce sujet, Lydia Vázquez, « Le sopha et ses conséquences. Succès d'une esthétique de l'intimisme », in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit*., p. 79-92.

[4] La ruelle et l'alcôve peuvent ainsi être considérées comme les espaces de l'intime par excellence dans le sens où, situées au-delà du lit, elles sont loin de la porte qui donne accès à l'extérieur de la chambre ou qui, réciproquement, donne un accès à la chambre, à une éventuelle intrusion de cet extérieur.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'intériorité de l'être, cette intériorité propre à la conscience et, dans un genre comme le roman libertin où le corps est au cœur de la définition de l'être, l'intériorité du corps dans laquelle la symbolique de la relation sexuelle – par la pénétration du corps féminin – est incontestable puisque la femme et le féminin, et ce de façon générale dans la littérature romanesque du siècle, se donnent comme ce qui se fait pénétrer. Car la chambre, comme c'est le cas dans l'*Histoire de Mademoiselle Brion*, apparaît « pratiquée dans le derrière de la maison, entièrement séparée du corps de logis[1] » et s'offre comme un espace mystérieux et secret, connus des rares privilégiés à pouvoir pénétrer l'intimité féminine – au sens propre comme au sens métaphorique. Et en effet, la chambre est avant tout, dans le roman libertin, le lieu de la relation amoureuse. Cette « chambre à soi » dont parlera plus tard Virginia Woolf[2] est une conquête récente au XVIIIe siècle, comme le fait remarquer Pierre Fauchery, une conquête que le roman tend à légitimer, alors que la femme manifeste un désir de disposer d'un espace préservé du fait même de la perméabilité constante de l'univers féminin[3]. Et toujours selon Pierre Fauchery, les rapports symboliques qui se posent entre la chambre et la femme « n'échappent pas au roman, où la chambre tend à devenir l'enveloppe, la conque de l'âme, et comme son moule en creux[4] ».

La chambre apparaît alors notamment comme un espace de méditation féminine, dans une assimilation, précisément, entre l'intérieur de soi et l'intérieur de l'espace, de l'intimité puisque la chambre est l'un de ces espaces (avec le cabinet et le boudoir que nous envisagerons par la suite) où on l'enfonce de plus en plus vers l'intime. Mais il s'agit d'une méditation quasi systématiquement liée fortement, là encore, au corps et au désir féminins. La méditation est ainsi mise en relation avec la masturbation solitaire dans le roman libertin de la

---

[1] *Op. cit.*, p. 22.

[2] Dans cet essai (dont le titre original est *A Room of One's Own*), publié en 1929, et qui retranscrit une série de conférences faites par la romancière en 1928, Virginia Woolf dégage le fait d'avoir une chambre à soi, qu'elle peut fermer à clé afin de pouvoir écrire sans être dérangée par les membres de sa famille (symbole de l'espace intellectuel privé, nécessaire pour alimenter la réflexion et la créativité), comme un élément indispensable pour permettre à la femme de s'adonner à l'écriture, l'autre condition nécessaire étant une certaine indépendance financière (disposer de cinq cents livres de rente lui permettrait de vivre sans souci, alors que les femmes ne peuvent pas disposer de l'argent qu'elles gagnent, et elle déclare, à l'époque où les femmes obtiennent le droit de vote en Grande-Bretagne : « de ces deux choses, le vote et l'argent, l'argent, je l'avoue, me sembla de beaucoup la plus importante »).

[3] Voir aussi, à ce sujet, l'analyse d' « un espace à soi » de Christophe Martin, *op. cit.*, p. 483-487. Nous reviendrons ultérieurement sur cette perméabilité essentielle de l'espace féminin.

[4] *Op. cit.*, p. 696.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

veine pornographique. Ainsi, est-ce dans sa chambre que Thérèse s'en retourne méditer, après la scène qu'elle vient d'observer entre son amie Éradice et le père Dirrag « sur deux passions qui l'agitaient à la fois : l'amour de Dieu et le plaisir de la chair[1] ». C'est toujours dans sa chambre qu'après avoir écouté avec attention les préceptes de l'abbé T***, et « avoir passé la journée à réfléchir », elle fait une « heureuse découverte pour une fille qui avait en elle une force abondance de la liqueur qui […] est le principe » du plaisir en examinant « attentivement cette partie qui [la] fait femme[2] ». Et c'est enfin toujours dans sa chambre qu'à la fin du roman elle se retire avec les tableaux et les romans du comte pour tenter de tenir la gageure conclue avec lui et que, « sans réfléchir si la porte de [sa] chambre était bien fermée », elle s'abandonne au pouvoir de son « imagination échauffée[3] » et se laisse surprendre par le comte. Or, une méditation d'un tel ordre semble interdire aussi bien à la femme toute activité mentale, certes non plus autre que la prière – dont on ne la voit d'ailleurs guère occupée dans l'univers romanesque du XVIIIe siècle - mais autre que celle qui la subordonne encore et toujours à son corps, puisque Thérèse n'est plus, en présence des « tableaux enchanteurs » du comte, en mesure de réfléchir (comme l'indique l'apposition du « sans » au verbe de réflexion, mettant ainsi en avant précisément l'absence, l'exclusion de cette réflexion, de l'intellectualisation, dans ce moment, du désir et du plaisir), même si ces occupations féminines liées au corps sont certes transgressives alors que l'espace réservé aux femmes semble traditionnellement n'être destiné qu'au soin de leur corps (toilette et repos). Et pourtant, le roman libertin ne se distingue guère de l'ensemble de la littérature romanesque de la période sur le plan de l'érotisation des lieux intimes féminins alors que Christophe Martin souligne cette « érotisation (au moins latente, et souvent fort explicite) de tous les espaces de l'intimité féminine dans le roman de la première moitié du dix-huitième siècle » et qui même « s'étend à l'ensemble de la production romanesque de la période, et non seulement aux romans licencieux ou "libertins"[4] ». Ces derniers ne font alors finalement qu'expliciter une érotisation plus latente dans d'autres romans et en dévoile les euphémismes.

La chambre devient aussi, hors de ces activités féminines solitaires, dans des scènes qui abondent dans le roman libertin, en particulier lorsque la femme reçoit alors qu'elle est au lit, un lieu de séduction, un espace qu'elle sait mettre en scène pour éveiller au mieux le désir

---

[1] *Op. cit.*, p. 580.

[2] *Ibid.*, p. 604.

[3] *Ibid.*, p. 655.

[4] *Op. cit.*, p. 124.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

masculin, que ce soit dans, parmi d'autres, *Félicia ou Mes fredaines*, *Angola*, *Thérèse philosophe*, *Le Portier des Chartreux*, ou encore *Fanny Hill*. L'héroïne éponyme de John Cleland, en effet, « pour exécuter [son] dessein » de séduire le jeune homme de dix-huit ans qui sert de messager entre elle-même et son protecteur, le laisse entrer lorsqu'elle est encore au lit ou lorsqu'elle en sort, « lui laissant voir comme par mégarde tantôt [sa] gorge nue, tantôt la tournure de [sa] jambe, quelquefois un peu de [sa] cuisse en mettant [ses] jarretières ». Il s'agit alors de « fermer la porte en dedans » pour que la chambre s'affirme véritablement, et avec sécurité, comme le « théâtre des plaisirs[1] ». Alors que c'est le plus souvent la femme, en effet, qui pousse le verrou elle-même ou qui demande à l'homme de le pousser – comme c'est le cas ici – celui-ci opère comme une protection dans le sens où il lui permet de préserver l'intimité de son plaisir et où elle craint moins ainsi de s'abandonner à son désir et à celui de son partenaire masculin une fois les verrous poussés. Ainsi, dans *Félicia ou Mes fredaines*, la narratrice peut-elle voir Éléonore, « ennemie de l'éclat, […] fermer la porte et mettre les verrous, de peur sans doute qu'il ne vînt plus de monde qu'il ne lui en fallait[2] ». D'ailleurs, dans *Le Verrou* de Fragonard, tableau qui donne à voir cet entre-deux exemplaire que constitue le glissement du verrou, pareil à celui de quelque mécanisme, « la chambre est devenue le lieu où les passions s'expriment[3] » écrit Orest Ranum. Car la femme s'expose, lorsque le verrou est oublié, à des conséquences qui peuvent s'avérer lourdes, voire dramatiques, puisque cet oubli lui fait courir le risque de la « répression » masculine. Que l'on songe notamment à Fatmé, dans *Le Sopha*, surprise et tuée dans les bras de son amant par son mari. Mais c'est aussi le cas, entre autres, de Fanny Hill qui, entretenue par Monsieur H…, n'en reçoit pas moins régulièrement la visite du jeune Will jusqu'à ce que son « protecteur » les surprenne :

> *J'avais oublié de fermer la porte de ma chambre et celle du cabinet ne l'était qu'à demi. Monsieur H... que nous n'attendions pas nous surprit précisément au plus intéressant de la scène. Je jetai un cri terrible en abattant mes jupes*[4].

Fanny pourra pleurer, supplier et se prosterner à ses pieds, cela n'y changera rien, Monsieur H… reste parfaitement inflexible et là voilà contrainte à quitter le logement qu'il lui

[1] *Op. cit.*, p. 61.

[2] *Op. cit.*, p. 1137.

[3] *Art. cit.*, p. 221.

[4] *Op. cit.*, p. 66-67.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

pourvoyait et à renoncer à la richesse du train de vie qu'il lui offrait pour aller trouver ailleurs d'autres ressources.

Si donc, comme le dit très bien Pierre Fauchery, « la chambre est toujours l'allégorie de la conscience solitaire », cette solitude « peut être euphémique ou néfaste[1] ». Car la chambre est sans conteste constamment ambivalente dans le roman libertin comme dans l'ensemble de l'univers romanesque du siècle. Refuge du plaisir[2], elle est aussi signe de sujétion et d'exclusion, ce qui est notamment mis en valeur dans *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* puisque peu de temps après s'être enfermée dans sa chambre pour vivre son plaisir avec celui qui deviendra son époux :

> *nous rentrâmes ensemble dans ma petite chambre bien fermée en dedans :*
> *nous étions oubliés de l'univers que nous oubliâmes bientôt aussi*[3]

elle se voit enfermée, cette fois contre son gré, dans cette même chambre, par son père. Refuge de la liberté et du plaisir féminins, puisque nous sommes ici « dans le pays de la liberté[4] » précisément, le verrou tend en même temps à poser la chambre ou tout du moins l'espace de l'intimité comme le lieu exclusif de ce plaisir et de cette liberté, autrement impossible, un lieu absolument coupé de l'espace extérieur (« nous étions oubliés de l'univers que nous oubliâmes bientôt aussi »). « Fermée en dedans », la chambre excluait donc déjà l'intimité féminine du reste du monde, fermée en dehors – par le père d'Illyrine – elle l'assujettit cette fois à cet extérieur qui ne peut accepter que, d'une façon ou d'une autre, cette intimité transparaisse. Et dans les *Liaisons dangereuses*, c'est la signification du lit, dont nous avons dit qu'il était l'un des espaces découpés à l'intérieur de la chambre, qui est double pour la présidente de Tourvel. En effet, elle y découvre l'amour dans les bras de Valmont, le plaisir adultérin et le péché (le 28 octobre) ; et peu de temps après (le 8 décembre) elle y meurt, en faisant par là même un lieu de vie et de mort, mais toujours un lieu intime, puisque le lit où elle découvre le plaisir et le péché dans les bras de Valmont est celui de sa chambre (précisons que c'est celui-ci qui l'a choisi comme « le champ de [sa] gloire[5] », le préférant à l'ottomane,

---

[1] *Op. cit.*, p. 696.

[2] Nous reviendrons plus loin, dans une analyse de « la femme en ses refuges », de la chambre comme refuge, non plus du plaisir, mais comme protection de la femme contre toute agression extérieure (principalement masculine).

[3] *Op. cit.*, t. I, p. 66.

[4] *Thémidore*, *op. cit.*, p. 299.

[5] *Op. cit.*, p. 364, lettre CXXV.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qu'il présente comme plus commode, mais plus risquée pour son projet[1]), celle du domicile conjugal, hantée par la présence de l'époux trompé au travers du portrait qui fait face à l'ottomane, et que c'est dans le lit de la chambre du couvent où elle s'est réfugiée, celle là même où elle avait été pensionnaire, qu'elle mourra à peine plus d'un mois plus tard.

b. Le boudoir et le cabinet

Le cabinet et le boudoir[2] sont sans conteste les espaces féminins par excellence au XVIIIe siècle, au point que Michel Delon écrit, dans *L'Invention du boudoir* que le boudoir, cet « espace à soi[3] », « s'est rapidement érotisé et féminisé comme si ce coin devait être sensuel dans un monde de distances et de bienséances, féminin au milieu du sérieux masculin, comme s'il devait être fou pour se protéger de trop de raison[4] ». Tous deux au bout d'une enfilade de pièces, à l'image des appartements de la fée Lumineuse dans *Angola*, dans un enfoncement métaphorique vers le plus intime, le boudoir et le cabinet se trouvent « là où la sociabilité se change en intimité[5] » dit Michel Delon, alors que l'intimité est essentiellement féminine et que l'érotisation ne peut être que favorisée dans cet espace retiré et consacré à la rêverie et au plaisir. D'ailleurs, le nom même de « boudoir » met en avant l'intimité, qu'elle soit méditative ou amoureuse, plus encore que ne le faisait la chambre puisque le boudoir se trouvait architecturalement le plus souvent caché entre la chambre, précisément, et un escalier dérobé. D'ailleurs, Crébillon fils le désigne, au début du *Hasard au coin du feu*, au moment de présenter les interlocuteurs et le décor de la scène de ce roman dialogué, comme « une de ces petites pièces reculées, que l'on nomme *boudoirs*[6] ».

---

[1] « J'aurais pu en choisir un plus commode : 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 dirigerait de ce côté, ne détruisît en un moment l'ouvrage de tant de soins » (*ibid*., p. 360).

[2] Nous les lions ici dans le sens où, à l'apparition du boudoir au début du XVIIIe siècle, il se présente comme une variante du cabinet.

[3] C'est le titre du premier point de son analyse. Voir aussi, à ce sujet, l'analyse de Christophe Martin déjà évoquée sur les « lieux d'intimité ».

[4] *Op. cit*., p. 10.

[5] *Ibid*., p. 20.

[6] *Op. cit*., p. 131. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Dès lors, le cabinet et le boudoir se définissent, du moins, pour ce qui nous intéresse ici, dans l'imaginaire du roman libertin, comme des espaces où la femme peut vivre son intimité et son tempérament, puisqu'il s'agit, donc, d' espaces séparés le plus souvent du reste de l'habitation, secrets. Dans les appartements de la fée Lumineuse, « le fracas de la cour en était banni, un petit nombre de gens choisis, ministres de ses plaisirs secrets, en avaient seuls l'entrée[1] ». De même, dans *Point de lendemain*, Madame de T*** s'y débarrasse « de tout ornement superflu[2] », c'est-à-dire des vêtements comme d'une décence et d'une bienséance toute sociale qui n'a plus lieu d'être dans un lieu si secret, si intime et si parfaitement dédié à l'Amour – élevé au rang de divinité - et à la volupté, à l'écart de l'extérieur de la société et de toute collectivité avec lesquels on a pris soin de mettre de la distance. Sade, qui ne s'est jamais fait faute de pousser toujours plus loin les différents topoi du roman libertin, fait ainsi du boudoir de Madame de Saint-Ange, dans lequel tout se déroule dans *La Philosophie dans le boudoir*, un lieu totalement fermé qui n'offre aucune prise sur le monde extérieur, aucune possibilité de contact, comme elle l'explique à une Madame de Mistival condamnée de ce fait à y être suppliciée sans la possibilité de recevoir aucune aide. En effet, l' « immorale institutrice » d'Eugénie se délecte ainsi d'étaler aux yeux de la mère toute la souffrance qu'elle s'apprête à endurer alors que ses cris seront inutiles :

> *Quant à tes cris, je t'en préviens, ils seraient inutiles : on égorgerait un bœuf dans ce cabinet que ses beuglements ne seraient pas entendus. Tes chevaux, tes gens, tout est déjà parti.*

La souffrance et la mort de la victime faisant le plaisir, on le sait, de la libertine sadienne, cette intimité extrême promise par une architecture du boudoir qui l'isole entièrement, y compris sur le plan sonore, promettent précisément cette souffrance à la victime et donc la jouissance au bourreau :

> *Écoute, putain ! je vais t'instruire !... Tu es pour nous une victime envoyée par ton mari même ; il faut que tu subisses ton sort ; rien ne saurait t'en garantir… Quel sera-t-il ? je n'en sais rien ! peut-être seras-tu pendue, rouée, écartelée, tenaillée, brûlée vive ; le choix de ton supplice dépend de ta fille ; c'est elle qui*

[1] *Op. cit.*, p. 415.

[2] *Op. cit.*, p. 1308.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *prononcera ton arrêt. Mais tu souffriras, catin ! Oh ! oui, tu ne seras immolée qu'après avoir subi une infinité de tourments préalables*[1].

Par cette claustration, dont le boudoir sadien est l'expression extrême en cette fin de siècle, le cabinet et le boudoir deviennent donc idéalement ces lieux où la femme reçoit ses amants, à l'abri des regards et des jugements extérieurs, de la société, et peut lire des romans libertins, c'est-à-dire précisément tout ce que lui interdit le code social. C'est d'ailleurs une suite de scènes de ce type que nous présente *Le Sopha* grâce, précisément, à la pénétration d'Amanzéi, lorsqu'il était sopha, dans ces espaces de l'intimité féminine. Fatmé, personnage particulièrement représentatif à cet égard, s'est ainsi aménagé un espace dans « un cabinet séparé du reste de son palais et où, disait-elle, elle n'allait souvent que pour méditer sur ses devoirs, et se livrer à Brahma avec moins de discrétion[2] ». C'est ainsi dans ce cabinet qu'elle reçoit ses amants, en particulier le brahmine, dans les bras duquel elle sera surprise par son mari. Mais avant d'être ainsi découverte, Fatmé s'était par là ménagé un espace intime dans lequel elle pouvait se livrer aux plaisirs « sans s'exposer à une honte et à des dangers qui les rendent toujours amers[3] » et qui guettent celle qui s'y livre « ouvertement ». Le boudoir de la petite maison de la marquise de Merteuil, quant à lui, redouble l'intimité et l'approfondit, d'autant que, comme l'indique à juste titre Michel Delon, « inventions contemporaines, le *boudoir* et la *petite maison* sont liés par une relation de métonymie. La petite maison se cache en dehors de Paris comme le boudoir au fond de l'appartement. L'une et l'autre veulent échapper au regard et au jugement publics […]. Secret ou ostentatoire, le boudoir constitue la vérité centrale de la petite maison[4] ». En cela même, nous nous dirigeons, en tant que lecteurs, vers le boudoir comme le font le chevalier et la marquise, vers ce qui apparaît comme le cœur et le clou de la petite maison, le lieu où doit se jouer l'ultime scène de séduction du chevalier par la marquise, celle de la relation amoureuse.

---

[1] *Op. cit.*, p. 275.

[2] *Op. cit.*, p. 80.

[3] *Ibid.*, p. 84.

[4] *Op. cit.*, p. 29.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. L'isolement du plaisir : dédales

C'est en effet que le plaisir féminin n'aime pas, comme sait très bien l'exprimer La Morlière dans *Angola*, « les plaisirs bruyants[1] », « les fracas et le tumulte[2] », et leur préfère un « réduit aimable[3] ». Le boudoir apparaît donc, dans l'imaginaire du roman libertin, ainsi que l'écrit Michel Delon, comme « une île polynésienne à portée de la main, une utopie de quelques mètres carrés, une cabine en apesanteur morale[4] », ce qui nous amène précisément à la question de l'isolement du plaisir féminin et à ces dédales qui tendent à le cantonner à l'intérieur de microcosmes tels que l'étaient déjà la chambre, le cabinet et le boudoir et tels que le sont plusieurs lieux communs du roman libertin.

Or, l'opposition entre la ville et la campagne est précisément un lieu commun du genre dans le sens où Paris (ou Londres, son équivalent dans le roman de John Cleland) apparaît comme le « théâtre » des plaisirs et la capitale du libertinage tandis que la campagne est présentée, quant à elle, comme refuge de l'innocence et de la vertu constante. D'ailleurs, on a déjà remarqué avec quelle constance les héroïnes originaires de Province (en particulier des villages de campagne) se dirigeaient vers Paris pour y connaître leur initiation au libertinage et on assiste ainsi à une mobilisation romanesque des lieux de plaisirs des capitales, à l'image d'un roman comme *Je suis pucelle* de Dulaurens, qui, en 1767, dès ses premières pages, met précisément en regard l'un de ces lieux renommés de Paris à un de Londres :

> *Je sortais de la rue Froid-manteau, pleine de filles folles de leur corps, (comme disais jadis, feu le bon Roi et Empereur* Charlemagne*, qui ne haïssait point du tout les filles) et pour cela, renommée à* Paris *; comme à* Londres*, éternel rival de cette ville, le* Strand[5].

En cela le roman libertin semble finalement rester proche des représentations offertes par la littérature sentimentale. Et pourtant, la campagne peut aussi y apparaître comme un lieu de refuge du plaisir, d'isolement et donc de liberté du libertinage, car c'est « à la campagne [que

---

[1] *Op. cit.*, p. 403.

[2] *Ibid.*, p. 415 et 431.

[3] *Ibid.*, p. 403.

[4] *Op. cit.*, p. 39.

[5] DULAURENS, Abbé Henri-Joseph, *Je suis pucelle, histoire véritable*, La Haye, F. Staatman, 1767, p. 5. Nous modernisons l'orthographe.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l']on brave l'étiquette impunément[1] », d'autant plus important dans l'optique du libertinage féminin. Ainsi, alors que, paradoxalement, Angola avoue à Almaïr être « *d'un ennui à périr*[2] » à la cour, dans les promenades et aux spectacles, celui-ci lui offre le remède à cet ennui de la ville par « une partie de campagne charmante » :

> *Et moi, je vous en apporte le remède, dit Almaïr : nous avons une partie de campagne charmante, je viens vous la proposer, nous y aurons de jolies femmes,* et pas l'ombre d'un mari *: nous y passerons les nuits, nous nous y réjouirons à merveille ; c'est près de la ville, dans un endroit délicieux, et je ne crois pas que vous me refusiez, j'ai compté sur vous*[3].

Certes, ces parties de campagne pour le plaisir apparaissent comme des parenthèses, dans un temps et un espace parfaitement délimités et toujours assez proches de la ville, comme le souligne d'ailleurs Almaïr. C'est ainsi là que se situe tout l'avantage de la maison de campagne d'Aménis dans laquelle ils se rendent, puisqu'« elle était assez près de la ville pour qu'on ne pût pas s'en croire *isolé*, et elle en était assez éloignée pour se soustraire au fracas et au tumulte[4] ». Cette maison de campagne appartenant à une femme met ainsi en avant la nécessité de l'éloignement du plaisir par rapport « au fracas et au tumulte » de la société avec lesquels le plaisir féminin n'est guère compatible, et même si l'isolement semble être rejeté par l'utilisation du jargon des petits-maîtres auquel La Morlière emprunte l'adjectif « isolé » (comme l'indique l'italique), cette maison opère elle aussi comme une île des plaisirs, tout comme le boudoir, et pour reprendre une nouvelle fois les termes de Michel Delon, « à portée de la main ». La Morlière se plaît par là à prendre le contrepoint des valeurs de la littérature sentimentale autour de la ville et de la campagne puisque, dès lors, la vertu est des villes et le plaisir de la campagne, d'autant qu'elle inspire ce qu'il appelle « cet air de liberté » qui « est en si bonne intelligence avec l'amour » :

> *La vertu, qui, dans les villes, est soutenue par les préjugés et* hérissée *de bienséances, oppose tous ces fantômes au plaisir, et souvent le fait disparaître. Mais à la campagne, dénuée de ces armes chimériques, la liberté, l'occasion, la*

---

[1] *Les Nœuds enchantés*, *op. cit*., I, p. 132.

[2] *Op. cit*., p. 429. En italiques dans le texte.

[3] *Ibid*., p. 429-430. Le passage souligné est en italiques dans le texte.

[4] *Ibid*., p. 431. « Isolé » est en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *solitude,* les promenades dans les bosquets*, tout est contre elle ; elle succombe et ne laisse souvent après elle que le regret de ne s'en être pas défait plus vite*[1].

Or, les femmes, premières concernées par la décence et les bienséances, sont aussi les premières pour lesquelles la campagne peut ainsi faire flotter « cet air de liberté », et d'ailleurs, l'auteur ne manque pas aussitôt de souligner que durant ces quelques jours passés « dans ce beau lieu à goûter tous les plaisirs les plus diversifiés », « les femmes y furent gaies et complaisantes ».

De même, la situation du château de Madame de T*** dans *Point de lendemain* reste assez floue – on verra pourquoi - mais le lecteur apprend qu'il se situe « hors de la ville[2] » et « sur les rives de la Seine[3] ». Ce n'est que dans de tels lieux que le corps féminin peut se libérer et se livrer entièrement au plaisir[4]. Le cabinet secret est ainsi à ce point intime qu'on ne peut y accéder, au cœur de ce qui apparaît comme un véritable labyrinthe, que par un « dédale », dont « la maîtresse même du château […] avait oublié les issues », et que l'entrée en est une « porte secrète[5] ». Mais déjà avant le cabinet secret, le récit présentait ce territoire, lieu de la satisfaction du désir et de l'intimité, comme un territoire clos sur lui-même, au cœur de la nuit, microcosme parfait. Ainsi, cette île dont parle le narrateur, est une métaphore particulièrement appropriée et efficace pour souligner la séparation avec *le monde* dans le sens où elle renvoie à un symbole traditionnellement associé au refuge, à l'isolation, à la liberté, et dans certains cas (Cythère[6] et Lesbos), à l'amour sensuel jusqu'à devenir le lieu par excellence de l'utopie amoureuse. Dans *Tanzaï et Néadarné* de Crébillon fils, l'île du génie Jonquille, située au milieu d'un grand lac, dévoile un fantasme autour de « l'île des plaisirs » :

> *L'île Jonquille où il fait sa demeure ordinaire, n'est qu'un sérail composé des plus belles personnes de l'univers. Toutes celles qui ont affaire à lui, sont obligées de passer une nuit au moins dans son palais. On ne sait, à vrai dire, ce*

---

[1] *Ibid.* Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 1300. Et qu'il aura fallu changer deux fois de chevaux pour y arriver.

[3] *Ibid.*, p. 1302.

[4] C'est cette solitude à deux du libertinage qui sera poussée à l'extrême dans l'intimité forclose du château sadien.

[5] *Ibid.*, p. 1308.

[6] Où, selon certains mythes grecs, Aphrodite aurait abordé après être née de l'écume.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *qu'elles y font ; mais s'il en faut croire toutes les femmes qui en sont revenues, c'est le génie du monde le plus respectueux*[1].

Ce fantasme est ainsi très bien défini par Christophe Martin dans le sens où « l'île des plaisirs et le sérail apparaissent […] comme deux facettes d'une même utopie érotique caractérisée par le principe d'une pluralité de corps féminins indéfiniment disponibles ou du moins inaptes à toute résistance[2] ». Le texte de Vivant Denon ne manque pas de se situer lui aussi, quoi que d'une façon bien différente, dans la droite lignée de cette tradition qui associe l'espace insulaire à l'amour sensuel :

> *L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet ; mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait d'une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté. La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous en peuplions l'autre rive. Il n'y avait pour nous dans la nature que des couples heureux, et il n'y avait point de plus heureux que nous. Nous aurions défié Psyché et Amour*[3].

L'imagination du narrateur, à laquelle il adjoint celle de Madame de T***, associe donc l'île à la volupté aimable comme l'indiquent le champ lexical du couple (« amours », « amants », « des couples heureux », « Psyché et Amour ») et la référence au *Temple de Gnide* de Montesquieu paru en 1724[4], alors que la description ainsi donnée par le narrateur convoque elle-même l'imagination du lecteur par des références à peine cachées à des représentations picturales et littéraires autour du motif de l'embarquement pour Cythère dont le XVIIIe siècle se délecte tant (« un lieu enchanté », « couverte d'amours qui se jouaient dans les flots »). Mais dans ces comparaisons, l'enchantement de Madame de T*** et de son jeune amant surpasse tous ceux qui l'ont précédé (« jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous […] », « il n'y avait point de plus heureux que nous », « nous aurions défié Psyché et Amour ») et, par mimétisme, les personnages, dans ce décor mythique et mythologique, s'apparentent à des héros eux-mêmes mythiques. On comprend dès lors que

---

[1] *Op. cit.*, p. 344.

[2] *Op. cit.*, p. 177.

[3] *Op. cit.*, p. 1305-1306.

[4] Montesquieu le donne comme la traduction d'un manuscrit grec, poème en prose prétexte à des tableaux voluptueux (MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, *Le Temple de Gnide*, in *Bibliothèque françoise*, t. IV, 2e partie, année 1724, Amsterdam, 1724).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Frétillon se réjouisse par avance de goûter aux amusements – on sait de quelle nature – que lui promet « une de ces îles charmantes, semées sur cette partie de la Seine qui lave les murs de la ville[1] » et à laquelle elle se rend en embarquant sur un « petit bateau[2] » n'étant pas sans rappeler encore une fois avec malice le motif de « l'embarquement pour Cythère ».

Pour atteindre à ces lieux enchantés de solitude et de liberté qui favorisent cette volupté aimable, la femme du roman libertin aime à s'égarer dans quelque labyrinthe ou bosquet au cours de l'une de ces promenades pour le plaisir que nous avons étudiées précédemment. La promenade permettant de s'isoler, elle est sans conteste associée, elle aussi, à la solitude et à la liberté, et le labyrinthe de Sir Sydney - souvenons-nous de celui qui conduit au cabinet secret de *Point de lendemain* –, « touffu », « réduit enchanté[3] », fait les délices de Félicia, qui apprécie tout particulièrement que « la délicieuse solitude [y est] close », ce qui en fait « un lieu si favorable à [son] amour », d'autant que « l'entrée, peu remarquable à dessein, n'[a] pas de quoi piquer la curiosité[4] ». Pénétrant alors avec Saturnin « dans un petit bosquet dont l'agréable fraîcheur ne […] promettait plus qu'une promenade charmante », Mme Dinville, dans *Le Portier des Chartreux*, feint de prendre l'air d' « une personne extrêmement fatiguée » et de tenir le bras du jeune homme comme pour s'appuyer sur lui alors que c'est bien elle qui le mène « dans un labyrinthe dont les détours et l'obscurité [les dérobent] aux yeux les plus clairvoyants », en somme un « endroit délicieux pour l'usage auquel elle le [destine][5] ». Or, ce n'est que dans de tels lieux d'intimité, qui se font aussi refuges, que le corps féminin peut se libérer de la société et de ses chaînes.

2) La femme en ses refuges

La faiblesse étant l'apanage du sexe féminin selon le leitmotiv le plus établi au XVIIIe siècle, on comprend le refus pour les femmes libertines d'adhérer à cette faiblesse car il s'agit pour elles, à l'image de la marquise de Merteuil, « d'appartenir le moins possible » à ce sexe. La vulnérabilité et la naïveté qui caractérisent alors la féminité exposent nombre d'héroïnes

[1] *Op. cit.*, p. 107.

[2] « Tous disposés à nous amuser, nous fûmes nous embarquer dans un petit bateau qui nous conduisit à l'île » (*ibid.*, p. 108).

[3] *Op. cit.*, p. 1202.

[4] *Ibid.*, p. 1203.

[5] *Op. cit.*, p. 402.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

du roman du siècle à l'homme et en particulier au séducteur dans le roman libertin, mais elles la soumettent également à ses sauveurs puisque la femme, faible, a besoin de l'homme pour la sauver et la consoler.

a. La chambre

Les personnages féminins victimes de libertins se montrent alors sans cesse à la recherche de refuges pour se protéger du désir masculin. Et la chambre, si elle sonne pour certaines l'intimité du plaisir, apparaît pour de tels personnages comme une protection de leur pudeur et de leur vertu. Car ces lieux de refuge que sont la chambre mais aussi le couvent et la campagne, comme nous allons le voir ensuite, sont des lieux dont la signification varie selon les personnages féminins qui en font l'expérience dans le roman libertin. Mais ce glissement se fait en vertu des mêmes liens d'élection qui existent entre la chambre et la femme, tels que nous les avons envisagés précédemment. En effet, la chambre qui sert de refuge s'expose par là même à une menace, celle d'être assiégée dans le sens où elle ne cesse jamais d'être un lieu d'intimité féminine, notamment parce que, ainsi que le montre bien Pierre Fauchery, « pour nombre d'héroïnes, surtout dans la période juvénile, la chambre tend à devenir une extension et comme un substitut de la personne. Tout ce qui les menace prendra la forme d'une effraction : c'est dans cette lumière qu'il convient de considérer les rapports si fréquents entre l'invasion de la chambre et l'assaut sexuel[1] ». Métaphoriquement, dès lors, la chambre représente l'intimité sexuelle féminine tant par la protection du plaisir féminin des indiscrétions extérieures que par la défense qui s'oppose à l'assaut sexuel et à la séduction, selon les formes plus ou moins spectaculaires que ces sièges peuvent prendre.

Les personnages féminins soumis aux poursuites des libertins et des séducteurs marquent ainsi une tendance nette à se réfugier dans leur chambre, ainsi que le fait la Fanchette de Rétif de la Bretonne, afin de se cacher aux yeux masculins et d'échapper à leurs assiduités, aidés en cela par le verrou, dont la signification glisse alors en même temps que celle de la chambre dont il apparaît comme le rempart ultime. Ainsi, alors que Rétif de la Bretonne se plaît à jouer volontairement sur la reprise de tous les lieux communs romanesques, la faiblesse féminine illustrée notamment par les enlèvements, demande un lieu de refuge qui s'incarne alors largement dans la chambre. Sur son lit de mort, le père de

[1] *Op. cit.*, p. 697.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Fanchette exprime ainsi ses craintes de voir sa fille abandonnée à la séduction notamment faute d'asile, du moins durable, ne lui restant que des refuges momentanés. Ces craintes ne tarderont guère à s'avérer fondées puisque, devenue la pupille de M. Apatéon, Fanchette éprouve bientôt de l'inquiétude quant à la configuration de sa chambre. S'incarne alors avec Fanchette toute l'ambivalence de la chambre puisque, Pierre Fauchery le dit, « à la fois refuge et signe de sujétion[1] », elle apparaît faussement comme un refuge alors qu'elle est conçue pour être un lieu perméable, tout comme le protecteur, figure dont Fanchette ne cesse d'avoir besoin, s'avère être finalement un séducteur hypocrite. Il reste que la chambre sera pour elle tout au long du roman le principal refuge vers lequel elle se précipitera dès que sa pudeur sera menacée à l'image de sa fuite alors qu'un « impudent financier[2] » vient lui demander sa main. Cécile et la présidente de Tourvel, les deux victimes du libertin Valmont dans le roman de Laclos, trouvent elles aussi toutes deux refuge dans leur chambre où elles s'enferment pour se protéger, mais, tout comme Fanchette, ce dernier abri leur sera enlevé et la séduction se fera à l'intérieur même de ce lieu de refuge. Valmont s'étonne ainsi de trouver la porte de la chambre de Cécile « fermée en dedans[3] » car « on éprouve quelquefois de ces enfantillages-là la veille : mais le lendemain ! cela n'est-il pas plaisant ?[4] » ainsi qu'il l'écrit à la marquise de Merteuil. En effet, la veille Cécile avait consenti à donner la clef de sa chambre à Valmont, clef dont il s'est servi pour pénétrer dans ce refuge de la pudeur et de la vertu et lier ainsi intrusion dans la chambre et assaut sexuel. Elle rend ainsi son refuge inutile puisqu'il a déjà été violé tandis que la présidente de Tourvel ne peut le tenir inviolé qu'un temps, jusqu'à connaître dans sa chambre même le plaisir dans les bras de Valmont puis jusqu'à mourir peu de temps après, dans la chambre du couvent où elle avait été élevée et où elle s'était réfugiée une dernière fois :

> *[…] elle s'informa si la chambre qu'elle occupait, étant pensionnaire, était vacante, et sur ce qu'on lui répondit que oui, elle demanda d'aller la revoir ; la prieure l'y accompagna avec quelques autres religieuses. Ce fut alors qu'elle déclara qu'elle revenait s'établir dans* cette chambre, que, disait-elle, elle n'aurait

[1] *Ibid.*

[2] *Op. cit.*, p. 53.

[3] *Op. cit.*, p. 279, lettre XCIX.

[4] *Ibid.*, p. 280.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> jamais dû quitter *; et qu'elle ajouta qu'elle n'en sortirait qu'à la mort : ce fut son expression*[1].

La chambre semble donc à ce point entretenir un rapport des plus symboliques avec la femme que toute la vie – intime, mais en est-il d'autre pour une femme ? - de la présidente de Tourvel a trouvé chacun de ses moments fondateurs et de ses tournants dans les chambres qu'elle a occupées. Alors que la chambre du couvent qu'elle occupait au temps où elle était jeune pensionnaire représentait la sécurité et le refuge de la vertu, la chambre où elle a laissé pénétrer Valmont est devenue celle où elle a découvert le plaisir avant de retourner, symboliquement, « ensevelir [sa] honte[2] », selon ses propres mots, dans « cette chambre que, disait-elle, elle n'aurait jamais dû quitter » parce que, comme « coquille », elle aurait protégé sa vertu et son repos contre le plaisir et le désir de son corps auxquels s'est adressée l'autre chambre.

b. La retraite au couvent

L'exemple de la présidente de Tourvel nous amène ainsi au désir de retraite incarné par le couvent – dont nous avons déjà vu en quoi ses significations pouvaient être multiples dans le roman libertin. En effet, le couvent est – aussi – fréquemment perçu et utilisé, par ces personnages féminins vulnérables, comme un asile, d'autant plus sacré qu'il est censé être totalement imperméable à toute intrusion masculine. Nous pouvons ainsi dégager trois causes principales qui peuvent pousser ces personnages féminins vers le couvent comme lieu de retraite et de refuge.

La première d'entre elles est la volonté d'échapper à la honte sociale liée au remords de celle qui s'est laissé séduire, à l'image de la présidente de Tourvel, mais aussi de Cécile Volanges qui décide, sans en informer sa mère au préalable, de rentrer au couvent de ***, d'où, seulement, elle écrit à sa mère « la vocation qu'elle [a] de se faire religieuse » sans toutefois lui indiquer les raisons qui l'ont amenée à une telle décision. Madame de Volanges reçoit alors aussi une lettre de la supérieure du couvent qui a accepté de « donner asile à [sa] fille », car, ainsi que finira par le dire Cécile à sa mère, « au milieu de beaucoup de larmes,

---

[1] *Ibid.*, p. 415, lettre CXLVII. C'est nous qui soulignons.

[2] *Ibid.*, p. 407, lettre CXLIII.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

[c']est qu'elle ne [peut] être heureuse qu'au couvent[1] » bien que Madame de Volanges, quant à elle, craigne « les tourments et les dangers d'une vocation illusoire et passagère[2] ». Tout comme la présidente de Tourvel, Cécile retourne donc au couvent, après en être sortie au début du roman, étouffer ses remords et sa honte de s'être abandonnée à la séduction masculine, la même honte que celle que ressent, du fond des Carmélites de ***, Lady Sidley dans *Les Malheurs de l'inconstance*. C'est encore pour échapper à la honte sociale provoquée par la publication de son aventure qui « occupa quelque temps les médisants du Congo », que Zélide, dans les *Bijoux indiscrets*, décide d'aller s'enfermer dans un couvent. En effet, « Zélide en fut inconsolable. Cette femme, plus à plaindre qu'à blâmer, prit son bramine en aversion, quitta son époux et s'enferma dans un couvent[3] ». Ainsi, la présidente de Tourvel avait choisi d' « ensevelir [sa] honte » au couvent, or le choix du terme n'est pas anodin puisqu'il donne une tonalité funèbre à cette triste retraite, « du creux de la tombe où [elle descend] vivante[4] », en renvoyant à l'idée de mort sociale, doublée, pour la présidente comme pour Lady Sisley, de la mort physique, ce qui se vérifie également pour Cécile et Zélide qui disparaissent alors. Ainsi, comme l'écrit Nathalie Heinich, « si le couvent apparaît parfois comme la seule échappatoire à des tensions insoutenables, cette fuite hors du réel se paie au prix fort : le couvent, vu du monde auquel il permet d'échapper, équivaut à la mort, dont il est l'équivalent socialement institué[5] ». Et en effet, par cette retraite, la femme s'exclue de toute réalité extérieure et laisse ainsi sa trace s'effacer, parfois définitivement. Madame de Volanges avait donc raison de craindre les dangers de cette retraite au couvent en ce qu'elle ne préserve en rien celle qui vient s'y réfugier par remords car, comme l'a bien compris la présidente de Tourvel, il est trop tard…

La seconde de ces raisons est celle qui doit permettre, tout comme sont censés le faire la chambre et ses verrous, de n'avoir plus « rien à craindre des financiers, des libertins, des dévots[6] » ainsi que le dit la mère d'Agathe dans le roman de Rétif de la Bretonne alors que sa

---

[1] *Ibid.*, p. 462, lettre CLXX.

[2] *Ibid.*, p. 468, lettre CLXXIII. Une variante dit «… dangers *irréparables* », tout aussi irréparables que la séduction qui l'a privée du mariage et de la vie sociale auxquels elle semblait être promise à sa sortie du couvent.

[3] *Op. cit.*, p. 124.

[4] *Les Malheurs de l'inconstance*, *op. cit.*, p. 1027, lettre de Lady Sidley au comte de Mirbelle.

[5] HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 31.

[6] *Op. cit.*, p. 135.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

fille et Fanchette sont allées se réfugier précisément dans un couvent. Fanchette trouve en effet refuge au couvent des Bernardines du Précieux-Sang puisqu'après avoir été plusieurs fois menacée dans sa pudeur et sa vertu par des libertins et des séducteurs, on « conclut à ce que la jeune Florangis allât secrètement dans un couvent, qui ne serait connu que de sa bonne, et dont elle ne sortirait que le jour de son mariage[1] ». Dès lors, « Fanchette, transportée tout d'un coup dans le calme d'un monastère, crut trouver dans ces maisons une image du bonheur promis aux élus[2] ». La déception causée généralement par ce que Fanchette voit d'abord comme un « asile salutaire » est donc déjà inscrite en filigranes dès les premières lignes de l'évocation de son arrivée au couvent avec l'emploi du verbe « croire » et du substantif « image », qui tend à sous-entendre l'idée d'illusion. L'erreur de Fanchette trouve d'ailleurs son explication dans le contexte même de la soudaineté avec laquelle elle retrouve le calme d'un espace fermé à la gent masculine alors même qu'elle vient de subir une série de plusieurs enlèvements ou tentatives d'enlèvements orchestrés par des hommes. Certes, Fanchette sortira du couvent et épousera Lussanville, mais d'autres personnages – secondaires ceux-là – sont là pour incarner « les tourments et les dangers de cette vocation illusoire et passagère » dont parlait Madame de Volanges dans les *Liaisons dangereuses*. En effet, une note de l'auteur précise à propos de l'expression « asile salutaire », que « c'est ainsi que pensent toutes les jeunes personnes qui n'ont qu'entrevu la vie prétendue heureuse des couvents » (et de renvoyer à l'histoire des deux sœurs, à la fin de la troisième partie[3]). L'histoire de Rose, que Fanchette entend dès son entrée au couvent, opère ainsi de façon équivalente à celle de la Bois-Laurier pour Thérèse dans le roman attribué au marquis d'Argens dans le sens où elle n'aura ainsi pas à subir ce renfermement irréversible dans son propre corps :

> *Ô vous, qui jouissez encore du bien que j'ai perdu pour toujours, filles aimables, voyez mes regrets, et qu'ils vous rendent votre liberté plus précieuse ! Croyez-en ma fatale expérience ; il serait trop tard, lorsque vous vous seriez instruites par la vôtre*[4]*…*

---

[1] *Ibid.*, p. 105. Précisons que le chapitre (XXXIX) est d'ailleurs intitulé « le calme après la tempête ».

[2] *Ibid.*, p. 107.

[3] Mais cette note n'apparaît qu'en 1800 et l'histoire de ces deux sœurs se trouve ajoutée, dans notre édition, dans les notes, aux pages 186 à 191.

[4] *Ibid.*, p. 115.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

D'autant que Rose a elle aussi été la victime du « séducteur » Apatéon qui l'a déshonorée après avoir pénétré dans sa chambre – dans laquelle sa mère l'avait enfermée[1] - et avant de la contraindre à entrer au couvent si elle ne voulait « entretenir avec lui un commerce criminel[2] ». Mais à une nouvelle proposition qu'il lui fait, elle « lui [dit] […] avec fermeté, en lui lançant un regard accablant, que non seulement le couvent, mais la mort, [lui] inspirerait moins d'horreur que l'insupportable pensée qu'il pouvait disposer de [son] sort ». Et pourtant, « après [s']être engagée dans ce séjour qui [lui] paraissait autrefois si paisible », elle y découvre bientôt « le pénible ennui de [son] existence » De plus, la pudeur féminine, loin d'être à l'abri dans ce qui devait être pour ces femmes un refuge, y est encore une fois menacée, cette fois par les prêtres-confesseurs, puisque ceux-là même qui leur « avaient fait un tableau touchant de la pureté monastique furent les premiers à chercher à la ternir, par des questions indiscrètes, sur les attouchements sur [elles]-mêmes, ou soufferts de la part d'autrui…[3] » Et c'est également pour se réfugier ainsi que l'héroïne de *Clairval philosophe* va se renfermer dans un couvent, alors qu'elle a eu à subir à plusieurs reprises déjà enlèvements et captivités, notamment ourdis par son époux, Clairval. Mais, tout comme Rose, en lieu et place d'un asile paisible et salutaire, elle ne trouve que l'ennui. Quant à Justine, elle pense à tort trouver une « aimable solitude » dans la « retraite solitaire » de Sainte-Marie-des-Bois :

> *Aimable solitude, l'asile de quelques douces et vertueuses recluses qui ne s'occupent que de Dieu… que de leurs devoirs ; ou de quelques saints ermites uniquement consacrés à la religion… Éloignées de cette société pernicieuse où le crime veillant sans cesse autour de l'innocence, la dégrade et l'anéantit… ah ! toutes les vertus doivent habiter là, j'en suis sûre, et quand les crimes de l'homme les exilent de dessus la terre, c'est là, c'est dans cette retraite solitaire, qu'elles vont s'ensevelir au sein des êtres fortunées qui les chérissent et les cultivent chaque jour*[4].

---

[1] « Je fus enfermée dans une chambre dont on ferma les volets, de sorte que je me trouvai entièrement privée de la lumière. J'y passai huit jours, sans voir personne que la femme de chambre chargée de m'apporter du pain et de l'eau » (*ibid.*, p. 113). La description ainsi donnée apparente clairement la chambre à une prison (privation de lumière, enfermement contraint, privation de visites, nourriture réduite au pain et à l'eau). Mais nous en viendrons plus loin à « la femme et ses prisons ».

[2] *Ibid.*, p. 114.

[3] *Ibid.*, p. 115.

[4] *Op. cit.*, p. 149.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Certes, elle y trouvera un lieu coupé du monde ainsi qu'elle l'appelle de ses vœux (« solitude », « recluses », « éloignées de cette société », « les exilent de dessus la terre », « retraite solitaire », « s'ensevelir[1] »), mais en lieu et place d'une retraite paisible et sécurisante, ce n'est en fait qu'un nouveau lieu de torture vers lequel elle se dirige d'un pas décidé…

La dernière des trois causes que nous avons annoncées réside dans la perte du protecteur qui jusque-là était celui de la jeune fille et sans lequel elle se trouve alors vulnérable. Le couvent semble, à un tel moment, s'imposer à elle comme une nouvelle protection. C'est ainsi que le premier mouvement de Thérèse, à la mort de sa mère qui la laisse ainsi seule « au milieu de Paris, livrée à [elle]-même, sans parents, sans amis, jolie, […] instruite à bien des égards mais sans connaissance des usages du monde », est de penser à son entrée au couvent. Son éducation n'étant pas achevée, Thérèse a conscience qu'elle ne peut ainsi se suffire à elle-même :

> *Ma mère, avant de mourir, m'avait remis une bourse dans laquelle je trouvai quatre cents louis d'or. Étant d'ailleurs assez bien en linge et en habits, je me croyais riche. Mon premier mouvement fut cependant de me jeter dans un monastère et de me faire religieuse.*

Mais ce premier mouvement est bien vite remis en cause en premier lieu par ses propres réflexions et dans un second temps par sa rencontre avec celle qui deviendra sa nouvelle protectrice, la Bois-Laurier, et rendra ainsi le couvent inutile puisque remplacé dans sa fonction de refuge :

> *Mais les réflexions que je fis sur ce que j'avais souffert autrefois dans un pareil gîte, jointes aux conseils d'une dame, ma voisine, avec qui j'avais ébauché un commencement de connaissance, me détournèrent de ce fatal dessein*[2].

D'ailleurs, le vocabulaire ici utilisé pour désigner le couvent, loin de le présenter comme refuge et asile comme pouvaient le faire d'autres textes – même pour en nier la réelle portée par la suite - le désactive totalement en tant que tel puisqu'il n'est plus qu'un simple « gîte » voire un véritable danger comme l'atteste la première expérience qu'a pu en faire Thérèse

[1] « S'ensevelir » au sens propre même cette fois si l'on considère l'affection toute particulière que Sade porte aux espaces souterrains.

[2] *Op. cit.*, p. 624.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans son jeune âge. Toutefois, Laure, dans le roman de Mirabeau, faisant plus qu'y penser à la mort de son père (emporté par une fluxion de poitrine alors qu'elle a vingt ans) y entre tout de bon. Ce choix apparaît au premier abord comme un mouvement de désespoir, une volonté de s' « enterrer vive » et de mourir ainsi à défaut d'une mort physique :

> *L'embrasement se mit dans les veines et je fus moi-même très mal : je voulais mourir, mais mon heure n'était pas venue, et ma jeunesse fut un des moyens dont le sort se servit pour me sauver. Aussitôt que j'eus repris mes forces, je n'eus d'autres pensées que de m'enterrer vive : j'avais tout perdu, la vie m'était odieuse. Un couvent fut le seul but de mes désirs : aurais-je jamais pu croire y trouver quelque adoucissement à mes peines*[1] *?*

Ce refuge de la douleur où Laure veut « [se] fixer et pleurer en liberté » lui offre en fait la rencontre d'Eugénie, celle qui devient sa « belle et tendre amie » et à laquelle elle écrit son histoire. Dans cet asile, et grâce à cette compagnie féminine, elle retrouve alors la tranquillité, ayant renoncé « pour toujours à toute liaison intime avec mes hommes[2] » ainsi qu'aux sentiments « partagés autrefois dans le monde et la société » et qu'Eugénie rassemble désormais tous. C'est qu'après avoir été ainsi formée et initiée par son père, Laure trouve en Eugénie sa propre élève, dans le sens où elle était celle de son père, jusqu'à devenir « l'heureuse mortelle qui [a] cueilli [son] pucelage, cette fleur si rare et si recherchée[3] ». Nous avons en effet vu comment Laure parvenait à se jouer des grilles pour réunir Eugénie à son amant, Valfay, alors même que son amie ne voyait autour d'elle qu'un « cachot infernal » :

> *Des béguines emmiellées et trompeuses ont entouré de murs et de grilles ma jeunesse sans expérience et l'ont attirée dans leur cachot infernal. Mon ignorance, mes vœux, des préjugés sont mes tourments ; les désirs, mes bourreaux, et j'en suis la victime*[4].

Les vœux de celle qui, victime de son ignorance et de son inexpérience, se laisse ainsi enfermée pour toujours dans ce qu'elle considérait pourtant comme un asile, l'attire vers les tourments et les dangers à moins d'avoir à ce point à se targuer, comme Laure, d'une éducation sans faille qu'elle lui apprenne à faire renaître ses plaisirs au sein même de ce

---

[1] *Op. cit.*, p. 119.

[2] *Ibid.*, p. 125.

[3] *Ibid.*, p. 122.

[4] *Ibid.*, p. 120.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

couvent. Quant aux autres, ce n'est que l'expérience et les conseils d'une autre femme, avertie, qui pourra les détourner « de ce fatal dessein » dont parlait Thérèse. La retraite au couvent ne doit donc rester que bien temporaire, d'ailleurs, même pour Laure, « le destin, jaloux de la tranquillité [qu'elle avait] retrouvée, est venu l'interrompre[1] » par le départ d'Eugénie.

c. La retraite à la campagne

La campagne est elle aussi perçue et évoquée comme un lieu de retraite par un certain nombre de personnages féminins du roman libertin, et qui plus est par des personnages qui incarnent des femmes fort différentes, se référant alors à la représentation répandue de la campagne comme refuge de l'innocence et de la vertu constante. D'ailleurs, « le roman n'a cessé de proposer des images d'une "retraite" heureuse loin de la ville[2] » comme l'indique Henri Lafon dans son étude sur les *Espaces romanesques du XVIII*e *siècle*. Aussi bien la vertueuse présidente de Tourvel que la libre marquise de Merteuil l'élisent ainsi comme lieu de retraite dans le roman de Laclos. Madame de Tourvel choisit en effet, comme le lui demande la décence, de se retirer « à la campagne tout le temps de l'absence de M. de Tourvel », dans le château de son amie madame de Rosemonde, et le temps qu'elle passe ainsi avec elle à la campagne, elle l'appelle « [leur] retraite », une retraire qu'elle dit « égayée[3] » par la présence du neveu de Madame de Rosemonde, dans une lettre de madame de Volanges. Quant à la marquise de Merteuil, devenue veuve, elle accorde à la décence – tout comme la présidente de Tourvel sur ce point, bien qu'avec moins de sincérité - de « retourner dans cette même campagne », où elle avait suivi son époux, retraite qu'elle préfère encore à celle du couvent dans lequel sa mère comptait pourtant qu'elle entrerait. Cette retraite à la campagne peut aussi être due, comme c'est le cas pour le couvent, à la peur de la honte sociale qui guette la femme dont la réputation est mise à mal, ainsi qu'on peut le voir dans les *Bijoux indiscrets*. En effet, alors que Zélide et Sophie, que nous avons déjà rencontrées, « se voyaient à la veille d'être démasquées, et de perdre cette réputation de vertu qui leur avait coûté quinze ans de

[1] *Ibid.*, p. 126.

[2] LAFON, Henri, *Espaces romanesques au XVIII*e *siècle, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 19.

[3] *Op. cit.*, p. 49, lettre VIII.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dissimulation et de manège, et dont elles étaient alors fort embarrassées », Sophie, à qui Zélide vient de demander de trouver un expédient, répond en ces termes :

> *S'aller confiner dans le fond d'une province, est un parti ; mais laisser à Banza les plaisirs, et renoncer à la vie, c'est ce que je ne ferai point. Je sens que mon bijou ne s'accommodera jamais de cela*[1].

Et en effet, alors que Zélide finira par rentrer au couvent, nous l'avons vu, Sophie, ayant pourtant eu à subir la même mésaventure, choisit une attitude toute opposée puisqu'« elle [lève] le masque, [brave] les discours, [met] du rouge et des mouches, se [répand] dans le grand monde et [a] des aventures[2] ». C'est que la retraite demande un éloignement de la vie mondaine et une solitude, idée insupportable à une Sophie ou à une marquise de Merteuil car c'est « renoncer à la vie » en renonçant aux plaisirs de la ville (Banza pour Sophie et Paris pour la marquise de Merteuil) dans « cette austère retraite[3] ». Pour la marquise de Merteuil, en effet, cette « triste campagne » commence bien vite à l' « ennuyer de [ses] plaisirs rustiques, trop peu variés pour [sa] tête active[4] » et elle décide alors de retourner « déployer sur le grand Théâtre [de Paris], les talents [qu'elle s'était] donnés[5] » par l'étude qui a occupé ses instants à la campagne.

Pourtant, pour Crébillon fils dans *Le Sylphe*, la position de retrait prise par Madame de R*** à la campagne est l'occasion de proposer une satire de vies livrées à la galanterie dans les villes, et à la myopie de l'esprit qui s'y joint, puisque, retirée à la campagne afin de s'y livrer en toute quiétude à la méditation, loin de « l'embarras » du monde, du « tumulte de Paris », à l'abri des « aventures », des « occupations du cœur » et des « plaisirs », l'héroïne a l'espoir que vienne l'y visiter « un de ces esprits élémentaires » qu'éloigne le « fracas des villes ». On retrouve donc l'idée de méditation que l'on avait chez la marquise de Merteuil et d'ailleurs « la solitude est souvent associée à la possibilité de "rêver", c'est-à-dire d'abord de s'absorber en soi-même, "méditer, réfléchir profondément". C'est une conduite familière dans

---

[1] *Op. cit.*, p. 118.

[2] *Ibid.*, p. 124.

[3] *Op. cit.*, p. 226, lettre LXXXI.

[4] *Ibid.*, p. 225.

[5] *Ibid.*, p. 227.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'espace romanesque que celle du rêveur ou de la rêveuse solitaire[1] » pour reprendre les mots d'Henri Lafon. Mais cette rêverie solitaire prend, dans le roman libertin, une dimension sensuelle et voluptueuse, du moins d'une rêverie toujours liée au corps, qui ne se dément pas dans *Le Sylphe*. Et en effet, selon son vœu, la belle solitaire voit bientôt apparaître un sylphe à son chevet. La vie de l'amie de Madame de R***, Madame de S***, à laquelle elle écrit et qu'elle semble inviter à la rejoindre, est ainsi présentée au contraire comme un véritable tourbillon de divertissements rendu par le style d'écriture lui-même, dans une accumulation presque sans fin (puisque Crébillon nous laisse l'impression qu'elle pourrait tout à fait la continuer) :

> *À peine avez-vous le temps de penser : considérez, peut-être ne l'avez-vous jamais fait, qu'il n'y a pas d'oisiveté au monde plus occupée que la vôtre. Le tumulte de Paris qui ne vous laisse pas le loisir de former une idée nette, les plaisirs qui se succèdent sans cesse, la compagnie nombreuse dont le mélange amuse toujours quelque ridicule qu'il puisse être, les façons de nos honnêtes gens, l'impertinence et la fadeur de nos petits-maîtres, tant de cour que de ville, contraste bizarre qui dans le grand monde se trouve toujours réuni, les aventures qui arrivent, et qui fournissent perpétuellement des occasions de médisance, les occupations de cœur qui divertissent, même quand elles n'intéressent pas, le temps de la toilette si agréablement rempli par nos jeunes sénateurs, le plaisir toujours varié que donne la coquetterie, le jeu qui occupe quand la désertion d'un amant ou les égards pour les bienséances laissent des moments à perdre, eh ! comment, dans cet embarras, pourriez-vous quelquefois songer à moi[2] ?*

C'est donc moins la décence imposée par les codes sociaux qui a poussé Madame de R*** à cette retraite solitaire à la campagne qu'un mépris affiché « pour les hommes » et un rejet des occupations frivoles et des plaisirs superficiels de la vie mondaine. Sa retraite est alors d'autant plus intimiste qu'elle se fait dans sa chambre, décor propice à l'apparition du sylphe, illusion ou réalité, l'ambiguïté demeure. En ce qu'elle la renvoie aux moments passés avec son amant, la campagne est également liée, sous la plume d'Illyrine, qui dépeint comme une « agréable solitude » la « retraite de son amant », c'est-à-dire « à peu de distance d'un joli

---

[1] *Op. cit.*, p. 21. Au sujet de la solitude, voir aussi Pierre Naudin, *L'Expérience et le sentiment de la solitude de l'aube des Lumières à la Révolution : un modèle de vie à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Klincksieck, 1995.

[2] *Op. cit.*, p. 53-54.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

petit bois […] une maison de campagne, petite, mais jolie avec un jardin qui borde la rivière[1] ». Car cette solitude de la campagne est avant tout une solitude à deux (« nous voilà donc seuls, mon amant et moi[2] »).

Il reste que la représentation de la retraite au couvent et celle de la retraite à la campagne se recoupent souvent en nombre de points dans le sens où toutes deux sont censées offrir un refuge à la vertu et à la pudeur des femmes dans un lieu où l'homme ne doit pas pouvoir venir troubler leur repos et pourtant, soit qu'elles laissent pénétrer en leur sein cette présence masculine fuie précisément par le désir féminin de retraite, soit qu'elles présentent d'autres dangers peut-être pires encore que ceux de la vie sociale et mondaine, soit encore qu'elles naissent d'une contrainte imposée par les devoirs de décence de la société, ces retraites sont le plus souvent déceptives pour les personnages féminins du roman libertin qui s'y abandonnent de gré ou de force. Car, sans le savoir encore, au moment où elle écrit ces lignes à Madame de Volanges, c'est précisément dans ce qu'elle conçoit alors comme une retraire paisible dans l'attente du retour de son époux que la présidente de Tourvel va voir sa pudeur et sa vertu menacées par la séduction du même vicomte de Valmont, ce qui fait de la campagne – au même titre que le couvent - un refuge illusoire pour la pudeur et la vertu féminines. Car, encore, la retraite à la campagne n'est pas plus tenable – tout du moins à long terme - pour la marquise de Merteuil et Sophie que la retraite au couvent ne l'était pour Thérèse. Car, enfin, loin de s'y trouver en liberté, le corps féminin s'y voit contraint dans une sphère étroite alors même que l'on attendrait de la campagne – contrairement au couvent d'ailleurs, caractérisé par une délimitation géographique nette que marquent les murs et les grilles – un certain déploiement de l'espace favorable à l'épanouissement du corps féminin, notamment dans les promenades. Or, jamais, par exemple, la marquise de Merteuil n'évoque l'extériorité de la campagne puisque tout son temps y est consacré à la lecture et à l'étude, et donc à des activités proprement intérieures – dans le sens où elles se font dans des lieux privés et où elles convoquent l'intériorité de la conscience. Le corps est donc nié dans ces retraites et l'on comprend que Sophie s'inquiète, à l'évocation d'une telle retraite à la campagne, que « [son] bijou ne s'[accommode] jamais de cela ».

---

[1] *Op. cit.*, t. I, p. 195.

[2] *Ibid.*, p. 211.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

3) La femme, l'ombre et le mystère

« Le bonheur des femmes aime partout l'ombre et le mystère ; mais la crainte et la décence donne du prix à leurs plaisirs[1] » écrit d'emblée Laure à Eugénie, dans *Le Rideau levé*, alors qu'elle s'apprête à lui faire le récit de son initiation précisément aux plaisirs et au bonheur libertins. C'est en effet que la femme est constamment liée, dans nos romans, à l'ombre et au mystère en tout premier lieu parce que la féminité elle-même apparaît comme une énigme et parce que la décence imposée par les normes sociales contraint à des mouvements intérieurs et à des apparences qui mettent davantage encore en évidence les zones d'ombre de la femme et de la féminité.

a. La femme et ses mouvements intérieurs

Nous ne reviendrons pas ici sur l'énigme féminine, dont Manon Lescaut est l'éclatant modèle, que nous avons déjà eu l'occasion d'envisager précédemment, en particulier au travers des lieux secrets et fantasmatiques qui révèlent la duplicité féminine, des territoires inconnus du corps féminins qui font que « le mystère ajoute un grand charme aux jouissances de l'amour[2] », ou de la femme comme être de caprice et d'imagination, mais cela nous amène ici à envisager la femme et ses mouvements intérieurs dans le sens où ils conduisent à une opposition entre mouvements intérieurs, donc, et air extérieur qui s'assimile à l'opposition qui nous intéresse ici entre intérieur de l'intimité et extérieur de la société. La marquise de Merteuil apparaît ainsi comme un exemple particulièrement édifiant de cette opposition féminine entre intérieur et extérieur, véritable art qu'elle se plaît à revendiquer dans ses lettres à Valmont en même temps que protection qu'elle se forge ainsi à elle-même. C'est ainsi qu'elle apprend, à force d'études et d'exercices constants dont elle vérifie systématiquement l'efficacité, à faire de l'intérieur de sa conscience le lieu de la plus profonde intimité féminine. « Feindre » devient alors le leitmotiv de cette femme qui ne peut être libre qu'en opposant systématiquement « ressentir » et « prendre/avoir l'air ». Si elle ressent ainsi, alors qu'elle est en retraite à la campagne, « un besoin de coquetterie qui [la raccommode] avec l'amour » ce

[1] *Op. cit.*, p. 10.

[2] *Entre chien et loup*, *op. cit.*, p. 147.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

n'est certes pas « pour le ressentir à la vérité, mais pour l'inspirer et le feindre[1] ». La dissimulation est donc l'une des premières règles de comportement qu'elle s'impose et apprend :

> *Cette utile curiosité, en servant à l'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. Encouragé par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure. Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre, sur ma physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné*[2].

Le contraste n'en est alors que plus saisissant avec une présidente de Tourvel qui fait montre d'une « candeur naturelle, devenue insurmontable par l'habitude de s'y livrer, et qui ne lui permet de dissimuler aucun des sentiments de son cœur[3] ». Or, ainsi que Valmont s'empresse de le faire remarquer à la marquise, « de telles femmes sont rares » et cette absence de dissimulation chez une femme apparaît alors elle-même à l'homme comme une rareté mystérieuse. Dès lors, même donnés à voir, les mouvements intérieurs de la femme donnent lieu à une incertitude qui ne cesse de caractériser la femme dans la littérature romanesque du siècle – ce n'est en effet pas là une spécificité du roman libertin – car, pour reprendre les mots de Pierre Fauchery, « il n'est pas […] une seule des représentations par lesquelles on tente de les capter, qui ne donne prise à quelque contradiction ». Et en effet, « le roman du XVIIIe siècle postule que la femme ne se réalise complètement que par l'amour[4] », et pourtant elle ne se libère, ne se protège et ne se sauve qu'en réprimant et/ou en dissimulant cette sensibilité qu'il lui assigne comme un attribut essentiel puisque, écrit Desmahis dans la rubrique « Morales » de l'article « Femme » de *L'Encyclopédie* : « Leur âme ne semble n'avoir été faite que pour sentir, elles semblent n'avoir été formées que pour le doux emploi d'aimer ».

---

[1] *Op. cit.*, p. 225, lettre LXXXI.

[2] *Ibid.*, p. 222-223.

[3] *Ibid.*, p. 384, lettre CXXXIII.

[4] *Op. cit.*, p. 546.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

La sensibilité, qui est sans doute le maître-mot du siècle, apparaît ainsi comme *la* qualité essentielle des femmes. Or la présidente de Tourvel se perd et est perdue en s'abandonnant précisément à sa sensibilité, elle que Valmont décrit comme une « femme délicate et sensible, qui [fait] son unique affaire de l'amour, et qui, dans l'amour même, ne [voit] que son amant[1] ». D'ailleurs, Ursule, la paysanne pervertie de Rétif de la Bretonne, se plaint auprès de Laure de l'attitude contradictoire des hommes à l'égard des femmes :

> *Ils nous ont ôté toute espèce de frein, et ils veulent que nous soyons retenues ! Cela me paraît contradictoire, inconséquent au dernier point. Mais les hommes le sont tous singulièrement à notre égard. Il n'en est pas un qui, en séduisant une femme mariée, en lui faisant trahir son mari, ne prétende ensuite qu'elle lui soit fidèle, à lui, le corrupteur ; c'est-à-dire, qu'ils voudraient allier le froid et le chaud, le doux et l'amer, la vertu et le vice*[2].

Ces couples de termes antagonistes qu'allie – comme le font les hommes – Ursule, viennent ainsi renforcer cette idée essentielle de contradiction qui émane nécessairement de toute représentation et de toute considération masculines lorsqu'il s'agit de la femme et du féminin. Il faudrait à la femme intégrer dès lors à la fois les qualités essentielles dont l'affuble le siècle et celles que le personnage de l'amant peut souhaiter d'elle. Mais de façon plus contradictoire encore, l'amant attend d'elle qu'elle adopte avec son mari (c'est-à-dire pour sa vie « publique », autant que peut l'être le mariage qui la renvoie à une vie domestique) l'infidélité (le « vice ») alors que lui serait réservé à lui, qui incarne sa vie la plus intime, la plus cachée, la fidélité (la « vertu »), dans un renversement total des valeurs habituellement à l'œuvre à l'égard des femmes. Et pourtant, c'est bien là ce que fait Illyrine, ainsi que son amant lui-même s'en étonne dans l'une de ses lettres :

> *Lili, sais-tu que tu es une femme plus drôle ! Tu manques sans conséquence à la fidélité que tu dois à ton mari, et tu es scrupuleusement fidèle à ton amant*[3].

La féminité ne peut alors s'avérer que réfractaire à toutes les tentatives de sondage, provoquant par là même tout à la fois la crainte et l'émerveillement virils. D'ailleurs, l'introspection permise par la forme du roman-mémoires sur le mode féminin si souvent

---

[1] *Op. cit.*, p. 384.

[2] *Op. cit.*, p. 364.

[3] *Op. cit.*, t. II, p. 233.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

choisie par la littérature libertine tend paradoxalement à confirmer, par les émotions et les troubles, le fond obscur, les zones d'ombre de la femme dans le sens où elle-même ne peut parfois élucider avec certitude les mouvements qui l'agitaient dans le moment dont elle entreprend de faire le récit. Ainsi Thérèse ne peut-elle démêler, même rétrospectivement, quels étaient exactement les troubles qu'elle ressentait en voyant Mlle Éradice et le père Dirrag : « était-ce mouvement de dévotion ? était-ce mouvement de concupiscence ? C'est ce qu'il [lui] est encore impossible de pouvoir bien démêler » alors qu'elle raconte au comte l'envie irrépressible qui lui prit alors « de [s']aller jeter aux genoux de ce célèbre directeur pour le conjurer de [la] traiter comme [son] amie[1] ». La nature et le comportement féminins appellent dès lors une interprétation masculine des énigmes féminines plutôt qu'une lecture linéaire dans le sens où il s'agit de tenter de donner une explication à ce qui est profondément obscur et ambigu chez la femme. Mais ces interprétations sont le plus souvent erronées puisqu'elles sont avant tout le fruit de ce que la femme veut bien laisser croire à l'homme, à l'image d'Ursule qui écrit : « M. Gaudet me veut former ; je me trouve bien comme je suis, mais je serais charmée de lui laisser la gloriole de croire qu'il m'a formée[2] ». Le verbe « tromper » revient alors avec une récurrence particulièrement remarquable dans un roman comme *La Paysanne pervertie*, notamment, pour ne prendre qu'un exemple, dans cette même lettre d'Ursule à Laure où il apparaît à pas moins de neuf reprises (dans une lettre relativement courte qui plus est) dans ses diverses déclinaisons mais pour lesquelles le « je » du sujet est toujours féminin et l'objet systématiquement masculin (son frère Edmond, le marquis, le conseiller, M. Gaudet, un mari, etc.), car sa « politique avec tous les hommes » est, dit-elle, « qu'il faut si rarement leur dire la vérité, qu'on pourrait employer *jamais*, au lieu de *rarement* ; car il nous arrive presque jamais qu'elle nous soit avantageuse ; qu'il faut les tromper pour leur bien autant que pour le nôtre ; leur montrer toutes les vertus qu'ils nous souhaitent, et si nous ne pouvons pas les avoir, en prendre le masque[3] ». Et qu'est-ce qui « [l']a rendue si fine » ? « [son] sexe »… tout simplement. Ainsi le paraître domine-t-il dès que la libertine se trouve immergée dans l'extérieur de la société, à l'image de ce qui se passe lors de l'épisode, dans *Félicia ou Mes fredaines*, chez Monsieur le président, dont la famille ne se doute à aucun moment de l'implication de Félicia dans le stratagème visant à déshonorer la fille, Éléonore. Il faut dire que dans la communauté libertine, on ne quitte son masque

[1] *Op. cit.*, p. 591.

[2] *Op. cit.*, p. 239.

[3] *Ibid.*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qu'avec ses vrais amis, avec lesquels, seulement, disparaît la distinction entre l'être et le paraître. Car au sein même de sa communauté, le refus du masque des conventions, des normes et des préjugés prévaut. Apprendre à être libertine, pour nos héroïnes, c'est donc aussi apprendre à être « autre que soi » hors de la société choisie. Dès lors, le lecteur assiste à tout un jeu complexe, au sein de la société libertine, de l'illusion et de la vérité, du paraître et de l'être, du masque et du démasquage de la femme.

D'ailleurs, Amanzéi, avant d'avoir, par la transmigration de son âme - aussi appelée métempsycose - été sopha, a vécu quelque temps dans le corps d'une femme :

> *Il me semble que lorsque j'étais femme, je me moquais beaucoup de ceux qui m'attribuaient des idées réfléchies, pendant que le moment seul me les faisait naître, qui cherchaient des raisons où je n'avais pris de lois que du caprice, et qui pour vouloir trop m'approfondir, ne me pénétraient jamais*[1].

Il ne s'agit donc pas d'être une femme en particulier mais d'être femme tout simplement, nécessairement définie en opposition par rapport aux « idées réfléchies », aux « raisons », à savoir par « le moment seul » et le « caprice », dans une absolue distinction entre caprice et réflexion qui nous renvoie au *topoi* sur le caprice et la légèreté des femmes. Mais finalement la réponse faite par Amanzéi au Sultan Schah-Baham manifeste clairement une aporie où mène ce qui, pourtant, aurait dû conduire à éclaircir enfin le « mystère » de la féminité par la plus extrême proximité, à savoir l'expérience intime du corps féminin, dans « une inaptitude fondamentale à s'identifier au féminin[2] » ; c'est que la femme semble échapper à tout enfermement satisfaisant dans les limites d'une définition éclairante et saisissable pour celui qui ne cesse de s'interroger sur l'énigme de la féminité. L'identité féminine ne peut donc qu'échapper si elle est considérée comme fixée toute entière dans un trait caractéristique, renvoyant les observateurs du sexe féminin à leur ignorance déjà marquée par le recours aux verbes d'une opinion ou d'une croyance – qui plus est fondée sur des apparences (« attribuer », « croire », « imaginer », « passer pour »).

Et pourtant sans doute ce mystère du féminin et de la féminité est-il la raison pour laquelle apparaissent avec le roman libertin ces romans-listes où chaque « type » de variété de la femme (« souvent superposée aux catégories sociologiques[3] » ainsi que le fait remarquer

---

[1] *Op. cit.*, p. 79.

[2] MARTIN, Christophe, *op. cit.*, p. 247.

[3] *Op. cit.*, p. 553.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Pierre Fauchery) est successivement passée en revue par celui qui se pose en véritable explorateur de la féminité ; ce qui procède probablement d'une volonté et d'un effort de compartimentation de la femme ou plutôt des femmes, compartimentation rassurante en ce qu'elle réduit ces contradictions énigmatiques en des qualités homogènes. C'est que l'inquiétude face au mystère féminin conduit parfois à un besoin de « classifier » les femmes. La femme doit alors entrer, dans l'imaginaire masculin, et en particulier dans l'imaginaire libertin, dans des catégories fixes d'autant plus réductrices qu'elles sont censées à elles seules définir l'être féminin, ce qui rend les exceptions telles que la présidente de Tourvel d'autant plus troublantes pour un libertin comme Valmont qui y voit dès lors la raison pour laquelle elle le fixe plus longtemps qu'une autre. Nous retrouvons ces catégories dans *Le Sylphe*[1] de Crébillon fils, mais aussi dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot : qu'elle soit coquette, tendre ou prude, la femme doit nécessairement répondre à l'une de ces qualités qui définissent son être tout entier. Ainsi, dans *Les Bijoux indiscrets*, qui reprend nombre des clichés dont abondent le roman libertin du XVIIIe siècle, le Sultan Mangogul donne un classement des femmes, rangées en différentes « catégories » : « sage », « prude », « galante », « voluptueuse », « coquette » ; liste que sa favorite, Mirzoza, complète avec « la femme tendre[2] ». Nous remarquerons que ces catégories de caractères se cantonnent nettement au domaine de la galanterie et de la séduction, car ce n'est là que la partie de l'identité féminine qui intéresse le libertin, voire plus largement le roman libertin dont la galanterie est précisément le champ d'investigation. Mais dès lors le caractère serait-il distinct de l'identité ? Le caractère serait-il ce qui est de l'ordre du public, tandis que l'identité resterait du domaine de l'intimité ? Peut-être est-ce là la raison pour laquelle la marquise de Merteuil distingue la « Femme » de la « Maîtresse », la femme qui serait toujours unique et la maîtresse au contraire toujours différente puisque la femme adopterait, selon les occasions et les circonstances, un caractère chaque fois renouvelé mais qui ne correspondrait finalement pas à ce qu'elle est, et qui aurait plutôt à voir avec les fantasmes et clichés masculins. Révéler sa véritable identité reviendrait alors à s'exposer à être enfermée à son tour dans l'une de ces

[1] Le sylphe réduit toutes les femmes à une série de catégories et à chacune desquelles correspond une sensibilité particulière et fixe : « La voluptueuse se rend au plaisir des sens. La délicate, au charme de sentir son cœur occupé. La curieuse, au désir de s'instruire. Il en coûterait trop à l'indolente pour refuser. La vaine perdrait trop si ses appas étaient ignorés, elle veut lire dans la fureur d'un amant l'impression qu'elle peut faire sur les hommes. L'avare cède au vil amour des présents. L'ambitieuse aux conquêtes éclatantes et la coquette à l'habitude de se rendre. » (*op. cit.*, p. 58).

[2] *Op. cit.*, p. 137.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

catégories fixes et réductrices de vraie, fausse, coquette, tendre, sensible, indifférente, etc. qui limitent le concept de « caractère » aux seuls domaines de la morale et de la galanterie.

b. Les apparences de la décence

Si le terme de « décence » apparaît avec une récurrence jamais démentie dans les romans de notre corpus, ce n'est, la plupart du temps, que sous le jour de l'apparence qu'il se manifeste. Et cette apparence de « décence » est ce que la marquise de Merteuil appelle un « vernis[1] » pour la femme, comme le confirment notamment ces exemples, dans les romans de filles et de courtisanes, de l'activité principale cachée par l'évocation d'un vrai métier, souvent dans le textile ou dans le petit commerce ambulant. C'est ainsi le cas de Margot la ravaudeuse, de la Defresne dans *Le Colporteur* de Chevrier, « placée chez une couturière qui tenait une école toute différente[2] » ou encore de Javotte entrée en tant qu'apprentie coiffeuse chez Mlle Villiers. Mais l'exemple le plus significatif à cet égard est, à n'en pas douter, celui de l'établissement de Madame Cole dans *Fanny Hill*, qui prend des allures de boutiques de lingère le jour, « pour la forme », avant de reprendre son vrai visage de maison close le soir :

> *Elle tenait pour la forme une petite boutique de lingère où la plupart de ses demoiselles faisaient semblant de travailler à certaines heures avec une application des plus édifiantes. Tout y paraissait honnête et décent*[3].

On notera que le choix de la boutique de lingère n'est pas pour autant purement anecdotique dans le sens où, ainsi que le souligne Érica-Marie Benabou, les métiers du textile et de la mode qui constituaient sans doute les premiers corps de métiers féminins à Paris représentaient les principaux viviers pour les proxénètes et les maquerelles. Mais revenons-en plus précisément à la description que nous fait ici la narratrice Fanny de ce double visage du « sérail » de Madame Cole chez qui elle vient de rentrer. On remarquera en tout premier lieu la présence du champ lexical de l'apparence précisément (« semblant », « édifiantes », « dehors », « paraissait ») et de la décence (« honnête », « décent », « modestie », autrement

[1] *Op. cit.*, p. 226, lettre LXXXI.

[2] *Op. cit.*, p. 795.

[3] *Op. cit.*, p. 70.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dit parmi les qualités féminines essentielles les plus répandues selon les représentations du siècle).

Cette « fausseté » féminine est ainsi inspirée par « la nécessité de se déguiser et le désir de se faire estimer[1] » mis en avant par Crébillon dans *Le Sopha* à propos de Fatmé. Il s'agit avant tout, comme le dit justement Sylvino à Félicia alors qu'il lui prodigue les conseils qui constitueront par la suite les fondements de sa conduite, de « sauver adroitement les apparences[2] ». C'est que tout chez Fatmé, jusqu'à sa bibliothèque, est fondé sur « l'apparence de la plus austère vertu » sous laquelle se cache « les penchants vicieux de son cœur[3] ». En effet, explique le narrateur-sopha, « elle avait senti de bonne heure qu'il est impossible de se dérober aux plaisirs, sans vivre dans les plus cruels ennuis, et qu'une femme ne peut cependant s'y livrer ouvertement, sans s'exposer à une honte et à des dangers qui les rendent toujours amers[4] ». Fatmé apparaît donc comme un des exemples les plus révélateurs de la littérature romanesque libertine d'une femme « dévouée à l'imposture dès sa plus tendre jeunesse[5] » - et elle n'a encore que vingt ans. Cette apparence de décence sans cesse évoquée dans le roman libertin naît donc de la contradiction irréductible, pour la femme, entre les devoirs que lui impose le code social et ses propres penchants naturels et qu'il lui faut pourtant accorder. Les premiers lui sont en effet nécessaires selon les exigences de la survivance sociale tandis que les seconds doivent lui assurer le plaisir et le bonheur. « C'est pourquoi », écrit Gaudet à Ursule dans *La Paysanne pervertie*, « dans le cas où la convention sociale gênerait la liberté naturelle, je crois permis de se cacher pour se satisfaire, et pour éviter le déshonneur[6] ». Dès lors, « il faut céder avec honneur » et « tomber décemment[7] » nous dit-on dans *Tanzaï et Néadarné* : il n'est donc pas jusqu'à la « défaite » elle-même qui ne doive se faire sans cette apparence de décence.

Mais finalement, cette estime publique dépend bien plus de l'apparence de la décence que de la vérité des vertus, ainsi que l'explique la Duvergnier à Juliette dans l'*Histoire de*

---

[1] *Op. cit.*, p. 84.

[2] *Op. cit.*, p. 1089.

[3] *Op. cit.*, p. 85.

[4] *Ibid.*, p. 84.

[5] *Ibid.*, p. 85.

[6] *Op. cit.*, p. 449.

[7] *Op. cit.*, p. 386.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Juliette et contrairement à ce que prétend Amanzéi dans *Le Sopha*[1]. En effet, dit-elle, « ce n'est pas, en un mot, la vertu d'une femme qu'un amant, ou qu'un mari veut, c'est l'apparence : qu'elle ne foute point, et qu'elle en ait l'air, elle est perdue ; qu'elle foute, au contraire, avec le monde entier, et qu'elle se cache, la voilà une femme à réputation[2] ». C'est encore ce qu'affirme la marquise de Syrcé à Madame de Lacé dans le roman de Dorat puisque « le désordre décent s'attire le respect et l'on se croit toute accusation permise contre celles qui tiennent plus à la vertu qu'aux bienséances[3] ». L'apparence est donc la plus importante et Félicité de Choiseul-Meuse va même jusqu'à nous offrir un exemple, avec Elvire, d'une « femme innocente et perdue », car « ce n'est […] pas assez pour [son] sexe de respecter ses devoirs, il faut encore qu'il s'entoure de l'opinion et de tous les dehors attachés à la vertu. Elvire les négligea et fut perdue[4] ». La duchesse de Mozardi, dont l'histoire nous est contée dans le même roman, quant à elle, parvient à sauver les apparences de la décence durant plus de quatre années grâce à un système adroit fondé sur la multiplicité même de ses intrigues qui n'est pas sans rappeler celui de la marquise de Merteuil :

> *J'eus en effet cette adresse assez longtemps, et la multiplicité même de mes intrigues devenait un moyen d'échapper à la malignité. L'homme que je favorisais ne paraissait jamais avec moi. Ceux auxquels je permettais de m'accompagner étaient toujours les moins jeunes et les moins élégants de la société ; je me moquais des jeunes femmes, mais je cherchais à plaire aux vieilles. Je disais beaucoup de bien de mon mari, et ne souffrais pas qu'on m'entretint de ses galanteries. Cette conduite me sauva pendant plus de quatre ans*[5].

D'ailleurs, un des correspondants masculins d'Illyrine ne demande finalement rien d'autre de la femme « qu'elle garde le *decorum* », puisqu'il ne cherche « jamais à savoir ce

---

[1] Il fustige en effet celles qui cachent leurs vices derrière des apparences de vertus après les avoir pourtant affichés au grand jour, elles sont alors « plus méprisables en affectant des vertus qu'elles n'ont pas qu'elles ne l'étaient par l'audace avec laquelle elles affichaient leurs vices » (*op. cit*., p. 84).

[2] *Op. cit*., p. 314.

[3] *Op. cit*., p. 925.

[4] *Op. cit*., II, p. 198.

[5] *Ibid*., p. 61. Voir la lettre LXXXI des *Liaisons dangereuses*, où la marquise de Merteuil explique son propre système à Valmont, un système qui repose également sur la confiance acquise auprès des « duègnes » et des « femmes à prétention » en même temps que sur le fait que chacun des hommes avec lesquels elle a pu avoir une intrigue « conserve [l'idée] d'avoir été [son] seul amant », obtenant par là même avec certitude leur discrétion.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

qui peut [lui] faire de la peine[1] ». Le respect apparent des règles de la société est donc le principe essentiel mis en avant par l'héroïne de *Julie ou J'ai sauvé ma rose* dès le début de son récit à Armand et qui régit toute son existence car elle a compris « qu'il est mille choses pardonnables, lorsqu'on les couvre du voile du mystère ; mais paraissent-elles au grand jour, on vous blâme, on vous décrie, et ce sont souvent les plus criminels qui se déchaînent avec le plus de violence[2] ». On comprend dès lors que Madame de T*** affiche, dans *Point de lendemain*, « des principes de décence auxquels elle [est] scrupuleusement attachée », et construise avec une application méticuleuse des projets sur les hommes « sans que sa dignité [soit] compromise[3] ». D'ailleurs, le récit de Vivant Denon ne cesse d'insister sur cette « décence » chez Madame de T***. Feindre, jouer sans ressentir, dissimuler, ce dont nous avons parlé précédemment, revient donc le plus souvent à feindre, à jouer la décence précisément, d'où la multiplication, dans le roman libertin, de ces personnages, particulièrement décriés et sans cesse tournés en dérision, de fausses dévotes, à l'image de ces deux « dévotes de profession » dont nous parle le chapitre XX des *Bijoux indiscrets* de Diderot, Zélide et Sophie. En effet, « elles avaient conduit leurs intrigues avec toute la discrétion possible, et jouissaient d'une réputation que la malignité même de leurs semblables avait respectée. Il n'était bruit dans les mosquées que de leur vertu », car elles avaient pris « pour maxime principale, que le scandale est le plus grand des péchés[4] ». C'est que la femme se voit contrainte, selon une distinction des rôles sexuels instituée par le code social, de dissimuler ce que l'homme peut afficher aux yeux de tous dans la société, tout comme Valmont fait aux vues et aux sus de tous, « sans crainte, sans réserve[5] », ce que la marquise ne peut faire que dans l'ombre de la dissimulation et du secret, « sa réputation […] pourtant conservée pure[6] ». Il lui faut alors respecter la nécessité évidente de discrétion qui s'impose par là même à elle avec force et c'est là la raison pour laquelle la même marquise de Merteuil évite autant que possible les confidences, qu'elle ne fait donc qu'à Valmont et à sa femme de chambre qui, « si elle n'a pas le secret de [ses] sentiments, […] a celui de [ses] actions ».

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 219. En italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 125.

[3] *Op. cit.*, p. 1299.

[4] *Op. cit.*, p. 117.

[5] *Op. cit.*, p. 220, lettre LXXXI.

[6] *Ibid.*, p. 221.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Deux confidents, n'est-ce pas pourtant déjà trop ? La marquise s'en défend[1] puisque pour ce qui est de Valmont, il sait « quels intérêts [les] unissent, et si [d'eux] deux, c'est [elle] qu'on doit taxer d'imprudence[2] », et pour ce qui est de sa femme de chambre, elle est sa « sœur de lait, et ce lien qui ne [leur] en paraît pas un, n'est pas sans force pour les gens de cet état : de plus, [elle a] son secret, et mieux encore ; victime d'une folie de l'amour, elle était perdue si [elle ne l'eût] sauvée[3] ». C'est donc la même crainte de la honte voire de la mort sociale qui oblige ces trois personnages à conserver leurs secrets mutuels. Tous les personnages féminins du roman libertin savent donc que « les femmes ne se perdent jamais que par les inconséquences et les confidentes[4] », ainsi qu'on peut le lire dans *Illyrine*, car « ce ne sont jamais les amants qui perdent la réputation de leurs maîtresses, mais bien celles-là[5] ». Ainsi l'héroïne de *La Grivoise du temps* ne fait-elle « confidence à [sa] femme de chambre de [son] dessein [que] parce [qu'elle est] absolument sûre de sa discrétion[6] ». À moins que cette apparence de décence n'entre dans une stratégie de séduction au point qu'Ursule, l'héroïne de Rétif de la Bretonne, la compare à son maquillage, comme l'indique le champ lexical (« rouge », « éclat », « parer »), ce qu'elle appelle alors « le masque Parangon » :

> *La vertu, je la compare à mon rouge ; cela donne de l'éclat, mais il faut que la couche soit superficielle ; je compte m'en parer quelquefois*[7].

D'ailleurs, même si Ursule reconnaît qu'il ne s'agit pas d'en abuser et qu'il lui faut l'utiliser à bon escient (« il faut que la couche soit superficielle ; je compte m'en parer quelquefois »), Gaudet lui a auparavant recommandé ce masque de décence pour éveiller le désir chez les hommes, car :

> *Plus vous serez décente, plus vous donnerez de ressort au désir. À votre place, en étant maîtresse d'un homme, je me conduirais de façon, qu'en me voyant,*

---

[1] On verra pourtant que les lettres mêmes par lesquelles elle rend compte de ses sentiments et de ses actions à Valmont seront les pièces à charge qui seront présentées contre elle devant le tribunal social.

[2] *Ibid.*, p. 228.

[3] *Ibid.*, p. 229.

[4] *Op. cit.*, t. II, p. 262.

[5] *Ibid.*, p. 153.

[6] *Op. cit.*, p. 445.

[7] *Op. cit.*, p. 403.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *en se rappelant ma conduite, il doutât si je ne suis pas l'épouse la plus décente, la plus chaste, la plus réservée*[1].

Toutefois, on ne peut occulter qu'ici encore, cette séduction fondée sur une telle apparence repose bien sur les devoirs de décence et de bienséance qui sont imposés par les codes sociaux à la femme et intégrés par ses amants, ce qui fait que ce « vernis » dès lors transformé en artifice de maquillage séducteur ne la soumet pas moins pour autant aux exigences sociales jusque dans les bras de son amant et donc dans un cadre intimiste, même si cela la pare d'une ombre et un mystère aussi séduisants que prudents.

c. La nuit et l'obscurité

On se souvient de l'exemple de la maison close de Madame Cole dans *Fanny Hill*, qui prenait les apparences d'une honnête et modeste boutique de lingère dès que venait le jour. Un tel exemple met bien en avant la représentation de la nuit – et de l'obscurité, décor du désir interdit - comme le moment d'une liberté grâce au contexte intimiste qu'elle permet de mettre en place. Car l'apparence contraignante de décence s'oppose alors avec d'autant plus de force, dès la tombée de la nuit, à la vérité du plaisir et de la liberté (« se dépouillait », « dehors gênants », « se livrer entièrement au plaisir ») que cette dernière est brusquement introduite par un « mais dès que » qui vient retirer à lui seul le masque mis en place dans les phrases précédentes :

> *Mais dès que la nuit venait, on se dépouillait des dehors gênants de la modestie pour se livrer entièrement au plaisir*[2].

C'est que la nuit est le moment d'une sincérité féminine fugitive, le moment où l'on quitte les lieux sociaux pour ceux de l'intimité, et où la femme se dépouille des dehors de la décence. La nuit permet donc à la femme de se dégager de cette pesanteur morale encombrante que lui impose la société, ses codes et ses lieux, et en même temps, selon un double avantage, de préserver cette pudeur essentielle à la représentation de la femme. « Ah ! point de morale, je vous en conjure ; vous manquez l'objet de votre emploi. Il faut m'amuser, me distraire et non

---

[1] *Ibid.*, p. 326.

[2] *Op. cit.*, p. 70.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

me prêcher[1] » lance ainsi Madame de T*** à celui que la version de 1812 nommera Damon. « La nuit couvrait mon désordre[2] » se rassure-t-on ainsi dans *Tanzaï et Néadarné*. Elle tient donc du lien constant qui existe, pour la femme, entre plaisir et discrétion, et en cela l'obscurité se prête aux abandons, à l'image du pavillon du parc dans *Point de lendemain*, où « tout se [confond] dans les ténèbres[3] ». Le génie Jonquille, toujours dans *Tanzaï*, avait donc raison de supputer « que le temps de la nuit était celui que [Moustache choisissait] pour voir Cormoran avec liberté[4] ». Là encore, l'exemple de *Point de lendemain* et de Madame de T*** est tout à fait significatif à cet égard, dans le sens où la sincérité fugitive de la nuit s'oppose à sa maîtrise de la décence dès le lendemain matin en présence des trois hommes qu'elle a trompés – son mari, son amant en titre et son amant d'une nuit. C'est alors, comme chez Madame Cole, la duplicité, le mensonge et l'hypocrisie qui reprennent leur droit le jour venu et mettent ainsi davantage encore en exergue la nuit comme le moment d'un « beau rêve[5] », dont il restera à peine le souvenir, que Madame de T*** aura fait vivre à son jeune amant selon ses propres mots. Cette nuit sans lune aura donc montré aux amants une « nature enchantée » alors que, lors de cette nuit à la maison de campagne de son amant, Illyrine a à voir « un clair de lune qui, filtrant entre les charmilles, [inspire] encore un nouveau charme à la nature[6] ». La lune, cet astre de la nuit, par son absence ou sa présence, joue donc un rôle essentiel dans la transfiguration opérée ainsi par la nuit sur les lieux d'amour. La nuit de *Point de lendemain* aura aussi permis un voyage au pays de la volupté, mettant par là en place tout un chronotope onirique qui préserve le caractère secret de ce qui doit être vécu comme une cérémonie par « un jeune prosélyte » à qui l'on fait « traverser un petit corridor *obscur* » en le conduisant par la main jusqu'au lieu de « la célébration des grands mystères[7] ». C'est en effet bien la nuit qui donne son caractère voluptueux à la nature, et qui permet de créer un paysage idéal, voire mythique et mythologique, sous la tutelle du motif antique du *locus amœnus*, sans détails réalistes. Dès lors, « la nuit était superbe ; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination[8] ». C'est donc bien la nuit qui,

---

[1] *Op. cit.*, p. 1300.

[2] *Op. cit.*, p. 362.

[3] *Op. cit.*, p. 1305.

[4] *Op. cit.*, p. 363.

[5] *Op. cit.*, p. 1313.

[6] *Op. cit.*, t. I (*L'Érotisme directoire*), p. 211,.

[7] *Op. cit.*, p. 1309. C'est nous qui soulignons.

[8] *Ibid.*, p. 1302.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

quasi personnifiée, devient le sujet des verbes et d'une intention (« semblait ne les voiler que pour donner ») et qui s'empare du paysage pour le reconstruire de sorte à favoriser le désir et le plaisir puisqu'il s'agit de « donner plus d'essor à l'imagination » et on sait à quel point l'imagination, précisément, est liée au désir, à la sensualité et à la volupté dans la philosophie libertine.

D'ailleurs, l'obscurité apparaît comme l'élément indispensable du lieu d'amour et du décor du désir interdit dans le roman libertin, car cette obscurité non seulement rend l'homme plus entreprenant, mais met la femme dans la position de ne plus avoir à rougir, à l'image d'une fée Lumineuse « enhardie par l'obscurité[1] » dans les bras d'Angola et d'une Laure qui commence par remarquer, en pénétrant dans le cabinet de son dépucelage, que « la lumière du jour en était absolument bannie[2] ». « Et qui ne sait pas combien cette heure [où l'obscurité commence à tomber] est favorable à la confiance et aux amours[3] » écrit ainsi Félicité de Choiseul-Meuse au début d'*Entre chien et loup*, dont le titre emprunte à cette expression qui désigne le moment où il fait trop sombre pour pouvoir distinguer le chien du loup, avant de conclure « mais il ne fait pas clair et ne révélons pas ce que *chien et loup* ont si bien caché ». Crébillon fils va alors jusqu'à lier, dans le titre de l'un de ses dialogues, « la nuit » au « moment », si essentiel dans sa conception de la stratégie de l'amour libertin[4]. Le titre et le sous-titre de l'ouvrage (« nuit », « moment », « matines ») délimitent donc d'emblée la situation temporelle du texte dans le cadre du comportement social d'une certaine classe, l'aristocratie de l'époque de la Régence et des premières années du règne de Louis XV. Sans conteste, la nuit va autoriser l'intimité de l'occasion (moment) – redoublée par la situation spatiale, à savoir la chambre de Cidalise, qui se trouve au lit - tout en jetant un voile de discrétion sur la complicité du désir qui se met en place entre les deux personnages principaux, Clitandre et Cidalise. Et ce qui lie étroitement le moment et la nuit l'un à l'autre dans le texte de Crébillon, ce n'est pas seulement que l'un conditionne ou favorise l'autre, la nuit apparaissant comme l'alliée privilégiée du moment, c'est aussi que tous deux ont le pouvoir de transfigurer la réalité dans le sens où ils permettent de déclencher le délire onirique

---

[1] *Op. cit.*, p. 420.

[2] *Op. cit.*, p. 44.

[3] *Op. cit.*, p. 6. Et alors « les mamans les plus sévères, s'oubliant un peu, racontaient sans rougir de petits événements de leur jeunesse, qu'elles n'eussent point avoués en plein midi ».

[4] Au sujet, précisément, de « La stratégie de l'amour libertin dans *La Nuit et le moment* de Crébillon fils », voir cet article d'Elena Suarez Sánchez dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 179-190.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

et la rêverie en s'élevant au-dessus du plan réel, ainsi que tend à nous le confirmer le génie Jonquille dans *Tanzaï et Néadarné* :

> *On ne peut répondre du moment ; il en est où la nature agit seule, et où l'on se trouve précisément dans le cas d'un songe qui offre à vos sens les objets qu'il veut*[1].

On notera donc que l'on retrouve ici, pour le moment, la notion de songe que l'on avait dans *Point de lendemain* pour la nuit et qui transfigure l'espace réel en espace de la rêverie (« qui offre à vos sens les objets qu'il veut »). D'ailleurs, Clitandre reconstruit le passé de façon quasi fantasmatique et Cidalise ne manque pas de l'interroger : « les faits sont-ils bien tels que vous me les racontez [2]? » - même si elle semble rassurée par sa réponse. Dès lors, comme l'indique Elena Suarez Sánchez, « en ayant recours aux fantaisies du passé, ces amants, autant l'un que l'autre, perdent la notion de réel » et « la rêverie libère l'esprit de ses scrupules et devient un philtre aphrodisiaque[3] ». Cidalise peut alors se laisser porter par la fantaisie presque magique des histoires racontées par Clitandre alors que sa propre imagination ne fait qu'ajouter au pouvoir de ses dernières dans une intimité créée par une chambre plongée dans la nuit, le moment par excellence de la rêverie, de la même façon qu'« à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, [l']imagination [de Madame de T*** et de son jeune amant] faisait d'une île qui était devant [leur] pavillon un lieu enchanté », même si « l'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet[4] ».

---

[1] *Op. cit.*, p. 368.

[2] *Op. cit.*, p. 54.

[3] *Art. cit.*, p. 189.

[4] *Op. cit.*, p. 1305.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d. Rupture spatiale et temporelle : un plaisir féminin utopique ?

> « Ce n'est pas l'égoïsme qui est le talon d'Achille de l'hédonisme mais son caractère (oh ! pourvu que je me trompe !) désespérément utopique. »
> Milan Kundera, *La Lenteur*[1].

Dès lors, cette rupture spatiale et temporelle ainsi mise en place par la nuit et l'obscurité peut-elle être considérée comme utopique ? Elle semble être en tout cas l'occasion de penser un espace et un temps nocturnes de petites utopies privées et intimistes qui aménagent une expérience inédite de bonheur puisqu'encore une fois, « le bonheur des femmes aime partout l'ombre et le mystère ». On peut alors avancer que la nuit fonctionne à cet égard comme le faisaient le boudoir et l'île. D'ailleurs, on remarquera que le sous-titre de *La Nuit et le moment*, qui n'est pas à négliger dans le sens où il est tout aussi révélateur et suggestif que le titre principal, *Les Matines de Cythère* donc, tend à transporter les personnages et le lecteur, en cette nuit d'amour, précisément sur cette île de l'amour sensuel et des amants, comme le faisait le tableau de Watteau. À moins que l'on ne considère, comme certains commentateurs de *L'Embarquement pour Cythère*, que le tableau représente en fait, non pas le départ des amants vers l'île, mais leur retour chez eux depuis l'île elle-même. Dans le roman dialogué de Crébillon fils, quoi qu'il en soit, « les matines de Cythère » sont bien celles du retour de l'île de Cythère, l'embarquement pour l'île avait eu lieu, lui, durant la nuit, alors que Clitandre pénétrait dans la chambre de Cidalise. La chambre de Cidalise, à la faveur de la nuit, est donc transfigurée sous l'aspect onirique de l'île de Cythère sur laquelle les amants – surtout la femme - peuvent s'abandonner librement à leur désir et à leur plaisir. D'autant que « le silence de la nuit » dont parle le narrateur de *Point de lendemain* tend à isoler les amants du reste du monde au point que le seul léger bruit qui transperce, celui du « murmure doux » de la rivière, « semblait d'accord avec la palpitation de [leurs] cœurs[2] ». Quant à Diderot, il reprend la double rupture, spatiale et temporelle, de l'utopie dans le

[1] KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p. 142.

[2] *Op. cit.*, p. 1305.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

chapitre « Des voyageurs » (chapitre XVIII)[1] des *Bijoux indiscrets*. L'utopie est ici insulaire, mais « de quelle île ?... qu'importe[2] ? », selon l'indétermination temporelle (remarquable par le jeu sur les dates et le refus de dater) et géographique qui caractérise le roman de Diderot et plus généralement l'Orient romanesque, qu'il s'agisse du *Sopha*, d'*Angola*, du *Sultan Misapouf*, ou encore des *Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais, tous jouant sur un chronotope en rupture, dans un hors-temps des contes de fées et de la magie. Pour mettre en avant cette utopie insulaire donc, et même si elle est caractérisée par tout un jeu sur la duplicité, que ce soit par l'ironie ou le « paradoxe », insistance est faite sur des expressions telles que « dans cette île », « de l'île », « dans notre île », etc. qui provoquent un isolement par rapport au reste du monde et surtout qui la démarque fortement de la société du royaume de Mangogul – représentation, bien sûr, de la société française contemporaine de Diderot - moins sur le plan géographique, qui importe peu, que sur celui des représentations et des modes de vie, en particulier ceux liés à la sexualité. En effet, ce qui est d'emblée remarquable et remarqué est que « la propagation de l'espèce est un objet sur lequel la politique et la religion fixent ici leur attention[3] ». L'indication de lieu (« ici ») mise en relief entre le verbe et le complément d'objet direct vient encore une fois mettre en avant la spécificité de cette utopie insulaire, dans laquelle « l'inceste […] n'était donc pas une chose tout à fait vide de sens[4] », dans laquelle est regardé « comme un acte agréable à la Divinité » ce qui, chez l'étranger, est appelé « crime », et où « on augurerait mal […] d'une fille qui aurait atteint sa treizième année sans avoir encore approché des autels ; et ses parents lui en feraient de justes et fortes réprimandes[5] ». Mangogul se réjouit alors auprès de Mirzoza de ce qu'il apprend sur « les insulaires » :

---

[1] Il fait allusion, dans ce chapitre additionnel par rapport au récit de 1748, au retour de Bougainville (1769) et à la publication de son *Voyage autour du monde* (1771) dont il s'inspirera lui-même aussitôt pour la fiction de son fameux *Supplément au Voyage de Bougainville* (qui paraît pour la première fois en volume, à titre posthume, en 1796) : « Ce fut dans ces circonstances, qu'après une bonne absence, des dépenses considérables, et des travaux inouïs, reparurent à la cour les voyageurs que Mangogul avait envoyés dans les contrées les plus éloignées pour en recueillir la sagesse ; il tenait à la main leur journal, et faisait à chaque ligne un éclat de rire » (*op. cit*., p. 98).

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 99.

[4] *Ibid.*, p. 102.

[5] *Ibid.*, p. 103.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *J'aime à la folie les insulaires dont il est question dans ce précieux journal ; ils appellent tout par leur nom ; la langue en est plus simple, et la notion des choses honnêtes ou malhonnêtes beaucoup mieux déterminée*[1]...

Qu'il s'agisse du boudoir, de l'île ou de la nuit, tous s'apparentent donc à une petite utopie « à portée de main », disait Michel Delon, car, si tout rêve ne relève pas de l'impossible, n'est pas chimère[2], la rupture spatiale et temporelle qui les caractérisent tous les réduit à un champ totalement clos (éphémère sur le plan temporel et restreint sur le plan spatial) hors duquel la liberté du plaisir féminin ainsi que son pouvoir et sa maîtrise sur l'amant ne semblent plus possibles. Et dès lors, si le plaisir féminin ne peut être viable que dans un territoire et une temporalité en rupture, il ne saurait, par définition, qu'être qu'utopique. Catherine Cusset écrit, en analysant les « lieux du désir » et le « désir du lieu » dans *Point de lendemain*, que « le plaisir peut ne pas être une utopie si ses lieux sont clairement déterminés[3] » en affirmant donc que « le pavillon et le cabinet sauvent la réalité du plaisir en supprimant ses conséquences ». Et pourtant, nous verrions plus volontiers dans ces deux lieux mystérieux du plaisir, des lieux déréalisés et transformés en nature enchantée par la nuit, selon une poésie du déplacement qui arrache au décor familier et à la temporalité quotidienne le temps d'une nuit, et en cela ils perdent toute détermination spatiale et temporelle pour s'affirmer en rupture par rapport à la réalité extérieure, celle portée par la journée, le lendemain et les lieux sociaux. Certes, Madame de T*** parvient à conduire « décemment » la séduction à son terme, est-ce à dire pour autant qu'elle se préserve avec certitude de toute conséquence une fois le lendemain arrivé ? Par son titre même, outre la philosophie de l'éphémère qu'il dégage, le récit de Vivant Denon élude la question et ne nous propose un plaisir féminin qui n'est vécu que dans ce temps et cet espace clos. En cela nous ne pouvons affirmer, avec Catherine Cusset, que *Point de lendemain* donne véritablement à voir comment il est possible de vivre le lendemain sans en subir les conséquences, malgré toute la maîtrise de Madame de T*** au cours de cette « belle nuit d'été » sans lune.

---

[1] *Ibid.*, p. 106.

[2] D'ailleurs, les utopistes comme Thomas More – qui inventa l'utopie comme genre littéraire en 1516 - avaient bien pour ambition d'élargir le champ du possible, et d'abord de l'explorer (par le biais de l'imaginaire et du fictif).

[3] CUSSET, Catherine, « Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », *Études françaises*, vol. 32, 2, 1996, p. 39-40.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

CHAPITRE II – EXTÉRIEUR : LA SOCIÉTÉ ET SES CHAÎNES

Dès lors, tel qu'il est codifié au XVIIIe siècle, l'espace aristocratique, en particulier, mais aussi tel qu'il se développe avec l'avènement des valeurs bourgeoises à la fin du siècle et au début du XIXe siècle, marque la distinction et la répartition nettes entre un espace voué aux devoirs mondains imposés par la prescription sociale et un espace privé pour la séduction et l'intimité, celui que nous venons d'envisager dans le chapitre précédent. Il existe donc une forte dépendance du destin féminin, même dans un genre qui à première vue libère la femme des carcans traditionnels des préjugés et des contraintes sexuelles, à l'opinion publique et à la réputation qui apparaissent finalement comme les rapports essentiels entretenus par la femme avec l'extérieur, celui de la société qui déploie ses chaînes, dans une agrégation contraignante. Les destins féminins se trouvent alors liés à des conventions et à des codifications sociales qu'ils ne maîtrisent pas et qui les conditionnent nécessairement et ce dès le moment de l'éducation de la jeune fille.

1) Femme, décence et bienséances

Nous avons évoqué précédemment l'apparence de décence nécessaire à la femme. Or, cette apparence de décence la renvoie en fait à l'extérieur de la société qui l'enchaîne à des codes sociaux qui, en ce qui la concerne, tournent largement autour de la décence et de la bienséance précisément. Si elle veut pouvoir conserver sa réputation et sa vie sociale, et elle sait à quel point elles lui sont absolument essentielles, elle (se) doit (à elle-même), aussi libre soit-elle, de sacrifier à cette agrégation contraignante que lui impose la société.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. La journée, la lumière et le lendemain : le retour à la vie sociale

C'est que toutes ces femmes savent que la nuit, si elle finit toujours par revenir, n'est jamais destinée à durer, le jour revient toujours avec le matin et avec lui la liberté du plaisir féminin qui s'était épanoui à la faveur de la nuit et de ses illusions. On assiste alors à une dissipation presque brutale, dans la lumière, du chronotope onirique créé et mis en scène par la femme, et dans lequel avaient évolué la machination et le corps féminins. Dès que le jour arrive, « tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe » déplore le narrateur de *Point de lendemain*. Le jour est ainsi d'emblée lié aux lieux sociaux alors que la confidente vient les prévenir de sortir bien vite car « il fait grand jour, on entend déjà du bruit dans le château[1] ». Alors que les amants avaient soigneusement évité le château lui-même durant la nuit, pour lui privilégier le pavillon et le cabinet, à l'écart, celui-ci rompt déjà le silence de la nuit qui, elle, ne laissait percevoir que le doux murmure de la rivière et des cœurs des amants, et redevient un lieu social, tout comme la maison close de Madame Cole, dans *Fanny Hill*, redevenait – du moins en apparence - une modeste et décente boutique de lingère dès le jour levé. Une fois le jour levé, il faut donc revenir aux lieux sociaux ; et ici la chambre de Madame de T***, paradoxalement, va perdre de son intimisme, et en tout cas elle n'a plus rien de l'intimité du pavillon et du cabinet secret de la nuit, dans le sens où on l'y voit durant le jour et, surtout, confrontée aux trois hommes qu'elle a si habilement trompés. Elle peut donc toujours risquer d'y être démasquée et en cela elle perd de la liberté intime que doit normalement lui offrir sa chambre. C'est dans ce lieu qu'elle doit faire preuve d'une dignité et d'une maîtrise éclatantes pour ne pas mourir à la vie sociale ; et elle y parvient avec une maîtrise qu'admire le narrateur, d'autant plus qu'elle contraste avec la duperie dont sont tous victimes, d'une façon ou d'une autre, les hommes qui lui sont liés :

> *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*[2].

---

[1] *Op. cit.*, p. 1310.

[2] *Ibid.*, p. 1313.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ce sont alors la duplicité, le mensonge, l'hypocrisie (« dupait », « persiflait », « se moquait », « nous jouait tous ») qui caractérisent ce retour aux lieux sociaux avec le retour du jour, par opposition avec la sincérité, qui ne peut être que fugitive, de la nuit. Le lendemain marque donc le retour au monde, que Madame de T*** avait quitté, entraînant le jeune homme avec elle, lorsque, au début du récit, elle était sortie de l'Opéra, lieu social s'il en est, à la tombée de la nuit, pour rejoindre le château. En effet, on retrouvait alors l'Opéra comme lieu où l'on vient se montrer, surtout en ce qui concerne les femmes. Et c'est ce que le narrateur semble nous dire lorsqu'il décrit l'attitude de Madame de T*** à l'Opéra :

> *Je veux hasarder quelques mots, l'opéra commence, on me fait taire : on écoute, ou l'on fait semblant d'écouter. 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*[1].

Dès lors, la femme apparaît plus vulnérable, et doit redoubler de maîtrise, de décence et de dignité, lorsqu'elle se retrouve plongée dans l'espace et le temps de la sociabilité. D'ailleurs, le retour à la décence est marqué dans le texte par la qualité des propos tenus par Madame de T*** à son amant d'une nuit dans la chambre, une fois le jour revenu et en présence du marquis, puisqu'« elle [adresse au marquis] des propos tendres, à moi d'honnêtes et *décents*[2] ». On le voit, le lendemain matin, à la demande qu'elle lui formule avant de le laisser monter dans sa voiture, tout l'avenir de sa vie sociale est suspendu au bon vouloir de ce jeune homme qu'elle vient d'initier, en l'arrachant au décor familier et à la temporalité quotidienne le temps d'une nuit, avant de le leur rendre dès le lendemain matin :

> *Adieu, monsieur ; je vous dois bien des plaisirs ; mais je vous ai payé d'un beau rêve. Dans ce moment, votre amour vous rappelle ; celle qui en est l'objet en est digne. Si je lui ai dérobé quelques transports, je vous rends à elle, plus tendre, plus délicat, et plus sensible. Adieu, encore une fois. Vous êtes charmant… Ne me brouillez pas avec la comtesse.*

En effet, les derniers mots de Madame de T*** pour son amant d'une nuit non seulement marquent l'opposition entre le « beau rêve » de la nuit (au passé) et le retour (« vous rappelle », « je vous rends à elle ») à la réalité du lendemain (au présent : « dans ce

[1] *Ibid.*, p. 1300.

[2] *Ibid.*, p. 1313. En italiques dans le texte (insistance est donc faite, par là, sur le retour à la décence).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

moment »), même si ce retour ne se fait pas à l'identique et marque un changement, en particulier chez le jeune homme (« plus tendre, plus délicat, et plus sensible »), mais la toute dernière phrase (« Ne me brouillez pas avec la comtesse »), qui pourrait presque passer inaperçue, laisse entendre qu'un secret est désormais partagé par les deux amants d'une nuit et que celle des deux qui risque le plus à sa révélation est sans conteste Madame de T*** elle-même. Et si cette conséquence, qui est la seule à être évoquée par la nouvelle de Vivant Denon, ne laisse entendre explicitement qu'une simple rivalité féminine, on ne peut négliger le fait qu'elle met par là même en jeu la réputation et la survivance sociale de l'héroïne. Elle aurait donc le pouvoir, la maîtrise sur son amant dans ce moment éphémère de la nuit et uniquement dans ce temps et cet espace clos. Le retour à la vie sociale dans la journée, la lumière, le lendemain, dépossèdent alors l'héroïne de cette maîtrise sur les autres et sur elle-même dont elle avait fait montre avec virtuosité depuis la tombée de la nuit.

De la même façon *La Nuit et le moment* marque la fin de la fable au petit matin alors que, à sept heures, Clitandre et Cidalise se séparent sur le pas de la porte de la chambre de celle-ci, après une nuit d'amour agitée. En effet, alors que Cidalise « fait sonner sa pendule » et s'écrie « déjà sept heures », Clitandre se refuse d'abord à devenir avec elle « plus matineux[1] » alors qu'il dit se lever ordinairement à dix heures. Mais Cidalise sait bien que les bienséances veulent que Clitandre ne se retire pas plus tard, alors que la maison dort encore, de la même façon que Lumineuse, dès quatre heures, l'avait fait avec Angola. Cidalise commande alors prudemment à Clitandre de se retirer sans bruit alors qu'il ouvre la porte et qu'il rétorque qu'un autre de ses talents « est d'ouvrir une porte plus doucement que personne, et de marcher avec une légèreté incompréhensible ». Si, alors, les deux amants de la nuit et du moment se quittent en se prouvant mutuellement qu'ils s'aiment et Cidalise en réclamant la certitude que Clitandre lui sera fidèle, tous deux savent que ce petit matin et le retour du jour marquent bien plus sûrement la fin du moment qu'ils auront eu à vivre ensemble et il est tout à fait significatif que les tout derniers mots du roman donnent à voir, sous forme de didascalie, leur désunion – après l'union de la nuit - puisqu' « ils se séparent[2] ».

La femme doit donc redoubler d'efforts pour préserver la décence et les bienséances le jour et la lumière revenus au lendemain d'une nuit passée dans les bras d'un amant afin de ne pas compromettre sa survivance sociale. Dès lors, si elle sait, comme Madame de T***, qu'il est des « instants de bonheur », s'impose et se révèle alors d'autant plus au matin et à la

[1] *Op. cit.*, p. 126.

[2] *Ibid.*, p. 128.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

lumière l'agrégation contraignante qui caractérise son rapport à la société, dans le sens où la femme a un besoin quasi vital de préserver sa réputation en même temps que le retour à la vie sociale marque pour elle une dépossession de la maîtrise et du pouvoir qu'elle pouvait exercer librement hors des lieux et de la temporalité de la société.

b. Une agrégation contraignante

Et en effet, les projections romanesques, par rapport auxquelles le roman libertin ne fait pas en ceci exception, gardent une trace, malgré la libération qu'il semble lui promettre à cet égard, de l'agrégation contraignante de la femme à son milieu au XVIIIe siècle : le code social impose ses cadres à la femme et si elle s'en écarte, comme le fait la marquise des *Malheurs de l'inconstance*, elle voit avec effroi « tous les nœuds qui [la] liaient à la société » se briser et s'y sent alors « étrangère[1] ». L'abbé T*** ne cesse ainsi de souligner, dans *Thérèse philosophe*, les devoirs imposés à la femme par ce code social, « ordre établi dans la société » et qu'il se garder de troubler, des devoirs beaucoup plus contraignants que ne le sont ceux donnés aux hommes. Il met ainsi notamment en avant le fait que c'est la femme qui risque le plus dans le commerce amoureux qu'elle entretient avec les hommes dans le sens où perdre sa virginité « pourrait […] faire tort [à Thérèse] un jour dans l'esprit du mari qu['elle épousera] » ou encore où, à l'exemple de Mademoiselle Éradice, c'est elle qui est alors « dans le hasard d'être perdue de réputation et déshonorée pour toute sa vie[2] ». De la même façon, Nassès prévient Zulica, dans *Le Sopha*, que « toute femme surprise dans une petite maison prouve qu'elle a le cœur sensible ; on en tire là-dessus de terribles conséquences[3] ». La petite maison étant un lieu dédié à l'intimité et au plaisir, le fait, pour une femme d'y être « surprise », la fait passer de là dans le domaine public et met par là même en jeu sa réputation auprès de ce « on » dont parle Nassès. Car c'est bien sur le plan de la réputation – terme qui revient avec une récurrence particulièrement remarquable dans le roman libertin – que se jouent les enjeux du respect, par la femme, des codes sociaux qui lui sont imposés. Sans « décence » ni « dignité », la femme est alors condamnée à la mort sociale. On comprend alors l'impressionnante maîtrise dont entend se parer Madame de T*** le

[1] *Op. cit.*, p. 980.

[2] *Op. cit.*, p. 603.

[3] *Op. cit.*, p. 208.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

lendemain matin puisque c'est à ce moment que se joue sa survivance sociale. Dans « ce qu'on prendra, si l'on veut, pour une préface », Lolotte expose une « morale » qui doit beaucoup à cette nécessité de garder secret ce qui relève de l'intime. « Ce n'est [donc] pas », conclut-elle sous forme de vers, « *foutre* qui nous perd, / C'est la manière de la faire[1] » :

> *Pour qui* fout-*on ? beaucoup pour soi-même, et tant soit peu pour ses bons amis. Qu'importe le reste de l'univers ! Il faut que les complices eux-mêmes taisent nos fredaines, à plus forte raison les étrangers doivent-ils les ignorer.*

L'utilisation du verbe « devoir » et de la tournure impersonnelle « il faut que » soulignent ainsi la nécessité de la préservation du secret pour ce qui est de la vie intime de la femme et de l'herméticité stricte de l'espace privé par rapport à l'espace public, car ce n'est qu'à ce prix que la femme peut trouver « le repos, si souvent compromis » en d'autres circonstances.

Les différents protecteurs qui sont amenés à accompagner, à un moment ou à un autre, l'héroïne du roman libertin appuient ainsi à l'envi sur l'importance de la réputation et de l'opinion du public pour le destin féminin. Ainsi la mère de l'héroïne de *La Grivoise du temps* l'avertit-elle qu'elle ne sait pas « combien la réputation d'une fille est délicate et combien ses moindres actions donnent lieu à la médisance » alors que sa fille vient de lui faire part de son intention non seulement de ne prendre aucun engagement avec un homme par le mariage mais, qui plus est, de ne pas se résoudre pour autant à passer le reste de ses jours dans un couvent :

> *Madame, je préfèrerais la mort à la nécessité de prendre un engagement avec un homme, mais quoique je ne sois pas dans le dessein d'en prendre aucun, il n'est pas impossible que je ne reste dans le monde et que j'y mène une vie fort gracieuse*[2].

Si Gaudet parle alors à la première personne du pluriel, au nom du « nous », il n'en reste pas moins que ce qu'il décrit d'abord dans le point II de « ce qu'on ne peut faire » - comme dans le II de « ce qu'on peut faire » - s'adresse en tout premier lieu à la femme – et d'ailleurs c'est bien à une femme, Ursule, la paysanne pervertie, qu'il écrit. En effet, « chacun est maître de son corps : mais en abuser, au point de se perdre soi-même moralement et physiquement, est

[1] *Op. cit.*, p. 27. En italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 340.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

un crime contre la nature et contre la société[1] ». Or, nous avons vu comment la femme apparaissait, au XVIIIe siècle en règle générale et dans le roman libertin en particulier pour ce qui nous concerne ici, comme un être essentiellement soumis tout à la fois à la nature – notamment à sa propre nature physiologique – et, nous le voyons ici, à la société. Ces maximes concernent donc au tout premier chef la femme, qu'elles renvoient encore à son lien indéfectible, moralement et physiquement, avec la nature et la société, c'est-à-dire à une notion cette fois d'ordre culturel, et en cela opposée nécessairement, par définition, à celle de nature, qui renvoie à l'inné. D'ailleurs, dans un long monologue, « qui résume à lui seul la *leçon* du roman[2] », ainsi que l'écrit Valérie van Crugten-André, Adolphe entreprend de transmettre à la Julie de Félicité de Choiseul-Meuse les principes et les moyens de satisfaire à la fois, de la même façon que l'exposait Gaudet à Ursule, à ses désirs charnels et à l'image vertueuse exigée de la femme par la société phallocrate, car, dans cette société, « par un préjugé bizarre, les hommes seuls ont le privilège de [se] livrer [à l'amour et à ses jouissances] sans perdre leur réputation[3] ». Ce n'est donc qu'en conservant intacte sa virginité que Julie parvient à préserver sa réputation qui aurait immanquablement été souillée, autrement, par la publication de ses multiples aventures, ce dont elle se réjouit, parvenue à la fin de sa carrière libertine, car « c'est de sa conservation que dépendent la réputation, la tranquillité, le bonheur[4] ». Il faut donc à la femme apprendre à satisfaire et à ménager habilement tout à la fois les lois de la nature et celles de la société, dans le sens où, ainsi que Gaudet l'écrit dans le point II de « ce qu'on peut faire », cette fois, « l'estime publique nous est nécessaire, et quand elle nous échappera d'un côté, il faut tâcher de la rattraper de l'autre », de la même façon qu'Angélique prévenait Agnès, dans la *Vénus dans le cloître* de l'abbé du Prat en 1672, de borner ses plaisirs à la fois par les lois, la nature et la prudence :

> *Hélas ! mon enfant, la science que tu ambitionnes ne pourrait que t'être préjudiciable. Il faut que les plaisirs que nous nous proposons soient bornés par* les lois*, par* la nature *et par* la prudence *[…]*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 448.

[2] *Op. cit.*, p. 321.

[3] *Op. cit.*, p. 142.

[4] *Ibid.*, p. 298.

[5] PRAT, abbé du, *Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise : entretiens curieux adressez à Madame l'Abbesse de Beau-Lieu*, Cologne, chez Jacques Durand, 1672 (Paris, Librio, 2000, p. 82). Les passages soulignés sont en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ainsi, nous avons vu comment Gaudet préconisait, « dans le cas où la convention sociale gênerait la liberté naturelle », de se cacher pour satisfaire cette dernière, à condition toutefois que ce faisant, « on n'outragera pas la nature ». Si là encore il dit « nous », donc, c'est aussi à un exemple féminin qu'il se réfère, à savoir à celui d'une jeune fille qui ferait un enfant hors des liens du mariage. Il préconise alors « qu'elle se cache : mais si on vient à le savoir, qu'elle s'en fasse honneur, comme d'une action naturelle, et qu'elle en tire la preuve qu'elle n'est pas une libertine ». L'agrégation de la femme à la société est dès lors d'autant plus contraignante qu'elle semble souvent aller à l'encontre même des lois naturelles à laquelle toutefois la femme ne peut non plus se dérober, car elle en « souffrirait également[1] ». Et c'est aussi là ce qu'enseignait l'abbé T*** à Thérèse dans le roman attribué à Boyer d'Argens. Le rapport de la femme à la société est donc empreint de contradiction et ce n'est pas là la seule.

Car la libertine, en particulier, comme actrice, a besoin de la reconnaissance publique, de spectateurs et de l'admiration d'autrui, qu'elle ne peut obtenir, donc, que sur ce grand Théâtre qui, pourtant, tout à la fois, l'adule et l'enchaîne. C'est ainsi l'ambiguïté qui préside à la représentation de la liberté au féminin dans le roman libertin, dans le sens où, toujours prise entre émancipation et réputation, la femme se trouve nécessairement confrontée à une aporie puisqu'elle cherche à se libérer de la société en même temps qu'elle a besoin du « grand Théâtre » qu'elle représente. D'ailleurs, il faut noter, avec Nathalie Heinich, « que [Madame de Merteuil] n'est véritablement émancipée que parce qu'elle possède au moins un témoin de son triomphe, en la personne de Valmont[2] » et se trouve dés lors toujours prise dans la tension entre le danger de la divulgation et le secret absolu niant l'émancipation qui se fait à l'abri de tout regard. Dès lors, ne peut-on pas lire l'épisode des *Galanteries de Thérèse* déjà évoqué dans lequel elle se trouve à la Comédie sous le regard admiratif et les applaudissements de tous, comme une nouvelle métaphore de ce grand Théâtre de la société aux yeux duquel la femme ne cesse jamais d'être exposée, du fait même « du poids de sa réputation » dont parle Thérèse, paradoxalement alors même que le siècle la destine de plus en plus au confinement des espaces privés et domestiques ? En effet, alors même qu'elle fait en sorte, dès son arrivée, de retenir l'attention des spectateurs, elle regrette bientôt ce qu'elle appelle « l'incommodité des honneurs publics[3] » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 449.

[2] *Op. cit.*, p. 137.

[3] *Op. cit.*, p. 290.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Quelquefois la gloire devient importune. Il est triste d'être toujours affichée malgré soi, et d'être en tous lieux accablée du poids de sa réputation. Les regardants n'eurent pas beaucoup de peine à savoir qui j'étais ; mon nom courant de bouche en bouche les instruisit tous.*

Si, donc, « ces applaudissements [ne sont] pas trop de [son] goût », c'est qu' « ils obligent les acteurs pour qui ils sont faits[1] ». Thérèse met alors ici remarquablement en avant, dans un passage qui mérite toute notre attention, l'ambiguïté du rapport qui s'établit, dans le roman libertin, entre la société et la femme, et que nous avons dessiné jusqu'ici : la reconnaissance publique fait d'autant plus ressentir à la femme le « poids de sa réputation » dans le sens où elle l'oblige, c'est-à-dire qu'elle l'attache à elle, la contraint et, se rendant ainsi indispensable – bien qu'importune – se la soumet. Certes, ici, la réputation est bien moins celle qui marque la reconnaissance honorable de la vertu et de la moralité que celle de la « femme répandue[2] », autrement dit de la courtisane, et c'est en ce sens aussi que Psaphion et d'autres parlent de réputation :

> *La qualité de nos amants fait souvent toute notre réputation. Pour moi, je n'eus qu'à me montrer pour établir ou assurer la mienne. On me nomma* la Vénus de Smyrne*, et notre logis fut plus fréquenté que le temple de la déesse*[3].

Mais, de quelque réputation qu'il s'agisse, elle est toujours évoquée du côté de la femme et la problématique reste la même, à savoir que la réputation se rend nécessaire à la femme et à son destin en même temps qu'elle les contraint. Dès lors, la réputation va faire reposer le destin féminin sur des conventions et des codifications.

c. Conventions et codifications : destins féminins

Les débuts et fins de « pseudo-mémoires » sont assez remarquables à cet égard, même s'il est évident que ces passages pseudo-moralisateurs ne sont pas à prendre au pied de la lettre. Ils répondent manifestement à une convention et à une codification, quelles qu'elles soient. Certaines narratrices préfèrent ainsi au discours philosophique, un ton moralisateur qui

---

[1] *Ibid.*, p. 289.

[2] « […] une femme répandue n'a jamais l'agrément de pouvoir garder l'incognito » (*ibid*).

[3] *Op. cit.*, p. 51-52. Le passage souligné est en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

se manifeste par des introductions ou des conclusions du même calibre que ceux de *Margot la ravaudeuse* et/ou des formules quelque peu convenues. Le roman de Dulaurens, *Je suis pucelle*, est ainsi parsemé à l'envi de dissertations sur la sagesse des femmes. Et il est sans cesse question, dans l'ensemble du genre, « des hommes » et « des femmes » dans des expressions englobantes où chacun des deux sexes est doté de caractères généraux. Le début de *Lolotte* est ainsi particulièrement intéressant, dans le sens où l'auteur, Nerciat, semble prendre un malin plaisir à dénoncer certains codes du roman libertin et à ne respecter qu'à sa manière les canons du genre, dont ces débuts et fins de « pseudo-mémoires » au ton moralisateur sont un des aspects les plus récurrents. En effet, feignant de reprendre à son compte ce ton moralisateur, Nerciat le subvertit au point, nous l'avons rapidement évoqué, de présenter les principes qui suivent comme une « morale ». Certes, Lolotte commence par enjoindre ses lectrices de ne pas l'imiter (en le répétant à plusieurs reprises), comme d'autres narratrices de romans libertins l'ont si souvent fait, mais en aucun cas est-ce pour « afficher un repentir », qu'elle s'empresse de nier – d'ailleurs si c'était le cas elle le prouverait « bien mieux par le silence et la retraite » - ou se « justifier en accusant *son étoile*, en cherchant à démontrer *[qu'elle fut] entraînée malgré [elle]-même*[1] » :

> *Plus franche avec mes lecteurs, j'avoue que j'aurais été parfaitement la maîtresse de me conduire autrement, que je n'ai rien fait qu'avec choix et par goût ; qu'excepté de compromettre ma fortune et de rire du qu'en dira-t-on, tout ce que j'ai fait, je le fais encore, et le ferai volontiers aussi longtemps qu'il me sera possible : mais, je le répète, qu'on ne songe pas à m'imiter.*

Il ne s'agit donc que de la difficulté qu'il y aurait à soutenir « longtemps [son] régime lubrique », à se garantir « d'une ruine absolue » et « à pouvoir conserver dans le monde un rang de quelque distinction, si, comme [elle], le hasard de la naissance l'y avait placée ». Mais si la femme parvient à se construire cette « morale » qui consiste à devenir économe et à se faire hypocrite afin de préserver tout à la fois sa fortune et sa réputation, alors rien ne vient plus troubler son repos, même dans cette vie de libertinage. On le voit, donc, Nerciat s'amuse de ces « morales » - dont il reprend le nom pour mieux le subvertir – qui commencent et/ou s'achèvent souvent en mettant en avant la retraite ou le repentir de celle qui raconte les aventures libertines de sa jeunesse à l'image de Fanny Hill, qui s'apprête à entreprendre de décrire à son amie les « moindres circonstances du libertinage horrible où [elle a] été plongée

[1] *Op. cit.*, p. 24. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

autrefois[1] » alors qu'elle est désormais mariée et heureuse en ménage. Il s'agirait alors pour nombre d'entre elles d'écrire contre les dangers du libertinage afin d'être utile par là aux autres personnes de son sexe ainsi que de leur éviter les mêmes désordres sexuels et les mêmes excès car, ainsi que le dit Félicité dans *Lolotte*, suggérant par là l'inéluctabilité du destin ou du moins de la fatalité du libertinage, « on ne se retient plus guère quand le pied a glissé sur le rapide escarpement du libertinage[2] ». Ainsi les *Mémoires de Suzon* se présentent-ils d'emblée comme « utiles aux jeunes personnes qui ne sont jamais assez en garde contre les séductions des hommes, pour résister à tous les pièges qu'ils leur tendent » de sorte que l'amie de Suzon entre les mains desquelles sont tombés ces « mémoires » s'est déterminée « à les rendre publics[3] ». D'ailleurs elle-même dit y trouver « des leçons plus instructives que dans tous les livres [qu'elle lit] » :

> *C'est en voyant le tableau de ses faiblesses, que j'apprends à être toujours en garde contre les miennes ; aussi je les ai toujours dans les mains dès que je suis seule. Chaque anecdote de sa vie est pour moi tous les matins un objet de méditation*[4].

Et la fin du roman conclura sur la même note :

> *Dès que j'eus fini la lecture des Mémoires de ma chère Suzon, je prévins les réflexions qu'allait sûrement faire mon cher comte, en lui disant que la fin malheureuse de mon amie m'instruisait plus que tout ce qu'on pourrait me dire, et qu'elle n'était qu'une suite de la conduite qu'elle avait menée pendant toute sa vie*[5].

C'est également sur cette justification d'ordre moral que s'achèvent les « mémoires » de Margot[6] :

---

[1] *Op. cit.*, p. 9.

[2] *Op. cit.,* p. 54.

[3] *Op. cit.,* p. 877.

[4] *Ibid.,* p. 883.

[5] *Ibid.*, p. 950.

[6] Laclos lui-même utilise l'argument de l'utilité morale auprès de Madame Riccoboni, à laquelle il a envoyé son roman, indignée du personnage de la marquise, qui écarte cet argument (« 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 Mme de Merteuil » écrit-elle dans sa première lettre) et regrette la peinture du vice, même si l'auteur des *Liaisons dangereuses* demande précisément le droit de peindre le mal et se réclame pour

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Il me reste à répondre au reproche qu'on me fera peut-être d'avoir été un peu trop libre dans les tableaux. Voici ce qui m'y a engagé. J'ai cru que le moyen le plus sûr de décrier les filles publiques était de les peindre avec les couleurs les plus odieuses, et de les faire passer par les degrés les plus infâmes du métier. Au reste, quel que soit là-dessus le sentiment du lecteur, je me flatte que les traits obscènes de ces mémoires seront rachetés par l'avantage que les jeunes gens qui entrent dans le monde pourront tirer des réflexions que je fais sur le manège artificieux de catins, et le danger évident qu'il y a de les fréquenter. Si le succès répond à mes intentions, tant mieux. Sinon, je m'en lave les mains*[1].

Certes, nous l'avons dit, il est évident que ces passages pseudo-moralisateurs ne sont pas à prendre au pied de la lettre, d'ailleurs la déresponsabilisation totale sur laquelle conclut Margot (« Sinon, je m'en lave les mains ») vide de sa substance ce qu'il restait du ton dénonciateur et de l'argument de l'utilité morale. Dès lors, la condamnation morale elle-même se fait subversive dans le roman libertin et au-delà du simple cache-misère ironique du roman qui se sent menacé, il faut y lire une autre facette de la volonté pédagogique novatrice qui anime le roman libertin et répond au projet global des Lumières. De même, le topos de la retraite est désactivé avec un personnage comme celui de la Brillant dans *Le Colporteur* puisque, ayant « [résolu] de quitter le théâtre et le monde » afin de se soustraire aux persiflages du public et aux pieuses satires des dévots, et « s'étant dépouillée de tout ce qui servait encore à son premier état » pour s'aller retirer dans un quartier éloigné au milieu des dévotes, elle s'abandonne à la « rechute » au bout de deux ans à peine : « et la Brillant, après avoir déclamé contre le monde, jura agréablement contre celui qui la rendait aux charmes de la volupté[2] ». Mais un tel exemple de « rechute » est exceptionnel et il reste que ces passages pseudo-moralisateurs répondent manifestement à une convention, quelle qu'elle soit, qui régit et codifie les destins féminins du roman libertin. En effet, la femme inquiète, la femme et ses devoirs, le mariage qui sonne comme un sacrifice de la femme aux convenances, la libertine « rangée », la femme et les remords, la femme résignée et jusqu'à la courtisane, dont le métier répond lui aussi à des codes comme tend à l'indiquer notamment le règlement édicté dans

---

cela du créateur de Tartuffe (d'ailleurs, au siècle suivant, Baudelaire, dans ses notes sur le roman de Laclos, reprend la comparaison entre les deux personnages, faisant de la marquise, un « Tartuffe femelle, tartuffe de mœurs, tartuffe du XVIIIe siècle »).

[1] *Op. cit.*, p. 737.

[2] *Op. cit.*, p. 848-849.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Margot la ravaudeuse, sont autant de figures d'un destin féminin soumis à des codifications et à des conventions extrêmement prégnantes.

Nous l'avons évoqué, donc, nombreuses sont les libertines de roman qui finissent par se retirer, selon le *topos* narratif de la retraite finale accompagnée d'un discours moralisant. C'est ainsi dans un couvent qu'Alexandrine se retire à la fin d'*Amélie de Saint-Far* de Félicité de Choiseul-Meuse, prenant la « résolution […] d'entrer dans un couvent, et d'y passer le reste de ses jours dans de pénibles austérités » après avoir « perdu son époux, ses charmes et sa fortune[1] » alors même qu'émancipée des préjugés qui veulent que la femme soit maintenue dans un état d'ignorance et de sujétion, elle se révoltait jusque là contre cette condition de soumission à la fois intellectuelle et morale imposée à son sexe[2]. D'autres encore finissent par goûter, comme Thérèse, Fanny Hill, l'amie de Suzon, ou Aline dans *La Reine de Golconde* à la constance et à la fidélité auprès d'un seul homme, coulant « des jours paisibles dans le sein d'un ami qui [les] estime et qui [les] aime[3] ». Que ce soit par repentance, par remords[4], à cause d'une perte, quelle qu'elle soit, d'une punition, ou encore d'une nécessité de repos, la femme du roman libertin revient le plus souvent, après pourtant le récit d'une vie ou d'une période de sa vie qui semblait la libérer des carcans et des normes traditionnels instaurés par la société de son siècle, vers des codifications et des conventions qui ne sont autres que ces mêmes normes et carcans, tels que le mariage ou les devoirs auxquels la littérature romanesque et la société du siècle entendent destinés inéluctablement la femme. C'est là la définition que donne du « mariage raisonnable » le père d'Ursule dans *Entre chien et loup* de Félicité de Choiseul-Meuse. C'est ainsi que, lors de la seconde soirée, sa fille rapporte ses paroles :

> *Ces idées creuses de sympathie, d'amour, de préférence n'ont jamais frappé mes oreilles ; que son mari soit laid ou beau, aimable ou non, je le prendrai jeune, robuste ; elle l'aimera parce qu'il sera un homme et parce qu'elle est une*

---

[1] *Op. cit.*, II, p. 232.

[2] C'est ainsi qu'elle tient ce discours à Amélie, qui y reste toutefois insensible : « si vous prenez un époux gardez-vous de croire que l'abnégation de vos volontés soit un moyen de fixer le bonheur. […] Nous devons, aussi bien que les hommes, avoir un caractère à nous ; et si nous daignons leur céder, il faut au moins qu'ils voient que ce n'est pas la faiblesse, mais l'amour de la paix, qui nous dirige » (*ibid.*, p. 15-16).

[3] *Mémoires de Suzon*, *op. cit.*, p. 950.

[4] Ainsi peut-on lire, par exemple, dans *Amélie de Saint-Far* : « Qu'une femme que les remords poursuivent, et que les plaisirs abandonnent, aille, pour se soustraire aux uns, et se consoler des autres, s'enterrer toute vive, on le conçoit » (*op. cit.*, I, p. 11).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *femme ; il aura créé ses premiers désirs et sera le premier à les satisfaire ! Voilà les unions raisonnables et dont on ne se repent jamais*[1].

Les romans attribués à Félicité de Choiseul-Meuse, nous avons eu rapidement à l'évoquer précédemment, donnent en effet à voir des personnages féminins qui abdiquent, à l'image de Julie, devant les codes qui régissent les relations hommes-femmes et qui sont maintenues, d'une façon ou d'une autre, dans les limites de la condition féminine imposée par la société phallocrate et bourgeoise. En effet, si Julie revendique bien une conception charnelle de l'amour, à aucun moment elle n'entend réclamer publiquement son droit, en tant que femme, au plaisir et elle invite même les autres représentantes de son sexe à suivre son exemple[2]. D'ailleurs, des romans comme *Elvire ou la Femme innocente et perdue* et *Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur*, aux titres déjà en eux-mêmes édifiants, et qui se ressemblent à bien des égards, poursuivent cette tendance à maintenir la femme dans sa condition. Certes Elvire semble vouloir affirmer les droits des femmes :

> *J'avoue que je ne veux point devenir la ménagère de mon mari, et me livrer, à dix-huit ans, aux seules vertus domestiques*[3].

C'est ainsi que, comme elle l'écrit à son amie Sophie, elle entend « prouver à [son] siècle et à [son] sexe, qu'avec un peu de philosophie et de force, le goût des plaisirs n'est pas l'écueil de la sagesse[4] ». Et pourtant, cette revendication conduira Elvire au suicide. Dès lors, on peut dire, avec Valérie van Crugten-André, qu'« à travers ces deux romans, l'auteur procède à une mise en accusation des revendications féminines et se livre en retour à une apologie du bonheur bourgeois où la femme s'épanouit dans l'exaltation des vertus domestiques[5] ». La complaisance avec laquelle les scènes érotiques sont décrites – notamment dans *Julie ou J'ai sauvé ma rose* – n'empêche donc qu'à aucun moment, elle ne propose une quelconque vision progressiste de la place et du rôle de la femme dans la société et notamment dans ses rapports avec les hommes. D'ailleurs, résignée, une des « conteuses » d'*Entre chien et loup* se résout sans ambiguïté à son sort car « puisqu'on ne change pas son lot, il faut toujours croire qu'il

---

[1] *Op. cit.*, p. 33.

[2] « Que ne puis-je inspirer à mon sexe ce besoin impérieux, cette soif ardente de régner sur les hommes et lui donner en même temps la force de leur résister ! » (*op. cit.*, p. 292).

[3] *Op. cit.*, I, p. 56.

[4] *Ibid.*, p. 57.

[5] *Op. cit.*, p. 328.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

est le meilleur[1] ». Si le désir féminin est reconnu, les impératifs de la morale sociale lient donc toujours fortement la femme et conditionne son destin. Certes, dès lors, l'avènement des valeurs et de la famille bourgeoises préside à ces codes alors qu'auparavant les valeurs mises en avant avaient pour bonne part à voir avec d'autres codes, ceux du genre, ce qui, nous avons voulu le montrer, n'enlève rien au fait que la femme revient ainsi, notamment dans les fins de romans, à ces conventions et à ces convenances imposées par la société. Mais il n'en reste pas moins que réapparaît l'ambivalence d'un discours libertin qui maintient sans cesse la femme dans une oscillation entre une libération à l'égard de ses servitudes et un asservissement à la pesanteur des conventions et des convenances auquel est soumis le quotidien féminin au XVIIIe siècle. À moins que cette retraite paisible, comme celle d'Aline, ne réponde à la dialectique du mouvement et du repos, l'une des grandes valeurs du siècle, permettant de trouver l'équilibre nécessaire entre plaisir et repos, non plus dans une austère retraite conventuelle, mais sur les flancs d' « une haute montagne couverte d'arbres fruitiers et de différentes espèces[2] », sorte d'oasis au milieu du désert qui appelle à une nouvelle espèce de jouissance, quand nombre de romans libertins fustigent l'excès et punissent celle qui n'aura pas su se retirer à temps.

2) La femme, le livre et ses bibliothèques

Dans un siècle où le roman aime à mettre en scène sa propre lecture et dans un genre qui se plaît à donner à voir ses propres effets incitatifs, en particulier au travers de personnages de lectrices, la question du rapport de la femme aux livres et aux bibliothèques doit nécessairement se poser. L'analyse de ces rapports permettra alors de comprendre les relations avec la connaissance et/ou l'ignorance que la femme entretient dans le roman libertin alors que ce qui y est essentiel est l'intimité de l'éducation qu'elle reçoit et qui est notamment lisible dans le mode féminin de lecture, tout aussi intime.

---

[1] *Op. cit.*, p. 83.

[2] *Op. cit.*, p. 216.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. Une éducation intime

L'héroïne du roman libertin, dans le sens où tout roman libertin avec des personnages féminins est d'éducation, est avant tout à la recherche d'un sens à donner au monde et à elle-même[1]. Or, Paul Ricœur nous le montre, « le monde ne signifie encore rien sans la constitution d'une nature commune[2] », d'une communauté de libertins en l'occurrence ici ; ce à quoi l'initiation libertine doit pouvoir lui permettre d'accéder. L'analyse que nous offre Paul Ricœur de l'inscription de l'identité personnelle dans une communauté est à ce titre particulièrement intéressante puisqu'il nous explique que « pour une grande part, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces *identifications à* des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent[3] ». D'autant que, ainsi que l'écrit Alain-Marc Rieu, dans une étude sur « la stratégie du sage libertin », « le développement de l'homme n'est pas un processus endogène, l'homme ne devient pas par lui-même tout ce qu'il est potentiellement ; il se réalise par ses relations avec ses semblables et selon les circonstances, en fonction des usages et des mœurs[4] ». Il s'agit alors pour la jeune héroïne de s'identifier à ses initiateurs, ou initiatrices surtout, aux membres de sa communauté, à la philosophie de cette même communauté, au code, ce « code libertin[5] » dont parle le narrateur du roman de Pigault-Lebrun, que lui inculque son éducation ou son initiation, à des valeurs qui restent proprement internes à sa communauté, mais aussi, parfois, aux héroïnes de romans libertins, par un phénomène d'intertextualité.

Mais avant d'aller plus loin, il nous faut élucider ce qu'est la « société libertine » dont nous parlons. Cette société libertine est fondée sur le désir et sa satisfaction impérieuse dans le plaisir, et réciproquement, au regard de ce XVIIIe siècle, le plaisir est le ferment de la sociabilité. La jeune héroïne, novice, entre alors dans un cercle dont elle ignore encore les lois et les codes, mais qu'il lui faudra assimiler au terme d'un parcours initiatique sous forme de rituel socialisé. Le moment initiatique devient celui où un secret collectif est révélé à la jeune

---

[1] Même si c'est sans doute vrai aussi pour les personnages masculins.

[2] RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 384.

[3] *Ibid.*, p. 146. En italiques dans le texte.

[4] RIEU, Alain-Marc, « La stratégie du sage libertin », in *Éros philosophe*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 62.

[5] *Op. cit.*, p. 62.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

néophyte, afin de lui permettre de s'agréger au groupe. Ainsi en est-il de Gr*** M*** et du frère Alexis, les deux entremetteurs qui ont Margot sous leur protection et qui lui révèlent « cette espèce de code » pour les filles de la profession sous la forme d'un « avis à une demoiselle du monde ». Être initiée, pour la jeune héroïne libertine, c'est avant tout posséder la clef et ce « prélat à la mode[1] » qui participe à l'initiation de Félicia en donne la plus parfaite expression :

> *La voilà maintenant initiée, pourquoi ne lui serait-il pas permis d'exister pour elle-même ? Avec ses talents et sa charmante figure, elle pourrait se passer de vos secours : n'a-t-elle pas la clef de tous les trésors de l'univers[2] ?*

Si, alors, pour parler des libertins, l'expression « gens du monde » revient souvent, ces « gens du monde » sont en fait précisément « hors du monde ». Et ils se gardent bien d'afficher leur pensée et, moins encore, leur conduite dans le monde, hors de leur société. Pour reprendre les termes de Michel Delon, dans son article sur « la place de la philosophie », « une double morale oppose une façade d'orthodoxie à la satisfaction en privé des désirs[3] », car « les vérités utiles au bien de la société » ne sont pas bonnes à dire à tous ; et *Thérèse philosophe* s'ouvre et se ferme sur l'expression du même mépris pour les « sots » que l'on retrouvera sous la plume du marquis de Sade à la fin du siècle. C'est pour cette raison que la mère de Thérèse ne saurait se douter des leçons que sa fille reçoit de son amie, Madame C***, ou encore que Félicia dit de leur ami prélat que « personne ne savait mieux porter son masque ; il ne le quittait qu'avec ses vrais amis[4] ». Il est frappant, à ce sujet, que la même Félicia emploie le terme de « secte » pour désigner la société libertine dont elle fait elle-même partie :

> *En vain, quelques philosophes de mauvaise humeur, entichés d'un reste de morale du vieux Platon, traitent-ils de fous, de dépravés ceux qui embrassent la nouvelle secte[5].*

La société libertine apparaît donc comme une société ou, mieux peut-être, comme un « cercle » fermé et autarcique, dont le nombre des membres s'avère le plus souvent

---

[1] *Op. cit.*, p. 1090.

[2] *Ibid.*, p. 1106.

[3] *Art. cit.*, p. 82.

[4] *Op. cit.*, p. 1149.

[5] *Ibid.*, p. 1210.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

extrêmement restreint, puisque « cinq ou six amis[1] » composent ainsi la société de la Bois-Laurier, tandis que Félicia consacrera ses jours « aux plaisirs d'une société choisie[2] ». On comprend donc que l'entrée dans une société si fermée exige une initiation très contraignante, une éducation des plus intimes, que seuls les membres de cette société peuvent dispenser à la néophyte « candidate ». L'éducation s'y fait en vase clos, à tel point que le père de Laure prend « soin d'écarter tous les domestiques et de jeter un voile épais sur la malignité de leurs regards[3] », de sorte que l'identité qu'elles se forgent ainsi ne sera valable que pour le milieu libertin, uniquement pour cette forme d'existence que la société libertine a établie.

Précisons que deux romanciers de la fin du siècle se sont particulièrement illustrés dans cette mise en place fictionnelle de « sociétés de libertins », pour reprendre l'appellation utilisée par Valérie van Crugten-André, à savoir Nerciat et bien entendu le marquis de Sade. Si elle propose, dans *Le Roman du libertinage, 1782-1815*, une étude approfondie de ces « sociétés de libertins[4] », en particulier dans *Les Aphrodites* et *Le Diable au corps* pour les œuvres de Nerciat, d'autant plus intéressantes que les principales figures en sont des femmes, toutes dotées d'une personnalité étonnante et d'un appétit sexuel particulièrement développé[5], et les *Cent vingt journées de Sodome* pour celles de Sade, ce qui nous intéresse ici c'est la place de l'éducation féminine à l'intérieur d'une communauté libertine, ce qui en fait une éducation intime, et non la société de libertins prise dans son ensemble, quasiment en tant que personnage à part entière. Mais ce qui est à retenir de telles microsociétés autarciques, que ces deux romanciers ont particulièrement développées, c'est qu'elles vivent dans un monde séparé du monde, un monde avec ses propres lois et ses propres conventions, que l'on songe,

---

[1] *Op. cit.*, p. 646.

[2] *Op. cit.*, p. 1288.

[3] *Op. cit.*, p. 46.

[4] Voir, donc, à ce sujet, le chapitre IV (« Les sociétés de libertins »), *op. cit.*, p. 385-405.

[5] Kay Wilkins écrit, à juste titre, à ce sujet : « Nerciat dépasse la pornographie traditionnelle et crée un monde singulier. C'est un monde dans lequel les femmes, qu'elles soient narratrices ou protagonistes, jouissent d'une importance inhabituelle. Elles ne se contentent pas de narrer les événements, comme dans *Félicia*, *Monrose* ou *Mon Noviciat*, mais il leur est échu d'organiser les activités, comme dans *Le Diable au corps* ou *Les Aphrodites* » (« Nerciat and the Libertine Tradition in 18th.-Century France », *SVEC*, n° 256, 1988, p. 232). Et sur l'importance de la femme dans les romans de Nerciat, nous renvoyons tout particulièrement à l'article déjà cité de Lynn Hunt (« Pornography and the French Revolution ») et à LAROCH, Philippe, *Petits-maîtres et roués*, Laval, Presses Universitaires de Laval, Québec, 1979, chapitre III (« Les petites-maîtresses »).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

exemple le plus abouti, au château de Silling dans les *Cent vingt journées de Sodome*[1]. Toujours à la fin du siècle, le bordel de Cythère, dans *Lyndamine*, offre un exemple de microsociété poussé jusqu'à la caricature, coupé du monde extérieur et régi par des lois rigides qui sont édictées dans un « code » élaboré par Madame Jolicon. Tout y est, des mesures pour éviter la maladie aux conditions pour être admis comme client, en passant par les tarifs pour chaque spécialité, tout ceci avec une remarquable précision.

La société libertine, fermée et autarcique, dont l'exemple sadien en est la forme extrême, a donc tout à voir avec l'éducation intime, qui est démarche et formation identitaires de la jeune fille. Le boudoir de Madame de Saint-Ange, dans *La Philosophie dans le boudoir*, dont nous avons vu comment il était imperméable à toute réalité et à toute intrusion extérieures, permet ainsi à Eugénie de se défaire, dans cet univers libertin clos, de tout ce qui composait auparavant ses références morales et identitaires et de se vêtir désormais, par une identification d'autant plus favorisée qu'elle se fait en vase clos, loin de toute influence extérieure, des principes et des codes de ses nouveaux mentors. D'ailleurs les dialogues entre les trois protagonistes, dans ce roman qui choisit précisément d'avoir recours au dialogue et à la théâtralisation, composent toute « l'intrigue »[2], ce qui renforce cette idée d'éducation intime, en vase clos, à la fois sur le plan de l'espace et des relations entre les personnages – d'autant plus visible ici grâce à la forme dialoguée – qui se renferment sur eux-mêmes, alors que Sade prévient d'emblée, dans un avis « Aux libertins » : « voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage[3] ».

Certes, ce que nous décrivons ici peut paraître contradictoire avec ce que nous avons eu à voir précédemment sur le parcours initiatique et sur le voyage, sur le modèle picaresque. Mais si un romancier comme Sade substitue en effet le huis clos total au parcours initiatique, il n'en reste pas moins que même si sur le plan spatial et géographique, la communauté libertine, dans d'autres romans de notre corpus, ne se montre pas comme une unité parfaitement close sur elle-même, il n'empêche que d'un point de vue plus « symbolique »

---

[1] D'ailleurs, Béatrice Didier a proposé une intéressante analyse du château dans l'œuvre de Sade comme métaphore, dans le sens où elle montre un rapport évident entre cet espace connoté (que l'on songe aux passages secrets, aux souterrains et aux donjons) avec les profondeurs de l'inconscient. Voir DIDIER, Béatrice, *Sade, une écriture du désir*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976 (deuxième volet : « Le château intérieur »).

[2] Le chevalier de Mirvel n'est en effet qu'un simple figurant et ne participe pas directement à l'éducation d'Eugénie. Quant à Augustin, il n'intervient quasiment pas par la parole et son rôle s'apparente ni plus ni moins qu'à celui d'un objet sexuel.

[3] *Op. cit.*, p. 37.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dirons-nous, il existe toujours une communauté libertine, plus ou moins structurée, plus ou moins mise en évidence, qui pourvoie à la jeune fille une éducation qui lui est particulière et hors de laquelle cette « philosophie » ne saurait être révélée, sous peine de compromettre l'équilibre du monde extérieur de la société, de troubler l'ordre établi dans la société, pour paraphraser l'abbé T*** de *Thérèse philosophe*, ce que, nous l'avons dit, le roman libertin ne cherche jamais à faire. En-dehors de cette communauté fermée, il faut à la jeune fille feindre l'ignorance et l'innocence, d'où la domination du paraître lorsque la libertine se trouve immergée dans le « monde extérieur » à sa société. Le cas de la bibliothèque de Fatmé, dans *Le Sopha* de Crébillon, est ainsi particulièrement éloquent, même si nous ne sommes pas ici, à proprement parler, dans une fiction de l'éducation. Ce qui nous intéresse dans cet exemple révélateur, c'est le rapport au livre et à la bibliothèque qu'il instaure pour la femme, plus particulièrement l'antithèse qu'il met en place entre la bibliothèque « publique », de façade et l'autre bibliothèque, pour l'intimité et le plaisir. En effet, Fatmé, dissimulatrice et fausse dévote, ainsi qu'elle l'a appris à l'être afin de satisfaire au mieux ses désirs sans compromettre sa réputation, possède deux bibliothèques antithétiques, l'une secrète, l'autre fastueusement étalée :

> *La première chose qu'elle fit […] fut d'ouvrir une armoire fort secrètement pratiquée dans le mur, et cachée avec art à tous les yeux ; elle en tira un livre. De cette armoire elle passa à une autre, où beaucoup de volumes étaient fastueusement étalés ; elle y prit aussi un livre qu'elle jeta sur moi avec un air de dédain, et d'ennui, et revint, avec celui qu'elle avait choisi d'abord, se plonger dans toute la mollesse des coussins dont j'étais couvert*[1].

Si Fatmé lit les livres de l'une avec mollesse et volupté, et jette ceux de l'autre avec dédain, elle met ainsi en avant la nécessité qu'il y a pour la libertine de donner à voir ce qui correspond à l'éducation traditionnelle dispensée à la femme, que représente le livre de la bibliothèque de façade, à savoir « un gros recueil de réflexions composées par un brahmine » et donc un ouvrage religieux, et de conserver pour l'intimité – ici celle de son « cabinet séparé du reste du palais » - le livre de « l'armoire secrète », « un roman dont les situations étaient tendres et les images vives[2] », c'est-à-dire précisément ce qui est refusé à la femme dans l'éducation traditionnelle telle qu'elle lui est réservée.

---

[1] *Op. cit.*, p. 81.

[2] *Ibid.*, p. 82.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. La lecture pour le plaisir (toilette, lit, sopha, lecture à deux)

Cet exemple de la double bibliothèque de Fatmé nous amène précisément à la dimension essentielle de la lecture au féminin dans le roman libertin, à savoir celle d'une lecture qui se fait, avant tout, pour le plaisir. En effet, ce qui se dégage d'emblée de l'analyse des espaces féminins dans le roman libertin – mais c'est aussi vrai pour l'ensemble de la littérature romanesque du siècle – c'est que la bibliothèque n'y apparaît jamais, précisément, comme un espace féminin. D'ailleurs, Gaudet, dans *La Paysanne pervertie*, se récrie contre « ces bibliothèques qu'on prétend ouvrir aux femmes[1] » alors qu'elles sont réservées à l'éducation des hommes, entendant précisément par là qu'elles sont pour lors fermées à l'intrusion féminine. Et de toute façon, ainsi que le font remarquer Jean-Marie Goulemot et Jean Coutin[2], les bibliothèques sont rares dans le roman libertin. C'est-à-dire qu'il est très remarquable et tout à fait significatif que la femme lise dans son boudoir, dans un cabinet, sur un sopha, dans sa chambre, à sa toilette, dans son lit, mais finalement jamais entre les murs d'une bibliothèque à proprement parler – en tant que pièce aménagée spécialement pour l'usage de conservation et de consultation des livres. D'ailleurs, Nathalie Ferrand, dans son étude sur les *Livre et lecture dans les romans français du XVIIIe siècle*, regardant de près textes et illustrations du siècle, remarque qu'« il est toujours un peu dangereux pour une femme de franchir [le] seuil [de la bibliothèque], car elle pénètre alors en territoire foncièrement masculin[3] ». Pourtant, les personnages de lectrices, dans l'univers romanesque du siècle, se font progressivement une place de plus en plus importante, parallèlement au

---

[1] *Op. cit.*, p. 346.

[2] GOULEMOT, Jean-Marie, « En guise de conclusion : les bibliothèques imaginaires (fictions romanesques et utopies) », in *Histoire des bibliothèques françaises*, dir. Claude Jolly, II, 1988, p. 501-511 ; COUTIN, Jean, « Enquête sur l'imaginaire du roman pornographique (1739-1789) : les bibliothèques », *Études françaises*, 32, 2, automne 1996, p. 19-30.

[3] FERRAND, Nathalie, *Livre et lecture dans les romans français du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 311.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

développement du lectorat féminin réel[1] tandis que les représentations picturales de la lecture solitaire mettant majoritairement en scène des lectrices, témoignent d'une féminisation et d'une privatisation de la lecture[2]. Dès lors, si la femme au livre est sans conteste un motif qui hante constamment les représentations picturales aussi bien que textuelles du siècle, « parce qu'il rend le modèle féminin idéalement passif, observable, disponible au désir et au plaisir, la femme à la bibliothèque semble un motif incongru » poursuit-elle. Il nous faut dès lors envisager un rapport de la femme au livre et à la lecture tout à fait spécifique. Car, d'après ce que nous en dit d'emblée cette rapide esquisse des espaces féminins de la lecture, et alors que la lecture masculine est signe d'activité intellectuelle, la lecture féminine, elle, aura bien moins à voir avec l'intellection qu'avec le plaisir et le désir, et donc l'aspect charnel et corporel de l'être féminin – ce qui se fait finalement en cohérence avec la représentation que se fait le siècle de la femme comme être fondamentalement soumis à son corps ; de même que, réciproquement, le lien entre érotisme et lecture devra être envisagé, dans le corpus libertin, hors des murs de la bibliothèque, sur un terrain non plus masculin, donc, mais essentiellement féminin. C'est que « les textes de fiction définissent des types de lectrices et de lectures féminines[3] », pour reprendre les mots de Sandrine Aragon, et le roman libertin propose à son tour ses propres modèles. La lecture au féminin relève, de façon tout à fait significative, d'espaces qui expriment et protègent l'intimité (avec une part de flou dans leur aménagement que n'ont pas les espaces masculins comme la bibliothèque), et, de ce fait, le potentiel érotique que peut revêtir la bibliothèque dans le roman du siècle se voit le plus souvent transféré, lorsqu'il s'agit de la femme, dans son propre espace, celui du privé et de l'intimité de la chambre, du cabinet ou du boudoir. Ainsi faut-il remarquer, par exemple, que la collection de livres du comte, qui se trouve au cœur de la gageure passée avec Thérèse dans le roman attribué à Boyer d'Argens, est transportée, par les ordres du comte, dans la chambre de Thérèse. Et mieux encore, c'est « couchée sur [son] lit, les rideaux ouverts[4] » que Thérèse consommera la bibliothèque de son amant. « Consommer » est bien le mot, d'autant que le champ lexical de l'appétit est souvent utilisé pour représenter textuellement la lecture féminine, et l'on a d'ailleurs, à l'occasion de cet épisode, à voir une lecture qui se fait « avec

[1] Voir notamment ARAGON, Sandrine, « Des révolutions dans les représentations de lectrices », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 237-248 et *Lectrices d'Ancien Régime*, dir. Isabelle BROUARD-ARENDS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

[2] Voir CHARTIER, Roger, « Les pratiques de l'écrit », in *Histoire de la vie privée*, *op. cit*., p. 114-120.

[3] *Art. cit*., p. 237.

[4] *Op. cit*., p. 655.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

avidité », qui « [dévore] des yeux ». La précision de la position de Thérèse sur son lit dont les rideaux sont ouverts n'est pas non plus anodine dans le sens où elle répond précisément au modèle passif, offert et observable du motif de la femme au livre, ce qui se confirmera d'ailleurs bientôt par l'indiscrétion puis par la pénétration du comte dans la chambre, jusqu'au lit de Thérèse alors même que la masturbation à laquelle elle se livre alors, perdant par là même la gageure qu'elle avait prise avec son amant, renvoie le lecteur à « l'effet physiologique d'un genre qui se consomme entièrement dans sa lecture[1] », selon la formulation intéressante de Nathalie Ferrand, et qui se plaît à mettre en scène sa propre réflexivité[2]. D'ailleurs, les titres mêmes qui sont cités par le roman libertin appartiennent de façon systématique à son propre corpus afin de mieux mettre en avant sa propre efficacité redoutable au travers de ses œuvres modèles, énumérées d'un roman à l'autre. Thérèse parcourt tour à tour « l'histoire du *Portier des Chartreux*, celle de *La Tourière des Carmélites*, *L'Académie des Dames*, *Les Lauriers ecclésiastiques*, *Thémidore*, *Frétillon*, etc., et nombre d'autres de cette espèce[3] », tandis que la bibliothèque « bien choisie » de la « Perle des plans économiques », à la fin des *Mémoires de Suzon*, doit se composer des « livres essentiels » suivants : « *Le Débauché converti*, suivi de *L'Ode à Priape*, *Le Moyen de parvenir*, *La Religieuse en chemise*, *Le Chapitre des cordeliers*, *La Pucelle*, *Thérèse philosophe*, *Le Capucin sans barbe*, *Les Lauriers ecclésiastiques*, *Margot la ravaudeuse*, *Le Portier des Chartreux enrichi des postures de l'Arétin*, *Le Compère Mathieu*, *L'Académie des dames*, *La Putain errante*, *L'École des filles*, et les, etc. etc. etc.[4] ». Un personnage de femme libre et forte, et donc, ainsi que nous l'avons vu, virilisée, comme l'est la Juliette de Sade pénètre toutefois dans une bibliothèque, celle de Claude[5], pour y passer en revue, avec Clairwil, des ouvrages tels que *Le Portier des Chartreux*, *L'Académie des dames*,

---

[1] *Op. cit*., p. 311. Voir aussi l'ouvrage de Jean-Marie Goulemot déjà cité.

[2] Voir à ce sujet DELON, Michel, « La réflexivité du roman libertin », *Offene Gefüge. Literatur-system und Lebenswirklichkeit. Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Günter Narr, 1994, p. 75-89 ainsi que MAINIL, Jean, « "Jamais fille chaste n'a lu de romans". Lecture en cachette, lecture en abyme dans *Thérèse philosophe* », in *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1995, p. 308-316.

[3] *Op. cit*., p. 655.

[4] *Op. cit*., p. 958.

[5] Même si la pièce n'est jamais désignée explicitement comme telle, la visite étant ainsi présentée : « Et comme mon amie ne voulut pas s'expliquer davantage, en attendant le retour du moine, nous nous amusâmes à fouiller son manoir. / On n'a pas d'idée de ce que nous y trouvâmes d'estampes et de livres obscènes […] » (*op. cit*., p. 590).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

L'Éducation de Laure, *Thérèse philosophe* et les « brochures » de Mirabeau, autrement dit, globalement, les titres que l'on retrouve régulièrement dans le corpus libertin dès qu'il s'agit d'utiliser les ressources de l'intertextualité pour vérifier ses facultés excitatives. Et pourtant, pour Sade, il ne s'agit pas d'utiliser ces titres dans cette optique, mais par l'intellection, c'est-à-dire par l'approche critique que fait Juliette de ces ouvrages, de proposer – ou plutôt d'imposer – sa propre conception du roman libertin[1]. Reprenant donc ce qui est finalement un lieu commun romanesque depuis *Pantagruel* et *Don Quichotte*, à savoir la visite d'une bibliothèque – même si, nous venons de le dire, le roman libertin ne reprend guère à son compte ce topoï, Sade représente ainsi une Juliette qui n'est plus une lectrice se contentant de parcourir les textes pour y découvrir ce qui favoriserait la montée de son désir voire la satisfaction de son plaisir, mais bien une lectrice capable, à la manière d'une Madame de Merteuil, d'une lecture « froide » et analytique, au point de soumettre à son propre lecteur un avis théorique, critique voire philosophique de ces « livres essentiels » du corpus libertin, ainsi que les appelait l'auteur des *Mémoires de Suzon*. C'est ainsi, donc, qu'elle montre *L'Académie des dames* de Nicolas Chorier comme un « ouvrage dont le plan est bon, mais l'exécution mauvaise[2] », *L'Éducation de Laure* comme une production dont elle regrette le manque d'audace, n'allant jamais jusqu'au bout de l'idée d'inceste ni de celle des goûts cruels, *Thérèse philosophe*, nous avons déjà eu à l'évoquer, comme « le seul qui ait montré le but, sans néanmoins l'atteindre tout à fait ; l'unique qui ait agréablement lié la luxure à l'impiété, et qui […] donnera enfin l'idée d'un livre immoral », ou bien qu'elle rejette avec dédain « ces misérables brochures, faites dans des cafés, ou dans des bordels[3] ». Mais ces types de lectrices sont rares dans le roman libertin et c'est sans aucun doute parce qu'elle est précisément une figure de lectrice virilisée que la pénétration à l'intérieur de la bibliothèque lui est autorisée. Et encore ne voit-on pas, à proprement parler, Juliette en train de lire, puisqu'elle ne fait alors que parcourir la bibliothèque ; nous ne pouvons alors que supposer qu'elle eut, dans un espace de temps qui précède le temps du récit, à rencontrer et à lire ces ouvrages face auxquels elle se retrouve dans la bibliothèque de Claude pour nous en présenter sa propre vision critique alors qu'elle en est désormais capable.

---

[1] Il dit notamment du *Portier des Chartreux*, par lequel il commence, qu'il s'agit d'une « production plus polissonne que libertine » (*ibid.*, p. 590). C'est que, comme l'indique Michel Delon dans une note sur le texte, « le roman suit les ébats de Saturnin sans les théoriser ni les justifier philosophiquement » (*ibid*, note 4, p. 1466).

[2] *Ibid.*, p. 590.

[3] *Ibid.*, p. 591.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Mais revenons-en à ces personnages de lectrices auxquelles elle s'oppose mais qui constituent donc la majorité du personnel des lectrices dans le roman libertin tout au long du siècle. Nombreux sont les textes – en particulier au cours de la première moitié du siècle – qui représentent, comme lectrice idéale, celle que dépeint notamment La Morlière dans son adresse « Aux Petites maîtresses », dans l'avant-propos d'*Angola* :

> *Ce livre est votre bien : puissiez-vous le regarder comme tel et le traiter comme un enfant bien-aimé ! Vous seuls pouvez faire sa destinée. Quel mortel assez ennemi de soi-même pourrait s'élever contre lui quand il aura votre suffrage ? Qu'il parvienne en vos mains à votre réveil, après une nuit passée voluptueusement entre les bras d'un amant chéri, ou qu'il vous surprenne à la fin d'un songe agréable, dans lequel votre imagination vive vous aura procuré des plaisirs moins solides, mais au-dessus peut-être de la réalité ! Qu'il soit lu à une toilette aimable, et qu'il soit interrompu par les espièglerie d'un abbé coquet, ou par les tendres transports d'un guerrier entreprenant ! Qu'il soit témoin de l'aimable désordre et de l'air chiffonné qui règne dans le déshabillé du matin, de cette façon de se défendre des entreprises amoureuses, de cette façon tendre de gronder qui ressemble à des remerciements, et qui invite à recommander la faute ; des impatiences de vos femmes, qui, ne pouvant arranger une coiffure, se retirent en souriant, et laissent à l'Amour des moments qui ne sont pas faits pour elles ! livre trop fortuné, qui sera témoin des plus tendres transports ! Si vous l'ouvrez dans ce moment, peut-être y trouverez-vous des endroits à réaliser*[1].

Dès lors, introduit dans ces lieux de l'intimité féminine, le livre se voit attribuer le pouvoir non seulement de modeler à sa guise la lectrice par les jouissances auxquelles il invite afin d'observer par là les effets de sa propre lecture, mais aussi d'être « témoin », de jouir ainsi de la vue de femmes dans des situations intimes, soumises à l'influence des livres tant pour les lecteurs masculins qui satisfont ainsi leur désir de voir et de pénétrer dans des lieux qui leur sont normalement interdits, que pour les lectrices potentielles qui se risqueraient dans ce type de lectures et à qui seraient ainsi promises les mêmes jouissances. On retrouve donc dans cette adresse « Aux Petites-maîtresses » les lieux privilégiés de la lecture féminine dans le roman libertin (la toilette, le lit, la chambre) qui en font précisément une lecture pour le plaisir davantage qu'un plaisir de lire. D'ailleurs, le lit, lieu du « songe agréable », rappelle celui du *Sylphe* de Crébillon fils, dans lequel Madame de R***, lectrice dévêtue dans son lit en cette

[1] *Op. cit.*, p. 373.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

nuit chaude, voit apparaître – ou plutôt l'entend d'abord - le sylphe séducteur alors qu'elle est occupée à lire « un livre de morale », comme si, ainsi qu'elle l'envisage d'abord elle-même, ce génie sortait de ce livre pour réaliser ses désirs. Mais de se rendre compte rapidement – non sans une pointe d'ironie de la part de l'auteur – qu' « il n'y avait pas d'apparence qu'il dût se trouver avec de la morale ». Pourtant, la dame a bien songé à cette possibilité alors ce livre de morale en était-il bien un, alors que Crébillon fils passe pour un maître incontesté de l'ambiguïté et que son personnage de Fatmé joue sur cette lecture tendre et libertine dissimulée par l'apparence du livre de morale ? Non qu'elle passe, comme le dit Sandrine Aragon, de ce livre de morale au roman, mais le premier doit servir de paravent au second. C'est ainsi que, dès qu'elle entend un bruit, elle cache le roman pour se saisir « de l'ouvrage du brahmine ; sans doute elle le croyait meilleur à montrer qu'à lire[1] », d'ailleurs bien lui en prend car il s'agit là de son époux. Mais le roman a déjà eu le temps de faire son effet sur la lectrice, comme ne manque pas de le remarquer le narrateur-sopha, puisque « ses yeux devinrent plus vifs », et ce n'est qu'en le quittant – comme le montre aussi l'adresse « Aux Petites-maîtresses » de La Morlière – qu'elle peut totalement s'abandonner aux idées qu'il lui donne. L'effet ainsi réussi du livre sur la lectrice, elle pourra bientôt passer à des plaisirs plus « solides », pour reprendre le terme de La Morlière, dans les bras d'un brahmine et d'un serviteur.

La lecture féminine, dans le roman libertin, est donc le plus souvent liée à la rêverie – principalement érotique – voire au plaisir, à deux ou solitaire. Et la lecture, dès qu'elle est liée, d'une façon ou d'une autre à la femme, apparaît en même temps comme un instrument de séduction soit de l'homme sur la femme, soit de la femme sur l'homme, en particulier lorsque cette lecture se fait au lit avec un homme à ses côtés. On comprend dès lors ce qui amène le comte, dans l'avant-propos des *Mémoires de Suzon*, à escompter, non sans raison, un certain effet – ou un effet certain - de cette lecture sur sa maîtresse devenue lectrice, d'où son insistance marquée pour qu'elle fasse elle-même cette lecture à haute-voix, prétextant le ravissement porté dans son âme par le son de sa voix, « mais pour dire la vérité ce n'était qu'un prétexte honnête pour colorer le désir qu'[il] avait […] de ne laisser échapper aucune des impressions, que le récit des différentes aventures d'une femme qu['elle avait] beaucoup aimée devait faire sur [elle][2] ». Et c'est encore une fois sur cet effet que comptent, dans *Lolotte*, les maîtres de la jeune fille qui cherchent à la séduire à grands renforts de « ces

[1] *Op. cit.*, p. 82.

[2] *Op. cit.*, p. 886.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

excellents ouvrages techniques qui *se colportent sous le manteau*[1] » que sont *L'Éducation de Laure* ou « les *Mémoires de Saturnin* (vulgairement *le Portier*) ». Mais elle n'aura jamais l'occasion de rendre « ces savants livres élémentaires » au maître de langue italienne qui les lui avait fournis car c'est précisément alors qu'elle apprend la dissolution de sa maison et son départ immédiat de Paris. Il reste que cette déception n'en est pas vraiment une puisqu'il lui sera bientôt donner, au couvent, de profiter de l'instruction ainsi reçue. La déception est bien plutôt pour le maître libertin qui s'attendait à en profiter lui-même, tout comme l'abbé T***, dans *Thérèse philosophe*, n'était pas sans arrière-pensées en prêtant le roman attribué à Gervaise de Latouche à Madame C*** qu'il cherche à convaincre de se laisser aller à ses caresses. Et en effet, Madame C*** se montre alors prête, alors que « la lecture de [son] vilain *Portier des Chartreux* [l']a mise toute en feu », à « risquer l'événement » d'un acte sexuel complet qu'elle refusait pourtant jusque là :

> *Baise-moi comme il faut, mon cher ami, disait Madame C*** en se laissant tomber sur son lit de repos. La lecture de ton vilain* Portier des Chartreux *m'a mise toute en feu : ses portraits sont frappés, ils ont un air de vérité qui charme. S'il était moins ordurier, ce serait un livre inimitable dans son genre. Mets-le-moi aujourd'hui, et je consens d'en risquer l'événement*[2].

Certes l'abbé T*** ne profitera pas de l'occasion, mais il n'en reste pas moins que l'auteur entend montrer par là, déjà avant l'épisode de la gageure entre Thérèse et son amant, l'efficacité redoutable de la lecture du roman libertin, qui devient un instrument de séduction voire de perversion irrésistible, sur ses lecteurs et tout particulièrement sur ses lectrices.

C'est alors dans ces lieux de son intimité que la lectrice du roman libertin se laisse séduire par le livre, qu'elle laisse alors échapper de ses mains, ou qu'elle séduit elle-même par la lecture, à l'image de la fée Lumineuse, toujours dans l'*Angola* de La Morlière, qui, pour parvenir au mieux à l'exécution de son projet, à savoir de jouir des prémices du jeune prince, commence par lui demander la lecture d'une brochure qu'elle lui met entre les mains, avançant son utilité « à tous deux, en [leur] donnant des moyens, à [lui] pour sortir d'une *situation* aussi embarrassante, et à [elle] pour [le] rendre plus sincère et moins dissimulé[3] ». Et

---

[1] *Op. cit.*, p. 30. En italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 615.

[3] *Op. cit.*, p. 417. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en effet, « débarrassé du fatras et des longueurs mortelles des anciens romans », un tel ouvrage trouble bientôt le jeune prince, pour la plus grande satisfaction de la fée :

> *Le prince soupirait après un état si heureux. Sa voix était entrecoupée, son visage enflammé : il cessa de lire sans s'en apercevoir ; et regardant tendrement la fée, il semblait puiser dans ses yeux une nouvelle ardeur. La fée s'aperçut de son trouble, et celui qui l'agitait elle-même ne fit qu'augmenter.*

Dès lors, si le livre apparaît comme un adjuvant précieux de la séductrice, il n'en reste pas moins qu'elle-même se laisse transporter par l'effet d'une telle lecture qu'elle cherchait d'abord à inspirer en sa propre faveur. Le rapport de la femme à la lecture dans le roman libertin se fait donc en premier lieu sur un plan qui place la première dans une position où elle ne se maîtrise plus véritablement, où elle se laisse dominer par ses sens et par son imagination au lieu de garder la tête froide d'une Juliette ou d'une marquise de Merteuil, où elle se laisse également voir dans son intimité ; et, si elle répond à la recherche de la satisfaction du désir et du plaisir au cœur de la philosophie du roman libertin, la lecture au féminin ne se fait qu'à l'occasion de très rares cas sur le seul plan de l'intellection, au profit de la chair et du corps. Et d'ailleurs, si la bibliothèque apparaît comme un espace essentiellement masculin et en cela même le plus souvent refusé à la femme, les lieux de l'ignorance sont eux, en revanche, exclusivement féminins.

c. La femme et l'ignorance

Les mauvaises éducations, qui permettent précisément de mettre en valeur la bonne éducation, celle qui se fonde sur la philosophie libertine, sont en effet toujours féminines dans le roman libertin nous proposant ainsi toute une « galerie » de figures qui, tout comme Frétillon, pourraient se lamenter de « sentir le vide de [leur] éducation et les tristes engagements de [leur] naissance[1] ». C'est d'ailleurs bien aux « jeunes filles » que s'adresse Sade dans « Aux libertins » au début de *La Philosophie dans le boudoir*, plus précisément « aux jeunes filles trop longtemps contenues dans les liens absurdes et dangereux d'une vertu fantastique et d'une religion dégoûtante » et soumises à « tous les préceptes ridicules inculqués par d'imbéciles parents ». Dès lors, soit cette mauvaise éducation doit être corrigée

[1] *Op. cit.*, p. 61.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

par l'éducation libertine qui doit la supplanter et dont le récit va nous être fait selon le projet même des Lumières, que reprend, selon sa propre philosophie, le roman libertin, et qui vise à défaire des préjugés et des superstitions[1] ; soit, et c'est ce qui va nous intéresser ici, il va s'agir de représenter, au travers de ce personnage, les dangers auxquels une telle éducation expose la jeune fille à qui elle a été inculquée et servir ainsi de repoussoir de la même façon qu'opère la mauvaise éducation de Rose pour celle de Laure dans *Le Rideau levé*. Mais les parents ne sont pas les seuls responsables de telles mauvaises éducations, car sont aussi mis en cause, avec récurrence, et en collusion ou non avec la volonté parentale, le couvent, la province et la campagne.

Nous avons vu l'omniprésence du couvent dans le roman libertin notamment par rapport à la richesse fantasmatique qu'il offre aux auteurs (masculins dans leur grande majorité), mais on sait également que le couvent est, au XVIIIe siècle, une réalité sociale pour la femme. En effet, quand elle n'appartient pas aux couches populaires, une femme passe beaucoup de temps dans un couvent, à commencer par son enfance et sa jeunesse[2] dont elle ne doit « sortir que le jour de [son] mariage[3] » comme Madame Marsan dans *Entre chien et loup*, Cécile Volanges dans *Les Liaisons dangereuses* ou encore Thérèse, dans les *Tableaux des mœurs du temps*[4], à qui sa mère vient annoncer, au début du texte, qu'elle va la retirer du couvent cinq ou six jours plus tard pour la marier sous huit jours. Or, c'est précisément à ce

---

[1] C'est ce qui a été vu dans la partie précédente (chapitre IV).

[2] Il faut ajouter que, pour des raisons économiques liées aux usages de droits de succession dans la France de l'Ancien Régime, il arrive aussi qu'on pousse la jeune fille à prononcer ses vœux et à prendre définitivement le voile, parfois en faisant usage de la contrainte si cela s'avère nécessaire. Que l'on songe à *La Religieuse* de Diderot notamment, témoignage littéraire, mais qui n'en reflète pas moins cette réalité sociale bien connue.

[3] *Op. cit.*, p. 16. Ici, la raison de la claustration au couvent de la jeune fille est la jalousie d'une mère dénaturée à l'égard de ses filles : « Ma mère avait un petit défaut : si elle craignait le bruit des petits enfants, elle trouvait plus gênant encore de conduire avec elle de grandes filles qui avaient le malheur d'être jolies et d'attirer l'attention ; aussi mes sœurs aînées étaient-elles élevées en province, et l'on me mit au couvent, dont je ne devais sortir que le jour de mon mariage, excepté pourtant pour quelques bals, où ma mère consentait de me montrer, dans la sage prévoyance où elle était que cela pouvait me faire trouver un mari ». Cécile Volanges sait aussi, comme sa mère le lui a expliqué si souvent, « qu'une Demoiselle [doit] rester au Couvent jusqu'à ce qu'elle se [marie] » (*op. cit.*, p. 34, lettre I).

[4] LA POPELINIÈRE, Alexandre-Jean Joseph Le Riche de et CRÉBILLON, Claude de (attribution incertaine), *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, À Amsterdam, s.d. [1761 ?], (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, *op. cit.*).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

rôle social du couvent, en tant qu'espace d'éducation de la jeune fille, ou plutôt, précisément, comme lieux de l'ignorance, de non-éducation, que nous allons nous intéresser ici, même si d'autres textes entendent, au contraire, suggérer comment le couvent offre aux jeunes filles une éducation à tous égards suffisante et les laisse sortir déjà fort expérimentées tout en restant un lieu de claustration - et donc de restriction de la liberté - et d'ennui qui ne saurait jamais pleinement satisfaire. Cette représentation du couvent est d'autant plus à envisager que la majorité des textes qui s'intéressent aux couches sociales concernées nous montre que toute jeune fille qui en est issue a affaire au couvent. L'exemple qui apparaît sans aucun doute comme le plus évident est bien entendu celui de Cécile Volanges qui, au moment où s'ouvre le récit, sort à peine de sa clôture, selon un schéma narratif récurrent dans le roman français du siècle car, ainsi que le fait remarquer Christophe Martin, « cette irruption d'une jeune recluse dans l'univers de la fiction possède une efficacité narrative évidente et souvent exploitée[1] ». En effet, un tel schéma permet de confronter la jeune fille innocente, en l'occurrence Cécile, à la réalité – âpre et corrompue – de l'extérieur, de la société, à laquelle ne prépare pas le couvent. Et c'est ainsi que l'éducation des filles dans les couvents va être remise en cause, grâce à l'exemple de Cécile, par un Laclos qui s'est tout particulièrement intéressé à l'éducation des femmes comme le montrent ses essais sur les femmes et qui avait émis, dans la première partie de ces trois essais, le *Discours pour l'académie de Châlons-sur-Marne*, l'hypothèse suivante :

> *La question est donc de savoir si l'éducation qu'on donne aux femmes développe ou tend au moins à développer leurs facultés et à en diriger l'emploi selon l'intérêt de la société, si nos lois ne s'opposent pas à ce développement et nos mœurs à cette direction, enfin si dans l'état actuel de la société une femme telle qu'on peut la concevoir formée par une bonne éducation ne serait pas très malheureuse en se tenant à se place et très dangereuse si elle tentait d'en sortir [...]*[2].

Cécile fera alors tout à la fois l'amusement, l'agacement et le mépris d'une femme lettrée comme la marquise de Merteuil, qui ne la considère que comme une ignorante naïve et sans la moindre faculté d'intelligence. Dès la première lettre du roman, qu'elle écrit à son amie

[1] *Op. cit.*, p. 84.

[2] *Op. cit.*, p. 390. Or, dans cette alternative, des deux protagonistes féminins principaux des *Liaisons*, la présidente et la marquise, l'une sera malheureuse à en mourir et l'autre sera mise au banc de la société, coupable de s'être exposée à ces risques.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Sophie Carnay, restée au couvent des Ursulines, la voilà soumise à une situation dans laquelle toute sa naïveté est mise en évidence puisqu'elle prend le cordonnier, à ses genoux, pour un soupirant. « Conviens que nous voilà bien savantes[1] ! » conclut-elle alors sa lettre. D'ailleurs, Cécile n'a même pas appris à écrire chez les religieuses, et pour elle, comme pour la Justine de Sade (même si leur parcours respectif est évidemment très sensiblement différent) la sortie du couvent apparaît comme le point de départ d'un parcours initiatique et la confrontation à la réalité extérieure à laquelle elles ne sont, ni l'une ni l'autre, préparées. Et le chevalier Danceny pourra conclure, dans une lettre à Madame de Rosemonde, sur l'échec prévisible de cette confrontation de Cécile, fraîchement sortie du couvent, à la réalité du monde extérieur. Car « quelle jeune personne, sortant de même du couvent, sans expérience et presque sans idées, et ne portant dans le monde, comme il arrive presque toujours alors, qu'une égale ignorance du bien et du mal ; quelle jeune personne […] aurait pu résister davantage à de si coupables artifices[2] ? » Certes, pour Christophe Martin, les *Tableaux des mœurs du temps* tendent à « suggérer que le couvent […] a offert [à ses pensionnaires] à tous égards une éducation largement suffisante pour [...] affronter [le monde][3] » puisqu'ils nous les montrent en effet « fort jeunes encore [puisqu'elles sont âgées de seize ans] mais déjà expérimentées », en particulier Mlle de Ri…, appelée Auguste au couvent. Auguste est en effet entrée à l'âge de quatorze ans au couvent après la mort de sa grand-mère qui l'avait jusque-là élevée et gardée « dans la plus parfaite simplicité, et dans la plus profonde ignorance[4] », mais c'est au couvent qu'elle va beaucoup apprendre et même, en compagnie de Thérèse, juste avant son mariage, et grâce à la visite du Marquis de …, « comment [les hommes] sont faits[5] » car, dit-elle à Thérèse qui lui en pose la question, « il y a longtemps qu['elle] cherche à le savoir[6] ». C'est en effet le cas d'autres romans qui, nous l'avons dit, se plaisent à placer subversivement et fantasmatiquement l'éducation libertine, ou d'une moins une partie, la découverte des désirs et des plaisirs du corps, dans l'enceinte du couvent, là où elle devrait le moins avoir lieu puisque, comme le dit la mère prieure à Thérèse, au couvent, l'on est dédommagé « par les consolations intérieures que goûte une âme bien épurée ; mais surtout par ces ineffables jouissances spirituelles, devant lesquelles toutes les choses terrestres ne sont dignes que de

[1] *Op. cit.*, p. 35, lettre I.

[2] *Ibid.*, p. 471, lettre CLXIV.

[3] *Op. cit.*, p. 84.

[4] *Op. cit.*, p. 28.

[5] *Ibid.*, p. 38.

[6] *Ibid.*, p. 39.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

mépris[1] ». Pourtant, le couvent, même dans ces fictions, n'est qu'une étape transitoire, un moment de l'éducation de la jeune fille qui lui paraît bientôt bien insuffisant et insipide, et, dans les *Tableaux des mœurs du temps*, les jeux érotiques auxquels les pensionnaires se livrent, en détournant la pratique de la punition fessée de sa destination spirituelle, ne parviennent pas à faire oublier l'ennui et la morne réalité de l'enfermement. Comme le dit justement Roman Wald-Lasowski, « les années passées au couvent et l'organisation disciplinaire de celui-ci n'auront été pour elle qu'une école de soumission la préparant au mariage, une école aussi de dissimulation pour la femme du monde et future femme galante[2] », ce que nous dit aussi Chevrier dans *Le Colporteur* lorsqu'il définit le couvent comme « une école où l'on apprend bientôt qu'on est née pour un mari[3] ». Mais c'est bien encore l'inconnu qui s'ouvre devant Thérèse et qui l'inquiète à mesure que la date du mariage de raison que lui a préparé sa mère approche.

Nombreux sont alors les romans de notre corpus qui entreprennent de dénoncer l'éducation fallacieuse et/ou vide promise à la jeune fille dont on destine l'enfance et la jeunesse au couvent, au travers de descriptions particulièrement négatives à la fois du couvent, des religieuses et des pensionnaires. C'est ainsi que, à l'instar de bien d'autres personnages féminins du roman libertin, tels que Rose, dans *Le Pied de Fanchette*, Madame de Volmar, au cours de la cinquième soirée d'*Entre chien et loup*, raconte comment les sept années de sa jeunesse passée dans un « triste couvent », choisi par ses parents selon le coût de sa pension et de son entretien et auquel on l'abandonna pendant toutes ces années sans plus songer à elle, ne faisaient que donner « l'image du néant » car « les religieuses étaient vieilles et dévotes, les pensionnaires ignorantes et sages ; l'usage de la maison ne permettait pas de sortir ; peu ou pas de parloir, et jamais pour les hommes, pas de roman ; l'importante affaire des directeurs de consciences était la seule chose qui apportait un peu d'agitation dans cette maison[4] ». Certains romanciers choisissent même de mettre en scène des exemples particulièrement édifiants, voire effrayants, de par les dangers, pour l'esprit comme pour le corps – puisque le roman libertin ne les sépare jamais - auxquels ces éducations exposent la jeune fille. L'héroïne de *Clairval philosophe*, mise au couvent des Dames Ursulines de Saint-Cloud, se voit ainsi bientôt rongée par « la plus cruelle maladie » qui « parut bientôt finir et

[1] *Ibid.*, p. 4.

[2] *Ibid.*, p. 1364-1365 (notice).

[3] *Op. cit.*, p. 776.

[4] *Op. cit.*, p. 91.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

[sa] vie et [son] supplice[1] », de même que l'un des personnages d'*Entre chien et loup* raconte comment la vie de sa mère, « sous la conduite sévère de parents très dévots, passait sa vie dans tout le délire de la mysticité[2] » jusqu'à mettre sa vie en danger. D'ailleurs, Thérèse, avant de devenir philosophe, subit dans son corps les conséquences désastreuses d'une éducation au couvent, où elle est mise à l'âge de onze ans et dont les principes, « en détraquant la machine, [la] guérirent à la vérité tout à coup de [sa] passion, mais […] ruinèrent ensemble [son] tempérament et [sa] santé[3] ». À vouloir à tout prix réprimer ce « libertinage innocent », une telle éducation la jette dans un état de langueur qui l'aurait bientôt jetée au tombeau si sa mère ne l'avait pas retirée à ce moment-là du couvent. Ces éducations dévotes, dont le couvent est sans conteste le lieu privilégié, en allant à l'encontre des besoins que nous a donnés la nature – et c'est là le principal reproche qui leur est fait - peuvent donc aller jusqu'à mettre en danger la santé, physique et mentale, de la jeune fille. *La Religieuse* de Diderot, dans un autre registre, dépeint également cette mise en danger de la santé de la femme au couvent notamment liée aux comportements déréglés – ce qui inclut les comportements sexuels – que le roman entend mettre en lumière tels qu'ils existent dans les couvents et tels que le père de Laure, dans *Le Rideau levé*, les évoque à sa fille car, dit-il, ne voit-on pas de ces vapeurs, vertiges, démence, accès frénétiques et autres « des exemples fâcheux dans certains monastères où le cagostisme règne en despote, et où rien ne soulage de malheureuses recluses qui n'ont pas l'esprit de se retourner[4] ? »

Mais de telles éducations exposent aussi à des dangers de l'ignorance qui, s'ils sont moins spectaculaires, risquent fortement de compromettre la vie de femme de celle qui est encore une jeune fille « car on ne peut éviter que les dangers qu'on prévoit[5] » peut-on lire dans *Amélie de Saint-Far*. C'est ce que tendent précisément à montrer les exemples, dans le roman Nougaret, de Lucette et de sa mère qui, dans leur village de campagne, « à trente lieues de Paris », donnent à voir qu'« il est dangereux d'être ignorante sur certaines choses[6] », et c'est pour cela que Félicité, dans Lolotte, a tout mis en œuvre pour s'instruire et « effacer jusqu'à la trace de [son] ignorance savoyarde[7] ». C'est ce que dit sa mère à Lucette, regrettant

[1] *Op. cit.*, p. 19.

[2] *Op. cit.*, p. 110.

[3] *Op. cit.*, p. 581.

[4] *Op. cit.*, p. 33.

[5] *Op. cit.*, I, p. 233.

[6] *Op. cit.*, p. 281.

[7] *Op. cit.*, p. 249.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de ne pas avoir été instruite plus tôt de ces choses par sa propre mère, mais elle-même, maladroite, ne parvient pas à se faire comprendre clairement de sa fille et la laisse en proie à un imaginaire naïf qui la fera tomber, à son tour, dans les même travers :

> *En réfléchissant sur l'histoire de sa mère, elle conclut en elle-même que les hommes étaient méchants, qu'ils mordaient les filles qui s'approchaient d'eux, qu'ensuite le venin gagnait et qu'on ne pouvait plus cacher son malheur. Il n'y a qu'une villageoise qui puisse être si naïve. Les habitantes des villes sont plus instruites, l'exemple les éclaire : à douze ans on n'a plus rien à leur apprendre*[1].

La distinction essentielle est donc faite entre l'éducation de la ville et celle de la campagne, selon la représentation traditionnelle que nous avons déjà décrite et qui fait de la campagne le lieu de l'innocence et de la pudeur tandis que la ville apparaît comme le lieu par excellence du libertinage. Certes l'auteur en profite pour souffler une esquisse de portrait critique de ces « habitantes des villes » à qui l' « on n'a plus rien à […] apprendre » dès l'âge de douze ans, mais la naïveté des villageoises ne s'en trouve pas davantage mise en valeur dans le sens où c'est cette innocence si généralement valorisée dans la société du siècle qui conduit la jeune fille à des erreurs et dangers finissant par compromettre toute sa réputation et sa vie sociale en la jetant, par son ignorance, dans les bras des séducteurs. La représentation de l'éducation féminine n'est donc là non plus pas sans ambiguïté ni sans poser problème puisque l'on retrouve cette même hésitation entre connaissance et ignorance dans les propos de la conteuse de la huitième soirée d'*Entre chien et loup* qui, elle-même, eut à connaître de ces éducations provinciales. En effet, selon elle, « quelle éducation peut-être assez puissante contre des êtres adroits qui, […] attaquant avec tout l'avantage de l'expérience, de la séduction, sont encore secondés par le penchant de la nature et les conseils de la vanité » qui animent le tempérament de la jeune fille. Dès lors, poursuit-elle, « si on éloigne [d'elles] tout ce qui peut éclairer [leur] imagination et [leur] sens, l'ignorance même [les] livre à un danger que nous ne connaissons pas », ce qui fait qu'elles s'y abandonnent totalement sans le moindre frein, ni même intention de sauver les apparences et que le libertinage n'est alors que le fruit d'une soumission à l'imagination et aux sens et non d'une philosophie raisonnée et d'une volonté réfléchie

[1] *Op. cit.*, p. 284. Il faut noter que la description, qui compare l'homme au serpent (« mordaient », « venin »), faisant évidemment référence, métaphoriquement, au sexe masculin, n'est pas sans rappeler celle qui nous est donnée dans *Thérèse philosophe* par la bouche du confesseur de Thérèse au couvent. De la sorte, le roman libertin semble confondre superstitions populaires et croyances religieuses autour du corps, de la sexualité et des rapports entre les sexes.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'émancipation pour son corps et son esprit. Mais « si au contraire on [les] instruit, quelle chaleur [les] embrase[1] ! » car à partir de là elles savent comment satisfaire à leur tempérament et aux désirs que leur souffle la nature. C'est ainsi à cause de cette crainte, fondée sur cette même ambiguïté, « qu'en lui faisant seulement soupçonner en quoi, dans une femme, on fait consister la vertu, elle ne lui donnât des idées plus faites pour la détruire que pour l'inspirer » que la mère de Lysidice, dans *Les Lettres athéniennes* de Crébillon, l'a abandonnée « à l'excès de son ignorance » et « à la tyrannie des préjugés » jusqu'à favoriser la « prompte victoire » d'Alcibiade. Cette crainte était aussi celle qui permit de garder la mère de Lucette dans l'ignorance et de finalement la pousser dans les bras de son séducteur :

> *Ma mère eut la mauvaise politique de me cacher ce que je devais savoir, elle fit la réservée. Elle croyait qu'en éloignant de moi tout idée du mal je ne le connaîtrais jamais et n'aurais pas besoin de leçon*[2].

« Aussi, grâce à ce système d'éducation si bien raisonné, ne rencontrai-je en Lysidice, d'autres obstacles qu'il ne dépendait pas d'elle de m'épargner[3] » peut alors conclure Alcibiade. Ou alors l'ambiguïté de ces éducations réside dans le fait qu'elles réussissent, certes, mais pour une raison bien éloignée de celle d'abord prévue par les parents de la jeune fille. C'est le cas d'Ursule qui, dans *Entre chien et loup*, est élevée à la campagne en compagnie de sa mère selon les projets de son père et les principes d'une éducation rustique – sa mère trouvant « tout cela un peu grossier[4] » - fondée largement sur le « physique » et dont le but ultime est là encore le mariage :

> *C'est bien, dit mon père, qu'elle reste ainsi que vous à la campagne, donnez-lui des forces, une bonne santé, qu'elle boive du vin de bonne heure, le physique est tout. Toutefois Ursule menace d'être un peu brune, garantissez son teint du soleil autant que possible, mais brune ou blonde nous ne serons pas fort en peine je crois de lui trouver un époux*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 151.

[2] *Op. cit.*, p. 281.

[3] *Op. cit.*, p. 689.

[4] *Op. cit.*, p. 33.

[5] *Ibid.*, p. 31.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

D'ailleurs, ce n'est que « quelque temps avant de la marier[1] » qu'il envisage de lui donner des maîtres et à quatorze ans, il est permis à sa mère de lui donner quelques rudiments d'instruction, et c'est alors que, comprenant qu'on lui cachait des choses, elle va faire en sorte de les découvrir par elle-même :

> *Quoique mon intelligence ne fût pas fort développée, j'avais cru comprendre qu'on me cachait des choses que les livres m'apprendraient, la curiosité me fit surmonter la paresse et je faisais des progrès dans lesquels mon père croyait voir toute l'apologie de son système*[2].

C'est donc finalement la nature et la curiosité proprement féminines qui permettent, secondées en cela par les rudiments d'instruction transmis par sa mère (qui lui fait épeler), qui poussent la jeune Ursule vers ces progrès et non, comme le pense, à tort, son père, l'excellence de son « système » d'éducation remise en cause par la formulation même – en particulier le verbe « croire » - de la dernière proposition de la phrase (« dans lesquels mon père croyait voir toute l'apologie de son système »). D'ailleurs son intelligence n'est « pas fort développée », bien que ce ne soient pas ici les sens et l'imagination qui dominent absolument la jeune fille comme l'indiquent l'utilisation d'un vocabulaire lié à l'usage de la raison (« comprendre », « que les livres m'apprendraient »). Il reste que c'est avant tout « l'instinct » qui la pousse à « surmonter la paresse » et à faire des progrès, comme il lui avertira de ne point parler de son dépucelage avant le mariage : « personne ne soupçonna ce qui m'était arrivé, et l'instinct m'avertit de n'en point parler[3] » dira-t-elle plus loin dans son récit, sans quoi elle aussi serait tombée dans des travers que n'auraient su lui pardonner ni son époux ni la société, n'étant préparée ni à l'un ni à l'autre.

Bien des mauvaises éducations menacent donc, dans ces lieux de l'ignorance, la jeune fille de leurs conséquences, parfois dangereuses, ne les préparant pas à affronter les réalités du monde ni à s'émanciper tout en s'accordant – au moins en apparence - à tout ce à quoi la société destine la femme. Dans ce genre qui, comme le siècle dont il s'est nourri, s'est beaucoup préoccupé d'éducation, si de telles éducations féminines, qui se fondent sur la réalité sociale du siècle, doivent servir de repoussoirs et de contre-exemples, il n'en reste pas moins que la plupart des romans de notre corpus d'étude jettent ainsi au moins l'un de leurs

---

[1] *Ibid.*, p. 30.

[2] *Ibid.*, p. 32.

[3] *Ibid.*, p. 43.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

personnages féminins dans les griffes d'un destin obscur d'ignorance qui ne concerne guère les personnages masculins.

3) Le plaisir au féminin : ambiguïtés

En parlant de « plaisir au féminin », on tend à laisser entendre que le roman libertin nous renseigne sur une réelle spécificité féminine du plaisir, mais ce plaisir lui aussi y est empreint d'ambiguïté. En effet, dans cette société phallocentrique dont le genre nous rend les mythes et les fantasmes, le désir et la jouissance de la femme peuvent-ils vraiment lui laisser une entière maîtrise d'elle-même et de ses amants, y compris dans le moment même de l'ivresse du plaisir ? Et un plaisir féminin qui se renfermerait totalement sur lui-même et ferait échec aux modèles de l'androcentrisme et du phallocentrisme peut-il être acceptable, dans un genre majoritairement masculin qui plus est ?

a. L'ivresse du plaisir ou la perte de la maîtrise

Le plaisir, qui est au cœur même de la recherche du bonheur par la femme dans le roman libertin et ce par quoi et pour quoi elle entend construire sa propre émancipation, est aussi précisément pour elle, par l'ivresse qu'il représente, une source inévitable de perte de la maîtrise, ce qui la met face à une impasse : plaisir et maîtrise sont-ils véritablement compatibles ? N'est-ce pas alors à raison que la marquise de Merteuil entend se prémunir contre ces passions et ces sensations dont le plaisir fait partie ? Et souvenons-nous de ce que Pasphion disait à propos de cette attitude cérébrale qui lui permettait de garder la tête froide afin de mieux soumettre ses amants en leur faisant perdre la tête. Si, dès lors, c'est la femme qui se laisse aller à l'ivresse d'un plaisir qui lui fait perdre la tête, c'est elle qui abandonne la maîtrise permise par la « tranquille froideur », rétablissant par là même l'équilibre et les paramètres de la différence des sexes qui avaient pu être bouleversés voire inversés par une jouissance féminine qui se tirait de la maîtrise de l'autre, du rapport amoureux et de sa propre maîtrise et non plus de l'imagination et des sens selon les représentations traditionnelles de la femme au XVIIIe siècle.

Certes, la jouissance féminine fait parfois peur par son caractère démesuré et excessif de même que par le pouvoir et la maîtrise que sa puissance sexuelle semble lui apporter, ainsi

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

que le montrent les angoisses masculines d'impuissance et de castration qui parcourent le genre[1]. Mais c'est là que se situe en partie l'ambiguïté de la représentation du plaisir féminin dans le roman libertin, dans le sens où alors même qu'il est ce par quoi la femme doit pouvoir accéder au pouvoir et à la maîtrise, par un lien établi entre puissance sexuelle et pouvoir politique, il est aussi ce par quoi elle va se mettre en danger de perdre cette maîtrise. En effet, si la passion amoureuse est bien entendu constamment dévaluée, voire ridiculisée au XVIIIe siècle, au point que certains auteurs, comme Nerciat[2], en font une satire constante et appuyée dans l'ensemble de leur œuvre, le plaisir et la jouissance qui la supplantent alors dans le roman libertin vont finalement subrepticement à leur tour servir de faire-valoir à la sensibilité essentielle qui caractérise l'être féminin, au point que même Madame de Merteuil avoue être « sensible », et qui prend donc le dessus, avec l'imagination, sur la raison et la réflexion chez la plupart des femmes hormis chez celles qui parviennent, à force d'un travail sur elles-mêmes, à maîtriser la jouissance pour la nier en tant que sensation. C'est donc pour cette raison seule qu'elle est « sensible » que Madame de Merteuil se doit, dit-elle, de se « montrer impassible[3] », dominant alors avec force, au lieu de se laisser dominer, son tempérament. Et même les personnages féminins les plus libres peuvent parfois se laisser aller, étrangement, à quelques élans de sentimentalité. La marquise du *Diable au corps* s'éprend ainsi un temps du jeune Belamour :

> *La marquise, incapable d'avoir ce que les gens à sentiment nomment de* l'amour *(qu'elle fait profession de regarder comme la chose la plus ridicule, et surtout la plus dangereuse), ne laisse pas d'être sujette à des CAPRICES d'une vivacité particulière, qui leur donne, à bien peu de choses près, le caractère de cet amour, par elle si détesté. C'est une de ces* fantaisies *extraordinaires (rares au surplus chez cette dame) que Belamour lui fait sentir*[4].

Seul alors le plaisir sexuel, qui est du corps, peut venir mettre un terme à un échange de serments sentimentaux qui, eux, sont de la tête et que Nerciat appelle un « dérèglement du cerveau ». Mais, quoi qu'il en soit, ces deux types d'élans, toujours caractérisés par la vivacité et l'excès chez la marquise, relèvent d'une même sensibilité essentiellement féminine au point

---

[1] Voir la première partie de cette étude (chapitre IV).

[2] Voir ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « La passion amoureuse dans les romans d'Andréa de Nerciat », in *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, *op. cit*., p. 93-100.

[3] *Op. cit*., p. 224, lettre LXXXI.

[4] *Op. cit*., p. 237. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

que soit l'un se trouve dans la continuité de l'autre – même si c'est pour y mettre un terme, soit le caprice désirant prend tant la forme de l'amour « par elle si détesté » qu'il finit par fortement lui ressembler voire ne plus s'en distinguer, et donc une sensibilité qui la ramène encore et toujours à sa constitution de femme. En effet, le discours médical contemporain légitime l'opposition entre l'homme cérébral et la femme vaginale, prédestinée par sa constitution même aux illusions du sentiment amoureux et le roman libertin va finalement moins nier ou renverser cette opposition qu'il ne va la confirmer en établissant toutefois une nouvelle conséquence pour la femme à savoir qu'elle n'est plus prédestinée à l'aveuglement de la passion amoureuse mais à l'ivresse du plaisir : la sensibilité n'est que déplacée sur un autre terrain, celui de la chair et du désir, ce que tend à confirmer Lolotte en opposant à la tête, dans laquelle se situe l'amour, l'énergie brute du plaisir sexuel et des divers organes auxquels il est lié :

> *C'est donc dans la tête qu'est l'amour ! et cette subalterne partie de nous-mêmes, que la bizarre nature a si ridiculement marquée au coin de la brute, c'est là qu'est la volupté ! Ainsi la plus forte emporte la plus faible, selon que sont organisés les divers individus ! c'est ainsi que, chez les animaux, le bœuf a sa puissance dans ses cornes, le cheval dans ses sabots, le chien dans ses dents, l'heureux âne dans le sceptre de Priape. Moi, je l'avoue, j'ai, comme lui, ma triple force dans le siège et les divers organes du plaisir*[1].

Chez elle, donc, comme chez beaucoup d'autres héroïnes du roman libertin, le corps et le plaisir sexuel viennent supplanter la tête et l'amour des héroïnes du roman sentimental mais elles s'abandonnent toujours, que ce soit à leurs sens ou à leurs sentiments, s'exposant par là même à perdre toute maîtrise d'elle-même et de leur amant.

Le roman libertin est ainsi particulièrement fécond en scènes de représentation et d'expression de l'ivresse féminine causée par ce que Lolotte appelle la « sublime crise[2] », une « tempête », dans laquelle se montrent elle-même, son amie Félicité ou Mlle de La Motte, parfois avec violence quasi-animale :

---

[1] *Op. cit.*, p. 293.

[2] *Ibid.*, p. 41. Il faut noter, comme le souligne Jean-Christophe Abramovici dans ses notes au texte de Nerciat, que la « sublime crise » se rapporte au sens médical traditionnel de l'expression, à savoir un « effort que fait la nature dans les maladies, qui est d'ordinaire marqué par une sueur, ou par quelque autre symptôme, et qui donne à juger de l'événement d'une maladie » (note 34, p. 328. Il cite l'*Académie*)

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Tout aussitôt la voilà qui se secoue à briser le lit, haletant, mordant, jurant, sans toutefois oublier de m'assujettir et de m'entraîner dans sa rude cadence*[1].

L'accumulation en rythme ternaire des verbes au participe présent rend tout particulièrement bien cette violence, pour ne pas dire cette rage, de la femme qui se trouve prise dans cette « tempête », cette ivresse du plaisir, d'autant que ces verbes montrent à la fois un corps et un esprit qui ne se trouvent pas dans leur état normal par la respiration précipitée, la morsure qui vient remplacer le baiser et les jurons, « grossier discours ». Certes, ici, Félicité s'empresse de montrer son admiration pour celle qui, « au plus fort de la tempête », est capable de faire preuve d'une telle « présence d'esprit », celle de se dégager avant le moment crucial pour éviter tout risque de grossesse. Mais toutes n'ont pas cette présence d'esprit et la plupart se laisse porter par le rythme de la tempête sans en anticiper les conséquences. Et si, dans le récit de Félicité, le halètement de Mlle de La Motte est signifié explicitement par le verbe, il est en fait assez rare – contrairement à l'avant et à l'après – que le moment de la jouissance lui-même soit à proprement parler décrit. En effet, le roman libertin préfère le plus souvent marquer ce moment par la béance narrative redoublée d'une béance typographique, le point de suspension apparaissant aux romanciers comme le meilleur intersigne de la jouissance qui dissout la conscience dans l'évanouissement de la petite mort. Mathilde Cortey parle alors d'une « poétique de l'évanouissement[2] » dans laquelle le point de suspension a toute sa place. On ne compte plus ces passages qui font usage de cette double béance du texte et de l'âme, avec laquelle certains auteurs se plaisent tout particulièrement à jouer, à l'image de cette rencontre entre Madame de C*** et de l'abbé T*** où la première s'écrie :

> *- Ah ! je me meurs ! […] Enfonce-le, mon cher abbé, oui… bien avant, je t'en conjure. Pousse fort, pousse mon petit. Ah ! quel plaisir ! je fonds… je… me… pâ… me*[3] *!*

Si ce n'est pas sans humour que l'auteur de *Thérèse philosophe* use avec profusion de ce procédé, il n'en reste pas moins qu'il parvient à joindre ici le topos de l'orgasme comme mort (« je me meurs »), l'expression du plaisir intense (« quel plaisir ! », « je fonds », « je me pâme ») ainsi que cette absence qui se désigne dans l'ivresse du plaisir grâce aux points de

[1] *Ibid.*, p. 47.

[2] *Op. cit.*, p. 165-166.

[3] *Op. cit.*, p. 616.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

suspension. Dès lors, au plus haut point de son plaisir, le personnage féminin est absent à la fois pour le personnage masculin qui l'a accompagnée jusque-là dans cette jouissance et pour elle-même. « Enlevée à [elle]-même[1] », il n'est plus alors rare que la femme éprouve la perte de la maîtrise de soi et oublie tout à la fois et le projet et le rôle qu'elle s'était assignés. Nous avons vu, comment, « mise toute en feu » par la lecture du *Portier des Chartreux*, Madame C***, dans *Thérèse philosophe*, en vient à vouloir « risquer l'événement » alors qu'elle s'y refusait jusque-là par peur d'une grossesse et de ses risques pour sa santé voire sa vie. La femme est ainsi tout particulièrement sujette à ce « feu », à cette flamme dont Lolotte est consumée[2] ou de « l'électricité de [son] sang[3] », comme le montre la récurrence avec laquelle reviennent les champs lexicaux du feu et de l'électricité dans le roman libertin même s'ils se montrent, *in fine*, assez conventionnels en général. Ce qui n'est pas le cas de ce coup de foudre qui devient proprement physique (car l'utilisation du terme « âmes » ne doit pas faire illusion) chez Félicia :

> *[…] mille gradations délicates nous y conduisaient lentement, la mèche brûlait avec économie : des plaisirs inexprimables suspendaient l'explosion des flammes dont nous étions intérieurement embrasés. Le premier instant où nos âmes se confondirent fut un éclair. La foudre du plaisir nous anéantit*[4]*…*

Préparée par la métaphore du feu qui s'exprime d'abord dans la gradation, la progressive consomption, celle du coup de foudre, elle, l'achève par une violente soudaineté (comme le montre notamment le passage de l'imparfait au passé simple). Quant à Madame Durancy, prénommée Alexandrine, dans *Amélie de Saint-Far*, « brûlante de désirs, [elle] se souvient à peine de l'importance du rôle qu'elle s'est imposé : accoutumée à provoquer le plaisir, à s'y livrer avec fureur, où trouverait-elle le courage de lui résister[5] ? » Car il est un homme, le colonel, avec lequel elle reprend la « faiblesse » de la femme ordinaire, ainsi qu'elle le lui

---

[1] *Les Galanteries de Thérèse*, *op. cit*., p. 278.

[2] Voir par exemple *op. cit*., p. 75 : « Le rôle de l'Adonis était de ne mortifier aucune de nous deux ; le mien aurait dû être de ne pas solliciter aussi clairement par mes regards et mon attitude, qu'on éteignît enfin la flamme dont j'étais progressivement consumée ».

[3] *Ibid*., p. 39 : « mais enfin l'excessive irritation de mes fibres, l'électricité de mon sang devinrent si vives, si extrêmes que, sous peine de mourir, il fallut la prier de cesser… ».

[4] *Op. cit*., p. 1157.

[5] *Op. cit*., I, p. 53.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

avoue après une longue absence, un homme avec lequel elle est absente à elle-même (« avec vous je n'ai jamais été moi ») :

> *Colonel, reprit Mme Durancy, sans répondre à vos railleries, je vous prierai seulement de vous ressouvenir qu'avec vous je n'ai jamais été moi ; maîtresse de mes mouvements, de mes sensations, au-dessus de mon sexe avec tous les hommes, avec vous je n'ai jamais été qu'une femme ordinaire, c'est-à-dire aimant à l'excès, soumise jusqu'à la faiblesse, confiante jusqu'à la sottise*[1].

L'état « normal » de la femme, celui de celle qu'elle appelle la « femme ordinaire », la ramène donc aux discours et aux représentations les plus répandues du siècle, à savoir celui d'une femme faible et soumise à l'homme (« soumise jusqu'à la faiblesse »), sujette aux excès de sentimentalité (« aimant à l'excès »), et d'une grande naïveté (« confiante jusqu'à la sottise »). Et finalement, même celle qui se voulait une femme libre, « au-dessus de [son] sexe », maîtresse d'elle-même et des autres (en particulier des hommes), en revient, par le pouvoir du désir et du plaisir que lui inspire un seul homme, à tout ce qu'elle se refusait à être, c'est-à-dire cette « femme ordinaire » qu'elle conçoit exactement de la même façon que le font les discours du siècle sur la femme et le féminin.

Et finalement, si l'on en croit Lolotte cette absence à soi-même, cette perte de maîtrise, ne serait-elle pas une condition *sine qua non* au plaisir féminin puisque pour le ressentir pleinement « il faut en un mot, savoir se transporter hors de soi-même[2] » et renoncer par là à tout ce qui peut faire d'elle un être de projet ? Certes, cette ivresse du plaisir ne peut être que du moment, mais cette perte de maîtrise, même éphémère, laisse entrevoir la faiblesse même de la femme libre, qui n'est plus alors qu'une « femme ordinaire », soumise et faible.

b. Marges et marginalités du plaisir au féminin

Nous avons évoqué, dans la première partie de cette étude, les sociétés féminines secrètes et fermées telles que celles des Misanthrophiles dans *Pauliska ou la Perversité moderne*, des Aphrodites dans le roman du même nom de Nerciat, paru en 1793 (certes société des deux sexes mais où les figures dominantes sont des femmes), ou encore des

[1] *Ibid.*, p. 87.

[2] *Op. cit.*, p. 181.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Anandrines dans *Sapho*. Ces sociétés, qui poussent à l'extrême la communauté libertine mise en place généralement dans le roman libertin, en redoublant le renfermement de la société libertine par un renfermement proprement féminin, cloisonnent leurs membres « dans un monde séparé du monde, microsociété autarcique avec ses propres conventions et ses propres lois[1] », pour reprendre les mots de Valérie van Crugten-André, mais des conventions et des lois proprement féminines en l'occurrence. Et le fait que de telles sociétés exclusivement féminines soient ainsi mises en place donne à voir un nouvel ordre féminin hors du chronotope social qui pousse dès lors la femme dans les marges et les marginalités du plaisir, c'est-à-dire que non seulement la femme ne pourrait apprendre, comme nous l'avons vu, à vivre son plaisir sans contrainte morale qu'au sein d'une communauté extrêmement restreinte, comme un microcosme, mais leur dimension saphique (même pour celles qui ne sont pas à proprement parler fondées sur le lesbianisme) provoque un renfermement certain de la femme et de la féminité sur elles-mêmes déjà visible dans le culte qui y est rendu à leur propre corps. Le tribadisme de Sapho est en effet montré comme une fixation sur son propre corps et en particulier sur le clitoris, cet organe qui la distingue en son sexe, dès son plus jeune âge, fixation dont elle ne peut se délivrer, et que hommes et femmes encouragent, rendant à son corps et à son clitoris, un culte permanent :

> *Sans savoir pourquoi, ni ce que je faisais, ni ce que je voulais, je me mettais nue dès que j'étais seule ; je me contemplais, je parcourais toutes les parties de mon corps, je caressais ma gorge, mes fesses, mon ventre ; je jouais avec le poil noir qui ombrageait déjà le sanctuaire de l'amour ; j'en chatouillais légèrement l'entrée ; mais je n'osais y faire aucune intromission, cela me paraissait si étroit, si petit, que je craignais de me blesser. Cependant je sentais en cette partie un feu dévorant ; je me frottais avec délice contre les corps durs ; contre une petite sœur que j'avais, et qui trop jeune pour travailler restait avec moi*[2].

Dès lors, il n'est que le même corps, à savoir le corps d'une autre femme, qui puisse véritablement recevoir le désir de Sapho. Le corps de l'autre femme fait ainsi office du miroir dans lequel, très jeune déjà, elle ne cessait de s'admirer, ne pouvant détacher son regard. Mais ces sociétés féminines autarciques ne sont le fait des héroïnes de ces romans que de façon passagère, faute de mieux, et en cela même ne sauraient être que marginales, de la même

[1] *Op. cit.*, p. 387.

[2] *Op. cit.*, p. 1145.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

façon que restent marginales les pratiques sexuelles marquant un renfermement du plaisir féminin sur lui-même comme la masturbation solitaire ou le saphisme. L'éducation libertine au féminin, qui se fait systématiquement en vase clos – « matérialisé » par un espace intime et/ou fermé, tel que le couvent, le boudoir ou encore la maison close, au nom particulièrement significatif – se replie ainsi doublement sur elle-même par la transmission d'une connaissance proprement féminine. Ainsi les figures d'éducatrices drainent-elles avec elles le fantasme récurrent d'une clôture de l'espace sur les corps féminins et son corollaire, le fantasme d'effraction : saphisme, couvent, boudoir, réciprocité voire circularité d'une transmission des savoirs, autant de figures de l'enfermement au féminin.

La réponse offerte par le roman libertin aux questionnements du siècle autour de l'éducation nous renvoie donc elle aussi à cette ambiguïté féminine essentielle. Ainsi, même l' « apologie de la secte anandryne » prononcée par Mlle Raucourt dans la *Confession d'une jeune fille* de Pidansat de Mairobert est avant tout caractérisée par l'ambivalence dans le sens où elle est condamnée à rester, à n'être qu'une parenthèse utopique et mythique, car l'histoire de Mlle Sapho, en fait, montre que l'auteur masculin entend ramener la lesbienne vers les vrais plaisirs naturels, les plaisirs hétérosexuels, ainsi que vers la société patriarcale en oubliant le matriarcat mis en place en particulier par la relation récurrente entre la femme plus âgée et la jeune fille dans la société saphique. En effet, bientôt séduite par Mille, un homme introduit chez Madame de Furiel, à son corps bien faiblement défendant, elle se voit chassée, sans grands regrets de ce qu'elle appelle alors « cette moderne Sodome », reprenant une analogie répandue, dans le siècle, entre l'homosexualité féminine ou tribadisme et la « perversion » masculine[1]. C'est alors qu'elle lance à son nouvel amant : « tu vaux mieux que tout ce qu'on m'ôte[2] », tirant par ces quelques mots un trait sur cette parenthèse saphique de son initiation libertine pour se tourner désormais vers l'homme et le phallus, ainsi que les plaisirs hétérosexuels qu'ils promettent, dont elle ne se détournera plus, et que le roman libertin ne cesse jamais de placer au-dessus de ces pratiques marginales du plaisir féminin. Dès lors, « le cours de tribaderie » reçue par celle qu'on appelle toujours Sapho n'aura finalement servi qu'à la rendre « très propre à l'autre exercice[3] » ainsi que le lui dit Mme

[1] Même si nous avons vu que le roman libertin ne les conçoit ni ne les représente de la même manière, ni avec la même importance.

[2] *Op. cit.*, p. 1178.

[3] *Ibid.*, p. 1186.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Richard chez qui elle entre ensuite. N'est-il pas ainsi significatif que Phœbé, dans *Fanny Hill*, alors qu'elle a entrepris de faire la première initiation de la jeune héroïne, s'écrie avec dépit :

> *Ah ! s'écriait-elle, en me tenant toujours serrée, que tu es une aimable enfant !... Quel sera le mortel assez heureux pour te rendre femme !... Dieux ! que ne suis-je homme*[1] *!*

Les prérogatives sexuées ne sauraient donc être abandonnées par le genre libertin alors même qu'il semble souvent vouloir les bousculer voire les transgresser par des pratiques qui s'avèrent, *in fine*, condamnées aux marges et à la marginalité. Si, donc, le saphisme est une pratique sexuelle très fréquente dans le roman libertin, soit elle est une étape à la fois nécessaire et fantasmatique de l'éducation sexuelle de la jeune fille, mais seulement, précisément, une étape, soit elle n'est due qu'à l'absence du sexe masculin, c'est-à-dire à une contrainte et non véritablement à un choix délibéré et volontaire de la part de la femme. Cette privation du sexe masculin est même la cause première du goût des femmes pour leur sexe selon le père de Laure dans *Le Rideau levé*. « En effet, la contrainte presque générale où elles se trouvent », dit-elle, « la clôture sous laquelle on les tient, les prisons dans lesquelles elles sont renfermées chez presque toutes les nations, leur présentent l'idée *illusoire* du bonheur et du plaisir entre les bras d'une autre femme qui leur plaît[2] ». D'ailleurs, nulle crainte à avoir pour le sexe masculin, car ce penchant « ne les distrait pas ordinairement de leur penchant pour les hommes[3] » et c'est d'ailleurs là l'une des différences essentielles qu'il fait avec « le goût de beaucoup d'hommes pour leur sexe », qui lui paraît, au contraire, « plus que bizarre »[4]. L'exemple de Phœbé dans *Fanny Hill* est encore là pour le confirmer puisque « ce n'était pas […] qu'elle eût de l'aversion pour les hommes, ni qu'elle ne les préférât à [son] sexe ; mais un penchant insurmontable pour les plaisirs les lui faisait prendre indistinctement de quelque façon qu'ils se présentassent[5] ». *Le Doctorat impromptu* d'Andréa de Nerciat nous montre ainsi, en 1788, comment Érosie se voit guérie de sa haine des hommes grâce à sa rencontre avec le vicomte de Solange, un sémillant jeune homme, qu'elle trouve dans l'auberge où son futur époux devait l'attendre. En effet, ainsi qu'elle l'écrit à son amie, Juliette, restée au couvent, avec qui elle a entretenu pendant trois ans une liaison passionnée,

---

[1] *Op. cit.*, p. 18.

[2] *Op. cit.*, p. 116. C'est nous qui soulignons.

[3] *Ibid.*, p. 115.

[4] Selon lui, en effet, « ce goût, une fois pris, est préféré » chez les hommes.

[5] *Op. cit.*, p. 19.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sur un « ton d'élégie » dont elle avoue elle-même qu'il prête à sourire, elle a alors cessé d'être ce qu'elle appelle une « *vestale mitigée* » et a abandonné son « système *anti-masculin* » et les « tendresses féminines[1] » qui la comblaient jusque-là de plaisirs et de volupté, pour s'ouvrir désormais à ses « mâles désirs » :

> *J'ai cessé de brûler de cette flamme que je nommais pure, parce qu'aucun homme ne l'alimentait. J'ai cessé d'être, comme nous disions, une* vestale mitigée *; et […]* l'homme*, enfin, a profané mes* vierges appas *[…]*[2].

Cette annonce faite ainsi dès le début de la première de ses deux lettres tend à laisser prévoir que la suite de ce cours roman – même s'il n'est sans doute pas le meilleur de Nerciat – va s'employer, dans sa suite, à faire le récit de cet abandon du saphisme au profit de l'hétérosexualité alors même que jusqu'alors elle se persuadait « que jamais *animal au menton barbu* ne viendrait à bout de [lui] arracher la moindre faveur[3]… »

La masturbation solitaire à laquelle s'adonne également nombre, la plupart même, des personnages féminins du roman libertin, que ce soit à l'occasion ou de façon plus prolongée, est elle aussi marquée du sceau de la marginalité dans le sens où, tout comme le saphisme, elle est avant tout le fait de jeunes filles ou de femmes qui s'y adonnent faute de corps masculins disponibles, comme c'est notamment le cas des recluses de couvent, et ce avec plus ou moins de dépit. On ne compte ainsi pas celles qui la désignent comme « ce délicieux exercice qui charme l'ennui de tant de recluses, qui console tant de veuves, soulage tant de prudes, de laides, etc[4]… » à l'image de Félicia ou encore « *l'amusement des jeunes et le passe-temps des vieilles*[5] » ainsi que le fait Angélique dans la *Vénus dans le cloître*, au point que l'expression « ressource de recluses[6] » y devient une dénomination aussi commune que convenue. Dans de telles désignations c'est tout ce qui peut exclure le personnage féminin de la pratique hétérosexuelle qui le pousse à faire usage de la masturbation solitaire, à savoir le couvent, le veuvage, la pudeur, la laideur, la jeunesse de celle qui n'est pas encore initiée ou

---

[1] ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, *Le Doctorat impromptu*, s.l., 1788 (Paris, Librio, 2000, p. 9). En italiques dans le texte.

[2] *Ibid.*, p. 10. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[3] *Ibid.*, p. 9. En italiques dans le texte.

[4] *Op. cit.*, p. 1087.

[5] *Op. cit.*, p. 12. En italiques dans le texte.

[6] Voir notamment *Lolotte* dont l'auteur appose « ressource de recluses » en guise de titre à son chapitre IV, *op. cit.*., p. 38.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la vieillesse de celle qui ne peut plus prétendre au désir masculin. Ainsi que le souligne Lolotte, il n'est donc que la nécessité, « dans un lieu d'où tout homme est exclu », qui puisse la pousser à faire usage de cette pratique, se comparant et s'opposant en cela tout à la fois à Thérèse, l'héroïne de Boyer d'Argens, qui, elle, « en vraie sotte[1] », s'y est trop longtemps volontairement bornée, à son goût. La masturbation solitaire, si elle n'est pas relayée au rang de simple détail narratif (nous avons vu l'importance qu'elle pouvait prendre) n'en est pas pour autant considérée comme une pratique sexuelle à part entière. En effet, pour Margot, elle est une « pauvre ressource, en comparaison du réel et du solide, un jeu d'enfant[2] », si bien que, pour « modérer les feux de l'incontinence[3] », elle ne peut se satisfaire de la « récréation des solitaires[4] ». Pour Félicia également, la masturbation solitaire n'est qu' « une faible ressource[5] ». Même Thérèse reconnaît s'être trompée en croyant que les « ravissements » qu'elle goûtait « par habitude[6] » n'étaient pas moins vifs que ceux du coït. Il faut par ailleurs s'en tenir, selon les mots de Suzon, à « ses véritables besoins » pour ne pas risquer, comme Suzon elle-même, de voir sa santé s'affaiblir car elle « le [faisait] tant et souvent, que ce plaisir n'avait presque plus rien de piquant pour [elle] ; [sa] santé même périclitait chaque jour de ce petit manège[7] ». Suzon semble alors reprendre les arguments du danger de la masturbation solitaire même si ici la conduite pathologique n'en est que son recours excessif, qui enraie le corps-machine. Ce n'est donc pas la pratique masturbatoire en elle-même qui est remise en cause et ce détournement des arguments habituels utilisés contre l'onanisme pour l'associer à l'idée de mesure est en cela particulièrement subversif. Celles qui sont le plus concernées par ce danger ne sont-elles pas celles qui « doivent être longtemps réduites à ce régime » ? On ne peut alors négliger que la présence insistante des marques de la concession (« encore que ») et de la restriction (« cependant ») dans la description que fait Suzon de la pratique masturbatoire chez la femme nous mette déjà sur la piste d'une remise en cause de la masturbation en tant que sexualité féminine à part entière puisqu'elle ne saurait être que provisoire.

---

[1] *Ibid.*, p. 32.

[2] *Op. cit.*, p. 680.

[3] *Ibid.*, p. 731.

[4] *Ibid.*, p. 730.

[5] *Op. cit.*, p. 1197.

[6] *Op. cit.*, p. 651.

[7] *Op. cit.*, p. 900.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Ces différentes pratiques, dont nous avons vu dans la deuxième partie qu'elles se caractérisaient avant tout par leur caractère anticonceptionnel, sont donc précisément celles qui sont rejetées, même en filigrane, dans les marges du plaisir, en tant que renfermement de la femme sur elle-même, parce qu'elle y refuse le corps et le sexe masculins. C'est que ces pratiques vont à l'encontre de la destination naturelle de la femme qu'est la maternité, que seule peut lui apporter la relation hétérosexuelle. D'ailleurs, la pénétration est expressément associée à la maternité dans *Thérèse philosophe*. Paradoxalement, alors qu'il fait refuser la grossesse et la maternité à ses personnages féminins, le roman libertin les ramène sans cesse à un plaisir lié à la fécondité du corps féminin qui, seul, répond à la nature, cette notion si chère au genre et au siècle, en particulier dès qu'il s'agit de la femme. Il ne s'agissait pour Érosie, dans *Le Doctorat impromptu*, que d'une « erreur[1] » qui s'opposait à tort à la nature, une nature qui porte la femme vers l'homme. Certes, elle s'en détourne un temps pour se renfermer sur une sexualité exclusivement féminine à cause d'une « menteuse éducation » ou de « trois amants mal choisis », dégoûtée des hommes, qui l'ont par trois fois trompée. Mais elle en revient, « radicalement guérie de [son] antipathie contre le sexe masculin[2] », car « trompe-t-on ainsi la nature[3] ! » Certes, un roman comme *Thérèse philosophe* – et il n'est pas le seul - présente la masturbation solitaire comme naturelle, mais il sera réservé au seul comte de faire connaître à Thérèse, qui s'y était pourtant longtemps refusée, « les ravissements » de la jouissance qu'aucune éducatrice, qu'elle eût été proxénète, entremetteuse, compagne de couvent ou amie expérimentée, ni qu'aucun exercice de masturbation, aussi délicieux, fût-il, n'eût pu lui faire éprouver. Et ce n'est d'ailleurs qu'alors que le récit pourra s'achever.

Malgré des pratiques et des figures qui tendent à montrer « une tentative pour penser un érotisme et des fantasmes au féminin[4] » ainsi que l'écrit Mathilde Cortey, il est donc bien rare qu'*in fine* le roman libertin ne ramène pas la femme, hors de ces pratiques secondaires, vers d'autres qui s'avèrent bien davantage plaquées sur un schéma phallique dont il s'avère bien difficile de se défaire.

---

[1] *Op. cit.*, p. 15.

[2] *Ibid.*, p. 86.

[3] *Ibid.*, p. 10.

[4] *Op. cit.*, p. 186.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. « Ce monstre à jamais vénérable » : androcentrisme et phallocentrisme

En effet, ces rejets dans les marges et les marginalités du plaisir de pratiques sexuelles exclusivement féminines vont de pair avec l'androcentrisme et le phallocentrisme qui retrouvent toutes leurs couleurs dans la prépondérance de l'hétérosexualité. C'est sans conteste le sexe masculin qui est au cœur de l'attention et du discours féminins dans le roman libertin. Et en cela le sexe masculin est bien plus proche, dans le roman libertin, du *fascinus* latin que du *phallos* grec. Le *fascinus* renvoie en effet au sexe masculin en érection qui attire le regard au point que celui-ci ne peut s'en détacher. C'est ainsi l'effet du tempérament de Thérèse dès sa plus tendre enfance, à neuf ans, lorsqu'elle joue, avec d'autres filles, avec ce qu'elle appelle « la guigui des garçons » auquel elle rend déjà un véritable culte :

> *Ce que nous appelions la guigui des garçons nous servait de jouets, nous passions et repassions cent fois la main dessus, nous la prenions à pleine main, nous en faisions des poupées, nous baisions ce petit instrument dont nous étions bien éloignés de connaître l'usage et le prix*[1].

Le « nous » désigne alors une féminité dans laquelle se rejoignent toutes les filles du petit groupe sans se distinguer individuellement pour mieux exprimer leur culte – même s'il n'est pas encore compris en tant que tel – à l'égard du sexe des garçons, dans une accumulation de verbes qui marquent ces gestes répétitifs de dévotion (« nous passions et repassions cent fois », « nous la prenions », « nous en faisions », « nous baisions »). Margot, elle aussi, semble rendre un véritable culte à « ce monstre à jamais vénérable[2] », comme pour souligner l'inévitable dépendance de sa sexualité à l'égard du phallus alors même qu'elle revendique son indépendance vis-à-vis de l'homme. Elle se plaît à le désigner par des expressions parfois empruntées, de façon subversive, au vocabulaire de la religion et du culte chrétiens, notamment, telles que « le séraphique goupillon[3] ». Dans cette symbolique forte du Phallus – la majuscule souligne son élévation au rang de quasi divinité pour la femme – on comprend l'importance prise par Priape, dieu des jardins, fils d'Aphrodite, mais surtout, personnification de la virilité et de l'amour physique, chez les Latins, à cause du sexe énorme, démesuré, dont

[1] *Op. cit.*, p. 578.

[2] *Op. cit.*, p. 701.

[3] *Ibid.*, p. 702.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

on le disait doté. Le dieu difforme manifeste ainsi sa présence avec insistance dans le roman libertin et en particulier dans les récits d'initiation de jeunes filles et il est alors question, avec récurrence, comme dans *Margot la ravaudeuse*, du « puissant dieu des jardins[1] » ou de « Priape et de ses dépendances[2] ». Mirabeau, dans son *Erotika Biblion*, va ainsi jusqu'à affirmer que les vestales auraient sacrifié au « dieu Fascinus » :

> *Car on sait que les vestales sacrifiaient au dieu Fascinus, représenté sous la forme du* Thallum Égyptien*, il y avait des cérémonies singulières, observées dans ces sacrifices : elles attachaient cette image du membre viril aux chars des triomphateurs. Ainsi le feu sacré qu'elles entretenaient était censé se propager dans tout l'empire par les voies véritables vivifiantes, mais qu'un tel objet de contemplation était peu nécessaire à exposer à la vue de jeunes filles vouées à la virginité*[3].

Or, les figures de vestales incarnent fantasmatiquement dans le roman libertin à la fois la virginité et le saphisme. D'ailleurs Mirabeau désigne « le collège des Vestales […] comme le plus fameux sérail de tribades qui ait jamais existé[4] ». Dès lors celles qui étaient censées le plus vivre hors de tout rapports avec le sexe masculin, sont représentées rendant un véritable culte au *fascinus*, le sexe masculin en érection non plus seulement de façon métaphorique mais dans une religion à proprement parler. Ce culte devient donc hautement symbolique de la tribade qui se rend, se convertit (religieusement) au véritable plaisir, c'est-à-dire au plaisir hétérosexuel et représente le pouvoir phallocratique à son acmé représenté par l'image du membre viril attaché au char des triomphateurs. Si le sexe masculin se retrouve à nouveau attaché aux chars féminins, comme Margot attachait métaphoriquement ses amants à son char dans une position de maîtrise et de manipulation, il y est désormais attaché pour y être vénéré et porté en triomphe par celles qui devraient le rejeter.

Par ailleurs, les catalogues des exploits érotiques des amants mâles et virils à l'excès ne sont pas moins présents que les figures de l'impuissance masculine et certains romans sont même de véritables monuments érigés à la gloire du *fascinus*, de la vigueur virile et de la puissance érotique masculine. Que l'on songe notamment à ces romans qui reprennent le nom d'Hercule, ce demi-dieu grec connu pour les exploits de ses travaux, et que le roman libertin

---

[1] *Ibid.*, p. 681.

[2] *Ibid.*, p. 701.

[3] *Op. cit.*, p. 197. Le passage souligné est en italiques dans le texte. Nous modernisons l'orthographe.

[4] *Ibid.*, p. 196.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

fait glisser vers le registre érotico-pornographique[1] - sans aller jusqu'à en composer leur titre, nombre de romans utilisent d'ailleurs le nom du héros mythologique dont l'utilisation dans un tel registre devient alors une véritable convention, pour désigner la taille du membre viril (« taillé en hercule[2] ») en même temps que la force phallique (« des Hercules dans les travaux libidineux[3] »). La représentation des « invalides de Cythère » elle-même est en effet plus problématique qu'elle n'y paraît puisque, ainsi que l'explique Mathilde Cortey, elle n'est en aucun cas une remise en cause de la toute-puissance du Mâle, mais plutôt « l'emblème littéraire paradoxal de la souveraineté du sexe masculin[4] ». Il est d'ailleurs significatif que même l'impuissant puisse être objet de désir pour la femme, au point que la marquise du *Diable au corps*, apprenant que Philippine a été « ratée » par son amant, s'amuse du dépit de sa suivante à la suite de cette mésaventure et s'exclame vouloir à son tour être « ratée ». Même quand il n'est pas le *fascinus*, à savoir le sexe masculin dressé dont on ne peut détacher le regard, ce sexe masculin exerce toujours de la fascination sur la femme, quelle que soit par ailleurs cette fascination – moqueuse, compatissante, ironique, inquiète ou angoissée. Car du *fascinus* dérive le mot de « fascination », c'est-à-dire, au sens premier, la pétrification qui s'empare des animaux et des hommes devant une angoisse insoutenable, ou dans son sens figuratif moderne, le charme ou l'attrait puissant. Or, en même temps qu'il fige en fixant le regard, il semble qu'il défasse à son tour la femme de ses attributs qui, chez elle, avaient la même fonction que ce *fascinus*. Si la marquise de Merteuil se dépeint en « nouvelle Dalila », Javotte, se faisant couper les cheveux, se met à pleurer de la perte de ce qui s'apparentait à une nouvelle chevelure de Méduse, cette Gorgone de la mythologie grecque dont on connaît le pouvoir non moins pétrifiant que celui de son regard et du *fascinus*. Elle qui portait une admiration toute particulière à ses longs et beaux cheveux tremble en abandonnant son

---

[1] Nous pouvons ainsi citer *Le Petit-fils d'Hercule*, roman anonyme de 1784, ou encore *Les Travaux d'Hercule ou la Rocambole de la fouterie*, qui paraît, lui aussi anonymement, en 1790 (ce dernier ne faisant pas partie des textes que nous étudions ici. Voir sa réédition dans *La Science pratique de l'amour. Manuels révolutionnaires érotiques*, présenté par Patrick Wald Lasowski, Arles, Picquier, 1998.).

[2] *Fanny Hill*, *op. cit*., p. 31.

[3] *Margot la ravaudeuse*, *op. cit*., p. 730.

[4] CORTEY, Mathilde, « Les "Invalides de Cythère" : une fausse remise en cause de la toute-puissance du Mâle dans les romans-mémoires de courtisanes du XVIIIe siècle », in *Le Mâle en France, 1715-1830. Représentations de la masculinité*, dir. Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2004, p. 149.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« précieux ornement » aux mains de Mlle Dargentière avant que ses « larmes [ne] couvrent [ses] prunelles en sentant tirer [ses] cheveux » :

> *J'arrache la première le triste bonnet qui avait toujours enseveli mes beaux cheveux, je les déploie et les étends avec complaisance, mais quelle fut ma frayeur quand je vis tirer à Mlle Dargentière, ma coiffeuse, une longue paire de ciseaux. Je craignis de voir tomber sous leur tranchant le précieux ornement de ma tête*[1].

D'ailleurs, par un effet de miroir signalé par Jean-Christophe Abramovici dans ses notes au texte, les « yeux de Gorgone[2] » de la mère de Lolotte, un regard qui fixe celui du chevalier et qui met « en un clin d'œil » dans une humeur érotique, semblent se retourner contre elle alors que quelques lignes plus loin c'est elle qui se trouve ainsi « muette, pétrifiée[3] ».

Ce « terrain plat et creux » que Fanny Hill se plaint de trouver chez Phœbé en lieu et place d'un phallus qui lui aurait offert « quelque chose de plus solide », « de quoi [la] satisfaire », marque ainsi le vide, le manque qui caractérise le corps féminin, provoquant l'insatisfaction chez l'autre femme et corollairement, son attirance inexorable à l'encontre de l'homme et de ce que lui possède, seul capable de la satisfaire véritablement :

> *Je saisis Phœbé comme si elle avait eu de quoi me satisfaire. […] mais ne trouvant qu'un terrain plat et creux, je me serais retirée brusquement si je n'avais craint de la désobliger. […] Quant à moi, je languissais désormais de quelque chose de plus solide et n'étais pas d'humeur à me contenter de ces amusements insipides […]*[4].

Penser la « différence des sexes » amène naturellement à postuler que l'Autre possède ce que l'on n'a pas soi. Comme s'il lui avait été retiré quelque chose, donc, la femme semble être castrée perdant ainsi toute maîtrise et tout pouvoir érotique, puisque lui manque l'outil de séduction, pour ne pas dire de fascination, qui doit attirer l'autre à elle, qu'il s'agisse de la chevelure, du phallus ou de la chaussure (métonymie du pied)[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 459.

[2] *Op. cit.*, p. 103.

[3] *Ibid.*, p. 105.

[4] *Op. cit.*, p. 34.

[5] Car ce sont bien le joli pied de Fanchette et sa chaussure, ce « soulier couleur de rose », qui lui donnent son irrésistible pouvoir de séduction : « Son pied, ce pied mignon, qui fera tourner tant de têtes, était

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Par ces figures de la castration au féminin, c'est donc le mythe de Dalila qui se voit renverser au profit, désormais, du pouvoir érotique et phallique masculin, d'autant que la chevelure et le pied féminins, tout deux fortement sexualisés, peuvent se faire fétiches, le fétichisme pouvant être admis comme « anomalie de l'instinct sexuel conférant tantôt à un objet de la toilette féminine ou des vêtements masculins, tantôt à un costume déterminé, tantôt, enfin, à une partie du corps de l'un et de l'autre sexe, le pouvoir exclusif d'éveiller les sensations amoureuses et de produire l'orgasme voluptueux[1] ». Or, selon Gilles Deleuze, le fétiche est l'image ou le substitut d'un phallus féminin, un moyen de dénier que la femme manque de pénis[2]. En perdant ce fétiche, son « phallus », elle rend tout son pouvoir phallique à l'homme, même s'il avait pu, pour un temps au moins, le lui dérober. Le fétichisme se porte dès lors irrésistiblement, côté féminin, vers le *fascinus* comme en témoignent ces regards fixés sur cette unique partie du corps masculin qui seule a le pouvoir de retenir l'attention et le désir féminins. Ainsi, dans le roman de John Cleland, « quand après […] avoir regardé [Charles] en gros [Fanny] voulut le détailler, [ses] regards se fixèrent principalement sur ce terrible membre qui, peu de temps auparavant, [lui] avait causé tant de douleur[3] ». Mais si le pied de Fanchette initie le désir masculin, il est incapable de le combler, tandis que le phallus, tout au contraire, est tout à la fois pourvoyeur de désir et de plaisir pour la femme, comme le montre le désarroi de Fanny Hill de ne pas en trouver un chez Phœbé. On assiste ainsi à une véritable mise en scène, voire une fétichisation du phallus. Les parties sexuelles se retrouvent très souvent segmentées, coupées du reste du corps masculin, dans la description qui en est donnée, de façon bien plus significative encore lorsqu'elle est le fait d'une narratrice. Les parties sexuelles de l'homme forment alors pour la femme un tout à elles seules, dépendantes du reste du corps masculin. Dans l'acte sexuel même, la femme focalise toute son attention sur le membre viril, celui qui leur apporte douleur ou plaisir ; et lorsque l'homme se déshabille, il n'y a que les parties sexuelles qui semblent dignes d'un réel intérêt, tant pout

---

chaussé d'un soulier rose, à talon blanc, haut de cinq doigts ; l'ensemble en était si voluptueux, si bien fait, si digne d'enfermer un joli pied, que mes yeux, une fois fixés sur ce pied charmant, ne purent s'en détourner… » (*op. cit*., p. 19).

[1] BARRAS, Louis, *Le Fétichisme. Restif de la Bretonne fut-il fétichiste ?*, Paris, Maloine, 1913, p. 3 (cité par Jean-Marie Goulemot et Lydia Vázquez dans leur notice au *Pied de Fanchette*, in *Romanciers libertins du XVIII*e *siècle*, *op. cit*., p. 1414).

[2] Voir la présentation de Leopold von Sader-Masoch, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, Paris, éd. de Minuit, 1967, p. 28.

[3] *Op. cit*., p. 44.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'héroïne que pour la narratrice. Ainsi en est-il du récit final de l'acte sexuel entre Thérèse et le comte auquel elle arrache rapidement « une légère robe de chambre » qui le couvrait pour se saisir aussitôt de « la flèche qui, jusqu'alors, [lui] avait paru si redoutable[1] ».

Le roman libertin ne résiste donc pas à établir ou à rétablir un nouveau contrat hétérosexuel, à confirmer le coït, même interrompu, comme la pratique sexuelle dominante et ce même s'il semble tenter, ponctuellement, de proposer une sexualité féminine spécifique mais qui, en témoignant en fait du fantasme et de la fascination masculines, montre aussi l'inquiétude de l'homme face à une sexualité qui tend à l'exclure et qu'il ne peut accepter qu'à l'occasion et dans certaines circonstances.

CHAPITRE III – « SPLENDEURS ET MISÈRES » DES FEMMES

Les mêmes éléments qui nous ont servi à comprendre et à définir la maîtrise au féminin reviennent ici pour être considérés sous un tout autre aspect et éclairés sous une autre lumière car ce qui faisait la « splendeur » de ces femmes telle que nous l'avons analysée dans la partie précédente, fait aussi leur « misère », pour pasticher le titre du roman de Balzac. D'ailleurs, il n'est pas de condition qui soit davantage irrémédiablement marquée par l'éphémère que celle de la courtisane, condition à laquelle ne semblent pas pouvoir échapper non plus les différentes figures de la maîtrise au féminin. *Les Sérails de Paris* mettent ainsi en évidence cette dichotomie essentielle qui fonde l'état des courtisanes et que l'on peut étendre – sous différentes formes – à l'ensemble du personnel féminin de l'univers romanesque libertin : « d'après un tableau aussi brillant, on croira peut-être que l'état de ces filles a quelque chose d'agréable et d'attrayant ; mais on se tromperait : il n'en est ni de plus humiliant, ni de plus cruel. Que l'on réfléchisse aux épreuves bizarres où se trouve réduite une fille du monde, dès lors on verra qu'il n'y a pas de condition plus rebutante et plus méprisable. Je n'en excepte point celle de forçat[2]… »

[1] *Op. cit.*, p. 656.

[2] *Op. cit.*, p. 873.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) Partition physiologique et différenciation des rôles

Il est nécessaire de lier la compréhension de la partition physiologique dans le roman libertin à celle de la différenciation des rôles car, pour reprendre les mots de Dominique Godineau, « à la différence anatomique et intellectuelle entre les deux sexes correspond une différence des rôles sociaux[1] ». Alors que pour Rousseau c'est dans le commerce libertin fondé sur la mondanité où règne l'empire féminin que la confusion des sexes est la plus palpable, le roman libertin lui-même reprend à son compte cette partition essentielle physiologique et sociale des sexes, même au sein de sa communauté, qu'il construit pourtant en marge de la société.

a. « Les hommes »/« les femmes » : une société profondément sexuée

Le roman libertin offre la vision d'une société profondément sexuée, où la coutume est de parler de l'autre sexe indistinctement, collectivement. Les exemples apparaissent ponctuellement dans certains romans, mais avec une abondance remarquable dans d'autres comme *Félicia ou Mes fredaines*, où il est fréquemment question « des hommes » et « des femmes », et où l'on attribue à chacun des deux sexes des traits de caractère généraux qui sont donnés pour vrais pour l'ensemble de leurs représentants, même si la marquise de Syrcé avertit le duc de ***, dans *Les Malheurs de l'inconstance*, « qu'il ne faudrait pas juger tout [son] sexe d'après quelques idées générales[2] ». C'est en effet une certaine constante du genre que de mettre ainsi dans la bouche de ses personnages, en particulier des femmes, un ton moralisateur qui se manifeste à la fois par des aphorismes et des tournures à valeur générale :

> *Je juge ici hardiment de tout mon sexe par ma propre expérience. Pétries du même limon, toutes les femmes sont également voluptueuses et vindicatives : les*

[1] GODINEAU, Dominique, « La femme », in *L'Homme des Lumières*, Paris, Seuil, 1996, p. 436.

[2] *Op. cit.*, p. 908.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *différences, s'il y en a, sont purement accidentelles ; quant au fond, la nature est uniforme*[1].

Frétillon propose ici une satire de son sexe même si, il faut le noter, la gent masculine ne s'en trouve pas pour autant épargnée dans le roman. Les femmes apparaissent alors souvent comme fausses ou manipulatrices, particulièrement à l'encontre des autres femmes. Mais derrière ces formules un peu convenues et généralisantes, ce qui transparaît et qui nous intéresse ici c'est que les personnages féminins du roman libertin se définissent alors comme appartenant à un sexe, même si on ne peut donc toutefois pas aller jusqu'à dire qu'ils revendiquent cette appartenance. La femme y parle de *son* sexe, ce « sexe infortuné[2] » pour Félicia, se définissant dès lors sans ambiguïté comme être sexué, ce qui amène logiquement à poser non seulement une partition physiologique mais une différenciation des rôles, en particulier des rôles sexuels, principe avec lequel elle semble alors s'accorder, au moins quant à la forme. D'ailleurs, tout comme Rousseau, qui redoutait tant cette confusion des sexes qui amène à un devenir-femme des hommes et à un devenir-homme des femmes, Gaudet, dans *La Paysanne pervertie*, se refuse à voir les hommes et les femmes se départir de leurs rôles et de leurs caractères généraux et essentiels tels que les conçoit le siècle pour s'attribuer ceux de l'autre sexe :

> *Car c'est […] détruire [« cet Être charmant » qu'est la femme] que de lui donner l'éducation des hommes ; que de lui ôter son aimable ignorance, sa naïveté enchanteresse, sa délicieuse timidité ; que d'empêcher qu'il ne soit le parfait opposé de l'homme courageux. Maudit soit celui qui ravira pour jamais à l'homme inexprimable plaisir d'être le protecteur, le défenseur, le* rassureur *de la femme contre ces craintes enfantines, qu'il est si ravissant de calmer !*[3]*…*

« Il faut donc laisser femmes les femmes ; comme il ne faut pas efféminer les hommes » conclut-il en prenant appui sur les *Femmes savantes* de Molière. Ils raillent ainsi ceux qu'il appelle les « *Homoncioncules-femmelettes* » ou encore les « *Gynomanes* » qui, selon lui, veulent, en donnant l'éducation des hommes aux femmes, « faire des hommes de nos femmes[4] ». Et nous avons vu que c'est bien parce qu'elle représentait la menace d'une

---

[1] *Op. cit.*, p. 65.

[2] *Op. cit.*, p. 1101.

[3] *Op. cit.*, p. 347. Le terme souligné est en italiques dans le texte.

[4] *Ibid.*, p. 346.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

efféminisation de la sexualité à son comble que l'accusation de lesbianisme portée systématiquement contre Marie-Antoinette dans les pamphlets révolutionnaires prenait une telle dimension au travers d'une émasculation du pays sur le plan politique car, écrit Chantal Thomas, « la confusion des sexes, synonyme de celle entre le Bien et le Mal est redoutable[1] ». La contagion de la mollesse – qui ne peut être que féminine – prend encore un caractère menaçant pour le libertin qui demeure trop longtemps auprès des femmes, exportant le *mundus muliebris* hors des strictes frontières de l'espace consacré au féminin d'où pourtant il ne devrait pas sortir. C'est cette menace que porte en lui l'appartement de M. de R…, évêque de B. dans l'*Histoire de Mademoiselle Brion* :

> *[…] je […] suivis [Monsieur de R…] dans un appartement orné par les mains des Grâces : on y rencontrait partout cette sainte mollesse inventée par les gens d'église, apanage de ses favoris, et qui caractérise si bien un prédestiné.*
>
> *M. de R*** aussi recherché dans ses plaisirs que voluptueux libertins, avait orné cet appartement de peintures propres à faire naître des désirs et avait fait pratiquer partout des commodités, pour les satisfaire avec volupté. Dans une alcôve tapissée de glaces, d'immenses coussins couleur de rose, aussi artistement arrangés que sensuellement parfumés, offraient un lit couvert d'un dais en forme de coquille, un grand tableau où Vénus était représentée dans les bras du dieu Mars, servait de dossier. Vulcain paraissait dans le fond servir d'ombre : ce tableau se répétait dans tous les trumeaux et variait suivant les positions différentes des glaces*[2].

Comme Christophe Martin l'a souligné, « l'appartement de M. de R… est saturé par tous les signes les plus ostensibles d'une féminité triomphante[3] » (la « mollesse », les « mains des Grâces », les « immenses coussins couleur de rose » et « sensuellement parfumés », « un dais en forme de coquille », « une alcôve tapissée de glaces », Vénus, etc.). La mollesse habituellement spécifiquement féminine devient, de façon significative, l'apanage des hommes d'église (« cette sainte mollesse inventée par les gens d'église »). Au travers de ce décor et de celui qui en est le propriétaire, s'incarne parfaitement cette menace de dévirilisation concomitante à l'efféminisation de la sexualité et à la virilisation de la femme.

---

[1] THOMAS, Chantal, préface aux *Décrets des sens sanctionnés par la volupté*, in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, IV, *op. cit.*, p. 272.

[2] *Op. cit.*, p. 27-28.

[3] *Op. cit.*, p. 59.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Pour éviter cette confusion des sexes et restaurer, tant la situation est, à ses yeux, catastrophique, le principe même de la différenciation sexuelle, Rousseau préconise le confinement des femmes dans un espace domestique c'est-à-dire dans un espace qui lui sera propre. Et ce renfermement des femmes dans la sphère domestique réduit toujours davantage, au bout du compte, leur fonction dans la société à de simples considérations de reproduction et les pose dans une définition qui se fait de plus en plus exclusivement en termes sexuels. Si le roman libertin, lui, tend à éluder régulièrement la question de la reproduction, il en revient toujours à une sexualité qui repose sur ce modèle et, quoi qu'il en soit, propose une représentation de la femme fondée là aussi exclusivement sur son être sexué et sexuel.

Il faut donc en revenir, à un moment ou à un autre du récit, à l'attribution traditionnelle des rôles sexuels, à savoir celle qui attribue la passivité à la femme et laisse à l'homme l'activité, celle qui est notamment définie par Rousseau dans le livre cinquième d'*Émile ou De l'éducation* :

> *Dans l'union des sexes chacun concourt également à l'objet commun, mais non pas de la même manière. De cette diversité naît la première différence assignable entre les rapports moraux de l'un et de l'autre. L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible : il faut nécessairement que l'un veuille et puisse, il suffit que l'autre résiste peu*[1].

Cette différenciation des rôles se lit alors jusque dans le processus de procréation tel qu'il est décrit chez Sade mais aussi dans ce passage de *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds* dans lequel l'héroïne évoque sa propre conception :

> *Le germe qui m'a formée fut élaboré dans le sein d'un mâle vigoureux, et porté dans les flancs d'une femme bouillante qui m'a donnée la plus forte végétation*[2].

À l'homme – dont la vigueur renvoie à son rôle actif - revient donc de former « le germe » que la femme n'aura plus alors qu'à porter dans « ses flancs » et à nourrir, comme si seul le père participait activement à la génération, comme l'enseigne également Madame de Saint-Ange à Eugénie :

---

[1] *Op. cit.*, p. 466.

[2] *Op. cit.*, p. 9.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Assurément, quoiqu'il soit néanmoins prouvé que ce fœtus ne doive son existence qu'au foutre de l'homme ; élancé seul, sans mélange avec celui de la femme, il ne réussirait cependant pas ; mais celui que nous fournissons ne fait qu'élaborer ; il ne crée point, il aide à la création, sans en être la cause. Plusieurs naturalistes modernes prétendent même qu'il est inutile […]*[1].

Sade choisit volontairement de mettre ceci dans la bouche d'une femme (comme c'est aussi le cas dans Lyndamine) pour pouvoir offrir une conclusion qui légitime cette passivité féminine dans l'acte de procréation : « et, quoique femme, je ne m'aviserais pas de la combattre »[2]. La possession même de son corps revient à l'homme et la femme, d'autant plus lorsqu'elle est courtisane bien entendu, n'est alors même plus en mesure de jouir par elle-même et pour elle-même de son corps et de sa beauté si l'on en croit ce qu'en dit Cynare à la jeune Psaphion :

> *La beauté ne nous est pas donnée pour nous-mêmes, pour être le stérile objet de notre complaisance et nous attacher seulement à notre miroir : c'est un bien dont nous ne jouissons qu'en l'aliénant, dont nous sommes tout au plus les dépositaires, et dont la propriété appartient aux hommes*[3].

C'est que, comme le dit la narratrice de la sixième soirée d'*Entre chien et loup*, « les hommes ne veulent voir dans une jolie femme qu'un être destiné à la volupté, comme à leurs plaisirs[4] ». D'ailleurs, comme le dit Madame Durancy à son amant dans *Amélie de Saint-Far*, « [les hommes] ne peuvent aimer une femme sans désirer avec fureur la posséder tout entière » :

> *[…] son âme, son cœur, ses sentiments les plus tendres, ses pensées les plus secrètes, tout est à vous, tout est pour vous, et ce tout ne vous suffit pas, c'est moins encore l'attrait du plaisir qui vous guide que la gloire du triomphe. […] notre félicité, notre repos, jusqu'à notre existence sont en votre pouvoir, et ce n'est que cette domination sans borne qui peut contenter votre humeur altière […]*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 64.

[2] Un tel raisonnement lui permet également de justifier le traitement réservé à la mère dans ses romans puisque « les moralistes, toujours guidés par la découverte [des naturalistes], ont conclu, avec assez de vraisemblance, qu'en ce cas l'enfant formé du sang du père ne devait de tendresse qu'à lui » (*ibid.*).

[3] *Op. cit.*, p. 23.

[4] *Op. cit.*, p. 113.

[5] *Op. cit.*, I, p. 60-61.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

La passivité féminine s'exprime donc aussi dans sa soumission à l'homme en tant qu'objet – opposé au sujet – de la séduction, du caprice, de la vanité ou du plaisir masculins, à l'image d'Alcibiade, dans les *Lettres athéniennes*, qui fait ainsi servir la conquête de la femme à sa vanité et à sa publicité ou de Charles, dans *Amélie de Saint-Far*, qui conçoit qu' « une femme qui se rend est toujours au pouvoir du maître auquel elle se donne[1] ». D'ailleurs, amant de Madame Durancy, dont l'humeur n'est pas moins altière et qui dit ne pouvoir « supporter l'idée d'avoir un maître[2] », il parvient pourtant « à l'asservir tellement à ses volontés, qu'elle n'[ose] plus faire une démarche sans son aveu[3] » alors que sa volonté était précisément « de posséder Alexandrine ; mais il la voulait posséder en maître, et non pas en amant[4] ».

Le roman libertin applique donc surtout au corps et à la sexualité (même si ces amants aspirent à une possession totale, corps et âme) un « état passif » de la femme dont parle par exemple le docteur Roussel et qui trouve une nouvelle fois son alibi dans la nature puisque, de façon plus générale, de la faiblesse physiologique féminine découle une vie nécessairement moins active qui la restreint à ne faire que « [seconder] de tout son pouvoir la brusque activité de son acteur[5] », ainsi que l'illustre une scène d'amour physique entre Dick et Émilie dans *Fanny Hill*. C'est donc bien la nature qui doit présider au rôle qui sera attribué à la femme et aller à l'encontre de ce rôle, un rôle pourtant institué par les représentations sociales, c'est, pour le roman libertin comme pour le siècle, corrompre la nature des choses. Ainsi, pourquoi vouloir, comme ces « *Gynomanes* » dont parle Gaudet, « qu'il n'y ait qu'un seul sexe ; que tout soit homme » alors que « la femme est la plus belle fleur de la nature[6] » ? On comprend dès lors le rejet hors du monde sexué de celles qui prétendent revendiquer une sexualité toute masculine. C'est ainsi de façon significative l'indéfini « on » qui désigne à plusieurs reprises Madame de T*** dans *Point de lendemain*, en particulier lorsqu'il s'agit de souligner son pouvoir et son autorité sur son jeune amant, la désexualisant ainsi dans sa maîtrise de même que Lolotte parle de « l'agent », c'est-à-dire précisément la personne qui exerce une action, par opposition à celle qui la subit, pour montrer Félicité alors qu'elle lui fait découvrir les plaisirs des caresses féminines :

---

[1] *Ibid.*, p. 35.

[2] *Ibid.*, p. 61.

[3] *Ibid.*, p. 39.

[4] *Ibid.*, p. 36.

[5] *Op. cit.*, p. 79.

[6] *Op. cit.*, p. 346-347.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Cette manœuvre (où je trouvais un miracle) me causait trop de plaisir pour que je m'amusasse à calculer celui que* l'agent *pouvait y trouver en même temps [...]*[1].

Cette femme qui prend ainsi l'initiative d'agir sexuellement comme un homme avec une autre femme est donc désexualisée d'abord par un nom qui dissimule son genre et qui de plus la place déjà en lui-même dans une position et un rôle qui ne lui sont pas naturels. Car l'agent est bien censé être masculin là où le patient est à décliner au féminin, ainsi que nous l'avons dans cette scène de *Fanny Hill* où « *le fier agent* animé par le puissant aiguillon du plaisir devint si furieux, qu'il […] fit trembler pour *la patiente*[2] ». Dès lors, les deux femmes, corps et esprit, ne se rejoignent jamais dans cette caresse contrairement à l'union des corps que l'on a pu observer entre l'homme et la femme. Lolotte ne s'avoue en effet occupée que de son propre plaisir et en aucun cas de celui que peut y trouver Félicité. Et même plus, toujours en rapport avec le rôle qui, selon le siècle, est dicté à la femme par la nature, celle qui, pour Gaudet, se refuse à la « tendresse maternelle » devient un « monstre » et cesse alors même d'être une femme. Car, si l'on se souvient que l'« état de la femme » est d'être mère comme l'affirment Rousseau et les médecins, notant que son anatomie l'y prédestine, là encore la nature ne peut que vouloir d'elle qu'elle fasse preuve de cette tendresse que l'on n'attendra par contre pas chez l'homme :

> *La tendresse maternelle est naturelle au moins, si la paternelle ne l'est pas ; évite d'être un monstre : on l'est de plusieurs manières, au moral, comme au physique, par la cruauté, par l'insensibilité, par des sentiments et des actions qui éteignent toute idée de société générale ou particulière. Si tu manques d'une faculté essentielle à la femme, quelle qu'elle soit, tu n'es plus une femme ; tu es un monstre*[3] *!*

Certes, une telle conception reste marginale dans le roman libertin en comparaison du refus quasi omniprésent de la maternité parmi le personnel féminin du genre, mais ce qui importe est finalement qu'elle dise qu'aucune femme ne saurait se dérober aux rôles et fonctions que lui attribuent sa constitution physiologique (« si tu manques d'une faculté essentielle à la femme, quelle qu'elle soit ») et donc la nature, sans se voir désexualisée, destituée de sa

---

[1] *Op. cit.*, p. 39. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 78. C'est nous qui soulignons.

[3] *Op. cit.*, p. 410.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

féminité. Ne serait-ce pas le dessein de ces quelques textes qui nous montrent les bienfaits de la maternité sur le corps féminin que de s'accorder avec la représentation de cette maternité comme fonction essentielle et naturelle de la femme ? Ainsi peut-on lire, dans Lolotte, au sujet de la maternité d'Eulalie, qu'elle lui a permis de redevenir, « après des couches assez heureuse », « fraîche, aussi belle que jamais[1] » alors que, « dévorée secrètement des feux du tempérament le plus impétueux, réduite à des habitudes qui ruinent à la fois les charmes et la santé » parce qu'elles ne respectent pas la nature des choses, elle était devenue « vaporeuse à l'excès, flétrie, éteinte à demi[2] ». Partie pour rétablir sa santé aux eaux de Plombières, elle aurait, selon le chevalier, trouvé son remède précisément dans sa maternité à la suite de sa rencontre avec lui :

> *La connaissance fut bientôt intime, et si intime que (pour ne rien vous cacher) j'eus la fortune de lui faire un enfant, ce qui n'est pas au surplus le moins salutaire remède que mesdames les vaporeuses puissent trouver aux eaux*[3].

La maternité, dont l'homme, encore une fois, est désigné comme le responsable actif (« j'eus la fortune de lui faire un enfant »), s'apparente donc à un « salutaire remède » pour le corps féminin, mieux encore que les « eaux », en particulier pour ces vapeurs qui servent si souvent à proposer celles qui en sont sujettes comme des figures phares de la galerie misogyne du XVIIIe siècle. La maternité permettrait alors de rétablir l'ordre naturel du corps féminin s'il s'était avéré qu'il ait été vicié. Mais ce discours, il faut le noter, est celui du chevalier et donc un discours masculin qui diffère du tout au tout de ce que dira Félicité plus loin de ses propres couches, conforme, cette fois, avec le discours que tiennent nombre de personnages féminins du roman libertin à l'égard de la maternité[4].

Bien sûr il existe certaines femmes qui refusent d'accepter le destin fait aux femmes sur la base de cette partition physiologique et de la différenciation des rôles qui en découle, mais on ne peut occulter le fait qu'elles restent des exceptions, toujours signalées comme telles (et se signalant d'ailleurs elles-mêmes comme telles : que l'on songe à la marquise de Merteuil) et la plupart du temps punies pour cela…

---

[1] *Op. cit.*, p. 157.

[2] *Ibid.*, p. 156.

[3] *Ibid.*, p. 157.

[4] Elle dira en effet : « J'accouchai au temps convenable, mais à travers tant de douleurs et de dangers, que dès lors je pris pour le respectable état de mère une horreur insurmontable. En dépit du talent et de l'humanité du docteur, mon enfant, qui était une fille, périt dans les difficultés de ma délivrance » (*ibid.*, p. 253).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

b. Débats métaphysiques et ébats physiques : prérogatives sexuées

Même si elles revendiquent et font preuve d'une capacité de réflexion voire de raisonnement philosophique, les héroïnes du roman libertin se montrent également conscientes, ou à défaut certaines rencontres ou situations se chargent de le leur rappeler, qu'il existe bien, entre débats métaphysiques et ébats physiques, des prérogatives sexuées qui leur imposent nécessairement des restrictions.

Alors qu'une grande partie des textes de notre corpus sont des romans-mémoires qui font parler – ou plutôt écrire – des femmes, les rapports de l'écriture à la féminité et réciproquement sont les premiers à poser question. En effet, on a évoqué l'hostilité et les difficultés rencontrées par Suzanne Giroust face à ses contemporains et si les héroïnes de romans-mémoires ne sont que auteures de fiction, il n'en reste pas moins qu'elles mettent en lumière ces rapports de la féminité à l'écriture tels qu'ils sont mis en place et représentés par le roman libertin. Celui qui s'oppose avec le plus de force à celles qu'il appelle avec mépris et dédain « les femmes-autrices » est Gaudet, dans *La Paysanne pervertie*, condamnant les femmes qui s'adonnent à la littérature et en font profession car « une femme autrice sort des bornes de la modestie prescrite à son sexe » et se compare à Sapho, « la première femme auteur », s'exposant ainsi à se laisser attribuer « les mœurs de cette lesbienne[1] ». En s'adonnant à l'écriture, comme en recevant une éducation d'homme ou en se refusant à la tendresse maternelle, une femme renoncerait donc encore une fois à ce qui fonde son statut de femme puisque l'écriture la masculinise tout comme le lesbianisme la virilise dans sa sexualité. Mais il n'est pas toujours nécessaire pour cela qu'elle fasse commerce de ses écrits, et alors que le roman libertin nous montre des femmes sachant écrire parfois à l'encontre de toute vraisemblance si l'on considère leur extraction sociale[2], certains soutiennent, comme

[1] *Op. cit.*, p. 354. Rappelons que Frétillon, dans la préface de la deuxième partie du roman, fait référence à Sapho comme modèle d'écriture, renvoyant elle aussi à la licence de ses mœurs.

[2] Il est ainsi bien rare qu'un personnage féminin montre son ignorance pour ce qui est de la lecture et de l'écriture et, même si l'on peut entendre Félicité, dans *Lolotte*, évoquer comment elle a appris à écrire, commençant alors « à pouvoir tracer quelques lignes, bien entendu sans un mot d'orthographe » (*op. cit.*, p. 245), on ne sait presque jamais comment lui est précisément venu cet apprentissage.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Rousseau à l'égard de Sophie, la compagne idéale de son Émile, qu'« il n'est pas fort nécessaire qu'elle sache lire et écrire[1] » selon des arguments similaires à ceux que l'on pouvait trouver dans le traité d'éducation du philosophe genevois. Ainsi, si elle garde une part d'étrangeté, la phrase par laquelle il avance qu' « une femme savante, ou seulement pensante, est toujours laide […], et surtout une femme auteur… », n'en est pas moins révélatrice du fait que la femme qui écrit perd par là tout ce qui faisait sa beauté et donc son identité de femme, par une laideur sans doute métaphorique qui rejaillit sur son physique (ce que se plaît souvent à faire le roman libertin, notamment avec les vieilles fées[2]). De plus, par là, elle entre dans le domaine public alors même que la femme est du privé, comme l'indique la comparaison qu'il fait de « la femme autrice » avec l'actrice et même avec la courtisane, car faire commerce de sa plume, ce serait aussi faire commerce de son corps. Selon Gaudet en effet, « toute femme qui se produit en public, par sa plume, est prête à s'y produire comme actrice, j'oserais dire comme courtisane : si j'en étais cru, dès qu'une femme se serait fait imprimer, elle serait aussitôt mise dans la classe des comédiennes, et flétries comme elles[3] ».

Par ailleurs, il est indéniable que, lorsqu'ils sont amenés à se confronter, les ébats sexuels prennent systématiquement le pas sur l'écriture, dont la jouissance est bien moindre, comme chez Lolotte :

> *En outre, je suis devenue paresseuse d'écrire : pendant les premiers mois de mon bonheur, avare du trésor de mes jouissances, je tenais un journal exact de leurs moindres détails. Depuis, j'ai trouvé doux de les multiplier, au lieu de les contrépreuver sur le papier*[4].

D'ailleurs, Félicia conclut ses mémoires sur l'explication de l'absence éventuelle de suite à son histoire : « Peut-être ferai-je la folie de donner quelque jour au public l'histoire des

---

[1] C'est là l'opinion du père d'Ursule dans *Entre chien et loup* même si sa mère, elle, aurait aimé qu'elle apprenne à lire. *Op. cit*., p. 30. Et de préciser, pour justifier ce choix d'éducation, reprenant l'argument généralement répandu de l'imagination féminine, que « tout ce qu'on trouve dans les livres ne sert qu'à gâter les cœurs, dès qu'une jeune fille a lu dans ses heures, elle cherche des romans, elle en trouve et la puissance paternelle peut à peine imposer un frein aux écarts de son imagination ».

[2] Songeons aussi de ce qui arrive à la marquise de Merteuil à la fin des *Liaisons dangereuses*, nous y reviendrons.

[3] *Op. cit*., p. 354-355. Notons ici encore que Frétillon se plaît à souligner, pour achever la préface de sa deuxième partie, dans laquelle elle commente son acte d'écriture, qu'elle est « auteur, comédienne et femme » (*op. cit*., p. 58).

[4] *Op. cit*., p. 24.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

aventures qui me sont arrivées dans ce charmant séjour [l'Italie] » dit-elle, avant d'ajouter aussitôt : « mais si je n'écris plus, vous saurez, mes chers lecteurs, que pensant comme un homme doué d'une bonne tête et sentant comme une femme très fragile, je consacre mes jours aux études agréables, aux plaisirs d'une société choisie, et mes nuits aux délices de la volupté[1] ». Mais par là même, Félicia laisse entendre qu'à l'homme revient la « tête » et à la femme la sensibilité et la fragilité, et les rapports entre l'homme et la femme reviennent finalement à ceux qui existent entre « la sublime philosophie » et « la beauté », comme entre Adolph et la comtesse du *Diable au corps* :

> *Le vigoureux métaphysicien n'en joue pas moins, avec complaisance et plaisir, le rôle de Socrate. Son Alcibiade femelle est fière, avec la dernière impudence, de la victoire que son caprice remporte sur les préjugés d'un sage, auquel elle n'a pas eu la peine de pousser le moindre argument, puisqu'ils ne se comprennent point. Son air conquérant semble prendre tout le monde à témoin de l'ascendant de ses rondeurs et du peu de solidité qu'ont d'ailleurs, contre les attaques de la beauté, les remparts orgueilleux de la sublime philosophie*[2].

Certes, ce passage laisse entendre le pouvoir féminin sur l'homme, mais un pouvoir qui passe uniquement par le « caprice », « ses rondeurs », « les attaques de la beauté » et jamais par l' « argument » ou la « philosophie » auxquels, tout au contraire, ils s'opposent. La femme reste donc un être d'imagination et de sensualité bien plus que de raison et Lolotte ne peut que constater avec enthousiasme la supériorité, à son goût, du plaisir et de la jouissance, aussi éphémères soient-ils, sur ce que les moralistes appellent le « bonheur philosophique » et qui ne saurait être son fait :

> *Nuit fortunée ! nuit à jamais mémorable ! un seul de tes instants valait dix années de ce bonheur philosophique, si vanté des moralistes, et qui n'existât peut-être jamais*[3].

De la même façon, dans un roman pourtant intitulé *Clairval philosophe*, l'héroïne de Durosoy dit ne savoir « être ni romanesque, ni philosophe, ni hypocrite ». Et en effet, l'être serait pour elle « vivre dans des états si éloigné de la vraie Nature[4] », entendons de la nature féminine,

---

[1] *Op. cit.*, p. 1288.

[2] *Op. cit.*, p. 357.

[3] *Op. cit.*, p. 39.

[4] *Op. cit.*, II, p. 197.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

comme ces femmes dénaturées dénoncées par le philosophe de Genève. D'ailleurs, notre héroïne décrit ainsi la figure féminine associée à celle de la philosophie :

> *La voilà cette femme philosophe, toujours parlant par paradoxes, toujours analysant la marche du cœur humain. Faible raisonneuse ! elle ne voit pas que, de deux folies, la préférable est celle qui aime mieux absoudre que condamner ; qui préfère l'union des penchants à la controverse des opinions, l'aveu de ses faiblesses, à la présomption de sa grandeur ; qui ne rend pas la Nature ridicule en la défigurant*[1].

La phrase nominale qui commence par la préposition « voilà » associée au démonstratif « cette » permet de mettre en avant la figure de la « femme philosophe » qui va être ici évoquée. Or, la femme philosophe fait partie de celles qui viennent d'être décrites comme « femmes sans désirs » (alors même que, on le sait, le roman libertin place le désir au centre même de sa conception de l'être humain), de « femmes fortes » (de par leur insensibilité, alors que naturellement la femme est considérée comme un être faible), de femmes à « l'imagination stoïque » (alors que la femme est conçue comme un être à l'imagination exacerbée), par opposition aux « femmes tendres », celles à qui reviennent « les vertus du cœurs[2] » (alors que la femme philosophe ne fait qu' « [analyser] la marche du cœur humain »). La femme philosophe est alors paradoxalement désignée comme celle qui s'aveugle (« faible raisonneuse », « elle ne voit pas que », « folies ») et se dénature alors que la femme tendre, la femme à désirs est celle qui suit véritablement la nature et ses commandements (« ne rend pas la Nature ridicule en la défigurant »). Si philosophie il y a alors chez ces héroïnes, ce ne peut être que celle qui repose entièrement sur la nature, qui la suit en suivant ses désirs et son imagination au lieu de se placer dans une intellectualisation totale au détriment de l'affect (c'est-à-dire qui préfère cette fois « la controverse des opinions » à « l'union des penchants ») et qui accepte la faiblesse de sa féminité plutôt que de sans cesse mettre en avant « la présomption de sa grandeur ». L'héroïne de Durosoy éprouve alors le désir de se retirer à la campagne :

> *Je comprenais combien le langage innocent et naïf de la simple Nature est préférable, je ne dis pas à ce faux ton par lequel les citadins prétendent imiter les*

[1] *Ibid.*, p. 131.

[2] *Ibid.*, p. 130.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *gens de la Cour, mais à la gentillesse même et au badinage ingénieux du courtisan le plus délié. La seule Sophie m'arrêtait à la ville*[1].

Seule sa fille, donc, Sophie, celle qui porte le même prénom que la compagne d'Émile, la retient à la ville alors que la réflexion qu'elle fait sur la campagne nous renvoie à la bonté naturelle de l'homme qui y est préservée selon le mythe de l'homme naturel si cher à Rousseau. Elle pourra alors constater un peu plus tard qu'elle-même, ne sachant se montrer philosophe, est incapable de s'employer à cette corruption de la nature des choses, d'autant qu'une « femme philosophe » ne pourrait être en fait qu'une bien « faible raisonneuse », sans doute parce qu'elle ne fait que singer ce qui est en réalité de nature masculine :

> *Je n'ai jamais su comment on pouvait vivre dans des états si éloignés de la vraie Nature. Je ne savais être ni romanesque, ni philosophe, ni hypocrite*[2].

Et, de toute façon, renchérit Psaphion, « entre personnes de différents sexes, le commerce de l'esprit est bien languissant sans un peu de sensualité ». Pourtant, Damasippe était venu chez elle, « comme Socrate allait chez Aspasie », porté « d'abord [par] l'envie de connaître une femme dont l'éducation n'avait point été négligée, et d'adoucir par le commerce des grâces l'austérité de la philosophie[3] ». La suite de leur « commerce » va en fait montrer qu'en matière de pensée, c'est bien Damasippe, l'homme, qui apportera tout à Psaphion dont l'intelligence sera entièrement éclairée par celle de son amant :

> *Enfin, comme on voit la lumière et la chaleur couler d'une même source, il éclairait mon intelligence, il excitait mes perceptions ; et la pensée juste et réfléchie sous la forme du sentiment, le sentiment délicat et fin sous l'air de la naïveté, l'expression facile et légère, sans apprêt comme sans recherche, venaient se placer dans ma bouche.*

La « même source » de pensée et de raison, qui coule donc de l'homme, vient alors alimenter la femme qui semble ne tenir son esprit que de son amant au point qu'elle dit que « son esprit semblait passer dans le [sien] ; [elle] en [avait] du moins avec lui plus qu'avec tous les autres[4] ». Non seulement, donc, sa faculté de pensée dépend en tout premier lieu de l'homme

---

[1] *Ibid.*, p. 215.

[2] *Ibid.*, p. 197.

[3] *Op. cit.*, p. 90-91.

[4] *Ibid.*, p. 93.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans les bras duquel elle se trouve mais cette faculté de pensée apparaît en réalité comme le fait de l'homme c'est-à-dire que la femme ne ferait alors que s'octroyer une faculté essentiellement masculine. En effet, beaucoup prétendent que sa nature empêche la femme de se montrer capable, au même titre que l'homme, de réflexion abstraite : la raison est l'attribut de l'homme, l'imagination et l'instinct ceux de la femme. Ce n'est alors qu'en s'attribuant des qualités qu'elle sous-entend elle-même comme naturellement masculines que Félicia se montre capable de s'adonner à des études qui, si elles sont agréables, n'en sont pas moins de la tête et lui permettent d'accéder à un savoir, mais à un savoir qui correspond à un modèle masculin. Cela ne l'avait certes pas empêché d'affirmer avec force et conviction, auprès de Sir Sydney, la capacité de son sexe à faire usage d'une « faculté de penser et de raisonner » uniquement réprimée par la mauvaise éducation qui lui est généralement inculquée. Et pourtant, aussitôt elle s'exclame que « c'est assez raisonné », qu'il faut désormais passer, selon l'expression convenue, à « quelque chose de plus solide » :

> *Mais c'est assez raisonné, mon cher Sydney, retournez sur vous-même et voyez s'il est possible que vous ne soyez point aimé d'une femme tendre qui vous doit la vie et qui vous prouve toute l'estime qu'elle a pour vous en vous révélant une façon de penser, de votre aveu très singulière, mais qui vous rend seul l'arbitre du succès de votre amour*[1].

Sa « façon de penser […] très singulière » laisse donc bientôt place à la « femme tendre » et à l'amour – du moins dans le sens dévoyé où l'entend le roman libertin. Car il s'agit de sentir plutôt que de penser et de penser lorsqu'on ne peut plus sentir. Un amant de Lyndamine, s'étant d'abord étonné de rencontrer ainsi une « fille philosophe », qui, selon lui, est « aussi rare qu'un militaire qui raisonne », tout comme Mirabeau s'étonne de trouver en Julie la philosophe un objet bien « rare dans une femme : l'esprit et les connaissances[2] », conclut alors : « jouissons, ma belle, jouissons, nous philosopherons lorsque nous ne pourrons plus jouir[3] ». D'ailleurs, celle qui raisonne montre par là même qu'elle n'aime pas ou qu'elle n'aime plus, c'est-à-dire qu'elle n'est plus capable de sentir. C'est d'ailleurs l'argument principal avancé par Némée, dans les *Lettres athéniennes*, pour prouver que son amant, Thrazylle, ne lui fait plus rien éprouver. Ainsi écrit-elle à Alcibiade pour mettre un point final

---

[1] *Op. cit.*, p. 1200.

[2] *Op. cit.*, t. II, p. 84.

[3] *Ibid.*, p. 148.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

au débat sur sa relation avec Thrazylle : « Enfin, comme vous voyez, je raisonne ; c'est vous dire assez que je n'aime plus[1] ». Comme s'il s'agissait là du seul argument irréfutable à avancer au point qu'il ne souffrirait aucune objection.

Entre le corps et l'esprit, pour lesquels le roman libertin refuse pourtant toute séparation, il semble bien que la tête soit masculine tandis que le cœur et le corps (en tant que siège des sens) apparaissent, quant à eux, comme le fait essentiel de la femme, au point qu'il lui faudrait conclure, avec Madame de Camouville, lors de la septième soirée d'*Entre chien et loup*, que, de quoi qu'il s'agisse, « on ne le sait pas, mais on le sent[2] ».

2) Échecs et disgrâces : figures de la chute

Par le fait même qu'elle est une figure qui peine à faire preuve de solidarité, la femme qui affirme son corps désirant s'expose à se retrouver tout aussi seule face à la chute, si elle doit, à un moment ou à un autre, provisoirement ou définitivement, faire face à l'échec et à la disgrâce. Individualité contre le public, à aucun moment sans doute il ne lui faudra faire davantage preuve de dignité et de maîtrise pour continuer à s'affirmer malgré tout. Car n'y a-t-il pas pire échec pour la femme libre, qui aimait à se faire aduler, que de disparaître et de laisser sa trace s'effacer ?

a. Sexualité et nécessité : quand le plaisir devient machinal

Il convient de rappeler que la nouvelle situation faite aux femmes par la montée du capitalisme les met dans une position problématique qu'elles sont soudain conduites à occuper dans un nouvel environnement économique et social qui, en redistribuant les rôles et les responsabilités entre les hommes et les femmes, obligent nombre d'entre elles à faire dépendre leur sexualité de la nécessité, ce qu'un roman comme *Moll Flanders* de Daniel Defoe a particulièrement bien montré dans l'Angleterre des premières décennies du XVIIIe

[1] *Op. cit.*, p. 715.

[2] *Op. cit.*, p. 145.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

siècle (1722)[1]. Dès lors, si l'on considère ce que nous avons dit précédemment sur le fait que le rôle et la place de la femme dans la société lui sont attribués en fonction de son sexe, ces femmes qui lient sexualité et nécessité se voient, elles, conférer leur valeur – économique - de par leur sexe c'est-à-dire ici leurs « charmes », à la fois leur corps et leur sexualité, et par là une place autonome dans la société, bien qu'à la marge et frappée du sceau de l'illégitimité. D'ailleurs, en tenant sa valeur de son sexe dans ce système économique, la femme perd son individualité et entre ainsi dans un processus de réification où elle apparaît à ce point achetable qu'un financier montre à Javotte, dans le roman de Paul Baret, toute sa septicité quant à une éventuelle résistance d'une femme – et non pas seulement d'une courtisane – face à l'argent : « me persuaderas-tu qu'une femme puisse tenir contre cent louis[2] ? » lui lance-t-il alors que le contrat qui liera plus tard Juliette à Saint-Fond, fidèle à la démesure sadienne, se fera à la hauteur de pas moins de sept millions par an. L'on se souvient donc de ce système économique mis en place autour du corps féminin et dont la femme est à la fois sujet et actrice. Or, le tableau ne serait pas complet si l'on n'envisageait pas comment, avec son corps comme seul capital, la courtisane – puisque c'est d'elle qu'il va s'agir ici – négocie sexualité et désir mais aussi sexualité et nécessité dans un monde où commerce et argent deviennent non seulement les moteurs de la modernité mais d'une indépendance féminine des plus ambiguës puisqu'elle ne peut s'acquérir qu'au prix d'une dépendance à l'égard de l'homme, celui face auquel précisément elle entend gagner son autonomie.

Dans ce commerce sexuel, il s'agit d'aborder la sexualité en termes de nécessité économique et de pratique, éludant par là même d'autres considérations et en particulier la question, pourtant essentielle dans le roman libertin, du désir et de ses conséquences. Le désir ainsi réduit à un aspect purement matériel, le plaisir devient machinal et ces femmes se voient « condamnées à donner du plaisir sans en prendre[3] » disent *Les Sérails de Paris*. Or, « quelle différence, hélas ! de ces plaisirs purement mécaniques à ceux que produit la jouissance d'un amour mutuel où l'âme confondue avec les sens se noie, pour ainsi dire, dans une mer de volupté[4] ! » s'exclame Fanny, décrivant une scène entre elle-même et Monsieur H... Nous ne disons pas pour autant que les romans qui mettent ainsi en place une relation entre sexualité et nécessité n'envisagent à aucun moment la question du désir, car l'objet essentiel du genre est

[1] Voir à ce sujet OGÉE, Frédéric, *art. cit*.

[2] *Op. cit*., p. 468.

[3] *Op. cit*., p. 870.

[4] *Op. cit.*, p. 57.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

précisément, sans conteste, de représenter le désir pour mieux en penser les mécanismes. Mais, si, à l'image de Margot, ces femmes parviennent à se ménager des moments de plaisir dans les bras d'amants choisis, dans ceux de leurs entreteneurs ou de leurs clients, le désir ni le plaisir ne sont plus jamais évoqués – si ce n'est du côté de l'homme – pour laisser toute sa place à l'intérêt financier. Monsieur H… ne doit ainsi « la jouissance [des] charmes [de Fanny] qu'aux tristes conjonctures où le sort l'[a] réduite[1] ». Et en effet, Javotte ne résistera pas au cent louis, mais en aucun cas le plaisir que le financier avait également mis sur la table (« Cent louis et du plaisir, tu refuserais tout cela ? ») ne l'aurait, lui, persuadée car si elle fait quelque résistance, c'est bien « autant par manège que par dégoût » ; et, pour Psaphion, l'amant sait pertinemment « qu'il fait seul tous les frais d'un plaisir qu['elles partagent] rarement[2] ». Nous savons en effet qu'« avec un tempérament de Messaline » tel que le leur, il leur serait impossible de se satisfaire – hors de l'échange commercial qui régit de tels rapports – de ces clients et entreteneurs qui ne sont « rien moins que des Hercule dans les travaux libidineux[3] ». Dès lors, ce sont la misère et l'indigence qui poussent une femme à enfreindre les lois féminines « naturelles » de la vertu et de la pudeur pour se jeter dans les bras de la débauche et si tous les autres types de femmes qui peuvent être décrits dans le roman libertin ont un amant, d'une façon ou d'une autre, par choix ou par tempérament, il n'est que l'indigente qui l'ait par un besoin impérieux[4]. D'ailleurs, Fanny Hill fait bien la différence entre la part de « nécessité » et celle de « penchant » qui peuvent entrer dans le libertinage et c'est précisément en ce que « la nécessité avait eu plus de part à [son] libertinage que le penchant[5] » que Charles lui pardonne et l'épouse. C'est que « la vertu vit laborieusement dans le mépris, et meurt dans l'indigence[6] », d'où l'étonnement de trouver, comme dans *Je suis pucelle*, « une fille, jeune, belle, réduite à la plus grande misère, et néanmoins sage », qui est « une espèce de phénomène[7] ». Et pour peu que, comme Margot ou Céline dans *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, elle soit « galante par habitude, elle [devient] débauchée par nécessité » jusqu'à être perçue par la société comme « le rebut de la nature ». C'est que, Félix, son amant,

---

[1] *Ibid.*, p. 58.

[2] *Op. cit.*, p. 56.

[3] *Op. cit.*, p. 730.

[4] C'est bien ce que dit Mlle Dargentière à Javotte : « La femme de condition a un amant par air, la bourgeoise par amusement et *l'indigente par besoin* » (*op. cit.*, p. 462. C'est nous qui soulignons).

[5] *Op. cit.*, p. 86.

[6] *Op. cit.*, p. 19.

[7] *Ibid.*, p. 23.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« ne possédant rien, la malheureuse Céline fut obligée de travailler pour pourvoir à sa propre subsistance ; mais quand on n'a jamais eu d'autre soin que celui de varier ses plaisirs, il est bien dur de travailler pour vivre ! ». Et « les ouvrages de broderie dont elle s'occupait lui fournissait à peine le nécessaire ; tant que son amour pour Félix avait duré, elle avait supporté sa misère sans se plaindre ; mais cet amour s'évanouit bientôt[1] ». Lorsque la femme se retrouve donc seule face à elle-même et à la société, se voyant dans l'obligation de travailler pour subsister, sans aucun soutien masculin, il semble que la seule option qui lui reste alors soit de faire carrière dans la galanterie voire la prostitution. Les autres emplois féminins – en particulier ceux qui sont liés au linge – les plus répandus au XVIIIe siècle ne seraient alors bons que pour celles qui peuvent compter sur un soutien masculin qui, à défaut d'être financier, lui apporte amour et volupté. Nombreuses sont celles qui voient là le seul moyen de subsistance qui leur soit laissé dans une société où les hommes « occupent toutes les places » et où le seul soin qu'on leur accorde soit celui de leur plaire ainsi qu'entend nous le montrer *Je suis pucelle* :

> *Puisque les hommes se sont emparés de tout, gouvernent le monde à leur fantaisie, occupent toutes les places, et ne nous ont laissé que le soin de leur plaire, plaisons-leur, et employons-y les moyens qu'ils désirent*[2].

D'ailleurs, Psaphion recueille dans ses bras « l'amour tout nu » en la personne d'Ajax, avec lequel elle se fait « un plan de vie qui serait charmant, si l'amour pouvait suppléer à tout, tenir lieu de tout », même « la misère [leur paraît] douce au commencement ». Mais, à vouloir se priver des dons de Palestre, qui entretenait jusque là l'amant de Psaphion, ils se trouvent tous deux livrés à l'indigence alors que « l'amour, enfant de l'abondance, est bientôt étouffé par la misère ». C'est donc contrainte par « l'affreuse nécessité » que Psaphion entend bientôt « rendre au public un sujet qu'une imbécile passion lui avait dérobé trop longtemps ». Elle peut alors conclure que seule « la multiplicité des amants [ramène] chez [elle] l'abondance » et qu'il ne faut regarder « l'amour que comme l'écueil de [sa] fortune[3] ». Lui apparaît alors comme une nécessité le fait de se rendre elle-même au domaine public (« rendre au public », « multiplicité des amants »), alors que la femme est du privé, rappelons-le.

---

[1] *Op. cit.*, p. 243.

[2] *Op. cit.*, p. 19.

[3] *Op. cit.*, p. 86-87.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Cependant, si Céline découvre la nécessité et la misère après n'avoir « eu d'autre soin que celui de varier ses plaisirs », beaucoup d'autres naissent ainsi dans l'indigence et se voient sacrifiées, vendues pour l'argent, par leur mère ou son substitut, au plaisir masculin, à l'image de Thérèse dans les *Galanteries de Thérèse* :

> *J'eus beau gémir, il me fallut suivre ma destinée et consentir malgré moi à me rendre la victime de l'ambition et de l'avarice de ma mère*[1].

C'est donc malgré elle, poussée par sa mère et/ou par la nécessité, que la jeune fille entre dans une carrière de courtisane car, ainsi que la même Thérèse l'apprend avec sa mère, la beauté est « le capital d'une fille qui n'a d'autre ressource que ses charmes contre les outrages de la fortune[2] » - de la fortune au double sens significatif de puissance censée dispenser au hasard les biens et les maux, de destinée comme de l'ensemble des biens, des richesses, car les deux sont inextricablement liés dans le destin féminin tel que le dépeint le roman libertin. En effet, comme l'écrit Lolotte avant de commencer le récit de sa jeunesse, « quand on s'est précipitée sans mesure dans le bourbier de l'indigence ; quand on s'est avilie au point de n'être plus nommée qu'avec mépris, il n'y a plus de remède[3] », d'où la nécessité de lier le libertinage à un certain rang social, lequel sera déterminé en tout premier lieu par l'argent et la richesse (« indigence »). D'autant plus qu'il faut bien admettre – et elles sont nombreuses à s'en montrer conscientes – qu'un certain rang social et une bonne fortune non seulement mettent à l'abri d'une sexualité qui serait dictée en tout premier lieu par la nécessité et non par le choix, mais permettent d'échapper à certains jugements désapprobateurs de la part du tribunal social qui semble enclin à déclarer coupable bien davantage celle qui se livre au libertinage à cause de « l'impérieuse nécessité » que celle qui le fait par simple caprice, ainsi que le montre le cas de Rosine dans *Julie ou J'ai sauvé ma rose* :

> *En quoi, me dis-je, Rosine est-elle plus blâmable d'avoir subi les lois de l'impérieuse nécessité, que mille autres femmes, qui, guidées par leurs seuls caprices, se livrent sans remords aux mêmes excès, mais que leur rang ou leur fortune mettent à l'abri de la censure*[4] *?*

---

[1] *Op. cit.*, p. 260.

[2] *Ibid.*, p. 247. Moll Flanders insiste d'ailleurs avec ironie sur cette idée de « capital » attachée au corps féminin.

[3] *Op. cit.*, p. 25.

[4] *Op. cit.*, p. 215.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

La « pauvre » Rosine, séduite par son maître de danse qui la rendit mère, est en effet chassée de chez elle par un père inflexible et « vindicatif » qui lui refuse non seulement l'asile de la maison paternelle mais la retraite dans un couvent qu'elle lui avait pourtant demandée. C'est donc « sans ressource » qu'elle s'en va chercher de l'aide chez « l'auteur de ses infortunes […] qui ne la [voit] pas plutôt sans asile qu'il la [traite] à peu près comme avait fait son père » même s'il consent à l'accueillir quelques jours, pendant lesquels elle accouche. C'est donc poussée dans la misère par la gent masculine que Rosine est incitée par « l'affreuse nécessité » et les offres avancées par le père de son enfant à se livrer à un jeune homme fort riche amoureux d'elle et dont les « propositions sont très avantageuses ». Mais bientôt abandonnée de nouveau, elle se jette alors totalement « dans le chemin du vice » :

> *Ce nouvel amant l'abandonna bientôt ; on ne s'arrête pas dans le chemin du vice ; au lieu d'un amant, elle en eut plusieurs ; enfin, elle devint presque publique*[1].

Tout comme Psaphion, Rosine, contrainte par la nécessité – autour de laquelle des expressions équivalentes reviennent d'un roman à l'autre – devient une femme publique par le commerce de son corps à proportion du nombre de ses amants (« plusieurs » contre la « multiplicité » de Psaphion). D'ailleurs, Psaphion se flatte de recouvrer « par là toute [sa] liberté », qu'elle avait perdue dans la misère, mais une liberté qui, paradoxalement, se fonde avant tout sur une dépendance à l'égard de ceux qui prodiguent l'argent en échange de ce corps féminin, qui choisissent ou non d'entrer et de rester dans cet échange commercial qui est aussi échange sexuel. Fanny, ayant préféré le plaisir à l'intérêt en étant infidèle à Monsieur H…, ressent bientôt toute la dépendance sous laquelle il la tient, au point de le désigner comme « [son] nouveau maître[2] » et de se prosterner à ses pieds pour tenter de le retenir alors qu'il vient de décider de mettre un terme au « contrat » qui les unit et de la jeter par là même à nouveau dans les travers de l'indigence alors qu'avec lui elle s'était vue « dans la catégorie des filles entretenues, bien logée, de bons appointements et nippée comme une princesse[3] ». C'est que, reprenant la métaphore convenue de la femme comme place forte assiégée, l'auteur de *Je suis pucelle* décrit la facilité avec laquelle se laisse séduire une femme empêchée par la nécessité de s'offrir le luxe de l'apparence de décence qu'offre une résistance feinte. Dès lors, « avec le

[1] *Ibid.*, p. 212.

[2] *Op. cit.*, p. 55.

[3] *Ibid.*, p. 59.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

général des hommes […], une fille excessivement misérable, est une ville ouverte à tous venants, qui n'a besoin, ni de siège pour être prise, ni d'assaut pour être forcée : une conquête facile, qui se livre d'elle-même, dans les mains du besoin[1] » alors que « les femmes de condition se respectent plus […], et mettent de la décence, même dans leurs dérèglements[2] » précisément parce qu'elles en ont les moyens (financiers). Mais « d'elle-même » peut-elle être l'expression juste lorsque c'est bien la contrainte de la nécessité, à l'origine de laquelle il y a souvent un ou plusieurs homme(s), qui la font en réalité ainsi se livrer ? D'autant qu'en la dépossédant de son individualité, cette nécessité l'aliène à elle-même, à l'image de Fanny Hill qui, « affranchie de la nécessité de [se] prostituer pour vivre », se voit par là même « rendue à [elle]-même[3] ».

b. Exclusions et marginalisations

La femme se retrouve de façon récurrente, dans le roman libertin, face à des situations d'exclusion et à de marginalisation dont elle est la victime. Certaines représentations du sexe féminin dans le discours libertin amènent ainsi à son rejet, sans nécessairement avoir recours à des figures monstrueuses ou difformes de ce sexe féminin. Il est alors un discours qui le rejette pour le mettre à l'écart, dans son ensemble, des rapports amoureux : il s'agit du discours de l'homosexualité masculine présent principalement chez Sade dans le sens où bien peu de romans du corpus libertin, au XVIIIe siècle, lui font de véritable place. C'est que la sodomie entre hommes est toujours un tabou social et religieux[4] que le roman libertin peine encore à transgresser, surtout avant 1755, date à laquelle elle commence à se faire plus visible. On en trouve tout de même quelques rares occurrences en-dehors des romans sadiens, notamment dans *Fanny Hill* ou dans *Le Diable au corps*, et encore est-ce souvent pour la dépeindre sous des couleurs ridicules[5]. Il faut ainsi préciser que la sodomie, dans la

[1] *Op. cit.*, p. 46.

[2] *Ibid.*, p. 10.

[3] *Op. cit.*, p. 83.

[4] En 1750, on brûle encore des hommes sur la place publique pour ce qui est considéré, par la loi, comme un crime.

[5] Voici ainsi ce que l'on peut lire à l'occasion d'une telle scène qui s'apprête à être jouée dans *Le Diable au corps* : « Il est bon de voir, une fois dans sa vie, la grotesque figure qu'ont deux nigauds d'hommes qui se font cela… Cette scène de faux amour doit être d'un ridicule ! » (*op. cit.*, p. 189).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

perspective sadienne, participe toujours de l'homosexualité masculine, même quand ledit « patient » est en réalité de sexe féminin. Il ne saurait donc s'agir de voir, dans la présence du personnage féminin au sein de rapports amoureux homosexuels une quelconque intégration et acceptation de la femme en tant que telle dans ces rapports, dans le sens où elle n'y est considérée que par « l'autel indécent de Sodome[1] », qu'en ce qu'elle a de commun avec l'homme. Dans l'*Histoire de Juliette*, le cardinal Albani pousse ainsi « la sévérité des mœurs sodomites au point de déguiser scrupuleusement avec sa main tout ce que l'attitude penchée que l'on […] faisait prendre [à Juliette] lui faisait involontairement découvrir dans le voisinage », car « il n'est pas de vrai sodomiste qui ne débande à la vue d'un con[2] ». Il n'y a guère que chez Sade que la sodomie est ainsi restreinte au seul champ de l'homosexualité masculine, les autres romans libertins du siècle préférant l'intégrer à la sphère des rapports hétérosexuels[3], dès lors moins réprimandée car plus discrète, même si elle reste souvent présentée comme antiphysique[4] et de ce fait n'est la plupart du temps acceptée par les courtisanes que par appât du gain et/ou par nécessité car quoi qu'il en soit elle est source de jouissance pour l'amant, malgré (ou grâce à ?[5]) la souffrance féminine.

Mais même lorsqu'il ne s'agit pas d'homosexualité masculine, les sexes féminin et masculin peuvent ne pas s'accorder, comme entre Lolotte encore vierge et l'heureux homme qui, déguisé en religieuse, vient les rejoindre, elle et Félicité, dans leur cellule du couvent :

> *Occupé de mes baisers et s'embrasant à leur flamme, il se prête adroitement au travail de la soubrette qui, après avoir usé autour de nos bijoux tout un pot de pommade, présente enfin le terrible bouton à l'étroite boutonnière : mais vainement la tient-elle un peu dilatée, vainement étrangle-t-elle dans le capuchon le gland de l'énorme vit et lui fait-elle faire la pointe ; elle ne vient pas à bout d'en faire entrer la longueur d'une ligne. Il avait beau pousser, moi m'écarter*

---

[1] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, *op. cit*., p. 348.

[2] *Op. cit*., p. 790.

[3] Voire des rapports lesbiens, puisque nous avons vu que l'on peut également trouver des scènes de sodomie entre femmes, dans lesquelles elles se trouvent alors en posture active, à l'aide de godemichés ou d'un clitoris démesuré.

[4] L'Antiphysis étant l'ensemble des pratiques érotiques condamnées par l'Église comme « contre nature ». Même si les considérations religieuses n'ont guère à voir avec les scrupules des romanciers libertins, Margot la ravaudeuse parle d' « antinaturelle opération » (*op. cit*., p. 689) et la Bois-Laurier de « péché antiphysique » (*op. cit*., p. 644).

[5] C'est alors une justification virile et sadique avant l'heure qui se profile.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *à me fendre et me presser contre lui, rien ! Notre conjonction est la chose impossible*[1].

La répétition de l'adverbe « vainement » ainsi que la présence d'autres marqueurs de l'inutilité et de l'incapacité (« elle ne vient pas à bout », « il avait beau », « rien ! », « impossible ») soulignent donc l'impossibilité de la réunion des deux sexes pourtant naturellement portés l'un vers l'autre, quand la « conjonction est la chose impossible » à cause d'une disproportion irréductible, malgré tous les efforts envisageables des différentes parties, entre bijoux féminin et masculin. Mais quant à la frustration qui se fait alors nécessairement jour dans de telles situations, il faut noter qu'elle est systématiquement du côté de la femme alors que l'homme, lui, parvient, d'une façon ou d'une autre, à se satisfaire tout de même, la cause se trouvant en tout premier lieu dans leurs physiologies respectives. En effet, si « l'électricité du plaisir opère sur le jeune homme » grâce aux caresses prodiguées par cette « petite fille charmante », et si « la précieuse éjaculation [s'achève] complètement », elle ne le fait qu'au-dehors dans un dernier « vain effort » et Lolotte peut conclure le chapitre dans un soupir de déception : « je ne suis pas même entamée ».

De même, la libertine mal servie par les figures d' « invalides de Cythère » qui peuplent le roman libertin ne manque pas d'exprimer son mépris ou son ressentiment à l'égard de celui qui l'a ainsi « ratée » (là encore l'expression est récurrente dans de telles situations), la mettant dans une position d'exclusion, de marginalisation, en tout cas de rejet par rapport à l'acte amoureux. Margot ironise en effet sur l'un de ses clients : « après un badinage de trois quarts d'heure, je fus ratée comme une Reine. […] Il ne manqua de me rater régulièrement deux fois la semaine[2] ». La suivante de la marquise, dans le *Diable au corps*, elle, exprime davantage son ressentiment sur le ton du dépit que sur celui de l'ironie :

> *Insensiblement mes désirs se sont accrus à l'excès… Il n'y a pas eu moyen de faire entrer deux pouces de cette andouille molasse, et j'ai eu la douleur de me sentir conspuée sans avoir été f[3]…..*

L'ironie et l'humour dont usent Margot sert à dédramatiser une situation qui est pourtant humiliante pour la femme. « Etre ratée », c'est en effet pour elle subir un véritable affront, une insulte à ses appas en même temps qu'endurer une incontestable frustration. D'ailleurs

---

[1] *Op. cit.*, p. 76-77.

[2] *Op. cit.*, p. 708.

[3] *Op. cit.*, p. 25.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'expression « être ratée », très courante dans notre corpus, met l'accent sur la frustration féminine davantage que sur l'impuissance masculine en elle-même. Ce ressentiment, comme on le voit chez Philippine, en effet, est avant tout le signe d'un appétit érotique féminin frustré et donc d'un plaisir féminin dépendant d'un pouvoir sexuel masculin. La première victime de l'impuissance masculine apparaît dès lors en fait comme la femme elle-même. D'où la colère de vilaines fées comme Grossopède dans *Le* ***** ou Crapaudine dans *Le Canapé couleur de feu*, cette dernière métamorphosant le chevalier Commode en canapé pour se venger ainsi de l'affront qu'il vient de lui faire en ne satisfaisant pas ses désirs. Il ne pourra alors reprendre forme humaine que lorsque pareille mésaventure aura eu lieu sur lui : « 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[1] ».

Tout ceci entre en fait dans les infidélités diverses faites à la femme, autant de frustrations qu'elle doit subir dans le roman libertin et qui tendent à l'exclure, à la marginaliser par rapport à un circuit économique sexuel et amoureux qui fonctionne désormais sans elle, à son plus grand désarroi. L'homme lui préfère en effet en particulier souvent la gloire, lui qui assimile, ainsi que nous l'avons vu, la conquête amoureuse à la conquête militaire, mais des deux il sait, quand il peut choisir, qu'il trouvera davantage cette gloire, vers laquelle le porte l'amour-propre masculin tant de fois souligné par nos héroïnes, dans les victoires militaires que dans les travaux libidineux ou les entreprises de séduction, aussi hasardeux et difficiles soient-ils. Si le narrateur de *La Reine de Golconde* semble le regretter, il y aura pourtant lui-même cédé :

> *Jusqu'à quand la trompeuse voix de la gloire rendra-t-elle odieux ce doux repos et ces tendres plaisirs ? Jusqu'à quand préfèrera-t-on la guerre à l'amour*[2] *?*

C'est ainsi à la faveur de cette gloire que Julie, l'héroïne éponyme de *Julie philosophe*, et la duchesse de Mozardi dans *Elvire* sont délaissées par leurs amants respectifs car, dit Julie, « les jeux innocents de l'amour s'accordent mal avec les jeux terribles de la guerre, et il est rare que celui qui court moissonner des lauriers ne néglige pas les myrtes qu'il a cueillis » et de

---

[1] FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, *Le Canapé couleur de feu. Histoire galante*, Amsterdam, par la Compagnie des libraires, 1741 (Toulouse, éd. Ombres, 2000, p. 26-27).

[2] *Op. cit.*, p. 212.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

poursuivre : « l'amour veut dominer en maître, et il n'est plus qu'une passion secondaire dans le cœur d'un jeune héros[1] ». C'est en effet pour cette raison que, dans sa jeunesse, la duchesse de Mozardi d'*Elvire* n'a pu retenir Marcelli, son amant :

> *Nous nous aimions beaucoup Marcelli et moi ; mais lorsqu'il trouva, en rentrant dans sa chambre, un joli uniforme de chasseur, et, de l'écurie, un joli cheval qui lui était destiné, sa jeune tête s'échauffa pour la gloire ; il essuya ses yeux, et je fus forcé de lui pardonner la noble infidélité qu'il me faisait pour elle*[2].

D'ailleurs, s'« il en est de la galanterie dans les femmes comme de la bravoure dans les hommes : c'est la voie la plus sûre pour se faire un nom et pour parvenir à l'immortalité[3] » selon Psaphion, ce ne peut être dans un domaine proprement féminin que l'homme peut trouver cette gloire mais bien dans la « bravoure » dont celle qu'il exerce auprès des femmes, par défaut, ne saurait être qu'un bien faible pis-aller.

Quelle position est alors plus marginale que celle des courtisanes qui doivent subir tout à la fois la pitié et le mépris des femmes et ceux des hommes, au service desquels elles mettent pourtant leur corps ? En effet, la même Psaphion le reconnaît, les femmes plaignent ces courtisanes ou se déchaînent contre elles[4] alors que les hommes se contentent de les mépriser :

> *Les hommes, plus indulgents pour nous parce qu'ils nous font ce que nous sommes, nous plaignent plus qu'ils ne nous maltraitent ; du moins, ils se contentent de nous mépriser […] !*

Et si l'héroïne de Meusnier de Querlon entend réfuter la représentation que se font « ces ingrats » de leur condition, il n'en reste pas moins qu'elle montre en quoi elles leur apparaissent comme « des victimes dévouées à la brutalité, au caprice et à la tyrannie de leur sexe » :

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 150. Rappelons que les lauriers sont le symbole des grandes victoires, des brillants succès, en particulier militaires, tandis que les myrtes, qui étaient consacrés à Vénus chez les Romains, représentent l'amour, la volupté.

[2] *Op. cit.*, II, p. 53.

[3] *Op. cit.*, p. 52.

[4] « Les femmes, en général, ou nous plaignent ou sont déchaînées contre notre espèce » (*ibid.*, p. 54).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Un amant qui paye achète le droit de nous faire sentir ses dédains, même au milieu de ses caresses ; de mêler les rebuts aux désirs, et l'outrage à la plus ardente passion*[1].

L'argent (« paye », « achète ») mis en jeu dans les rapports entre les sexes soumet alors entièrement la femme (« victimes dévouées ») à une certaine violence masculine (« brutalité », « caprice », « tyrannie »), qu'elle soit physique, morale ou verbale, d'où ressort principalement un mépris généralisé à l'égard de celle qui fait commerce de son corps (« dédains », « rebuts », « outrage ») et s'offre par là même au public. Et ce mépris est précisément un « rebut », pour reprendre le mot même de Psaphion, c'est-à-dire un rejet, une exclusion, une mise à l'écart. Mais ce mépris est tout aussi ambigu que l'est tout ce qui entoure la représentation de la femme dans le roman libertin. En effet, en premier lieu, il s'agit d'un mépris qui se mêle (« au milieu », « mêler ») inextricablement aux marques du désir et de la jouissance (« caresses », « désirs », « ardente passion »). C'est que le sens étymologique de « mépris » renvoie à un « prix inférieur à la valeur réelle ». Or, on ne peut ignorer ce sens quand il nous ramène une fois de plus à l'argent qui gère ici les rapports entre hommes et femmes (du moins les courtisanes) et qu'il montre ainsi comment ces femmes se voient privées, en particulier par les hommes puisque ce sont eux qui prodiguent l'argent, de leur valeur réelle et donc encore un peu plus de leur individualité et d'une place légitime dans la société. Paradoxalement donc, c'est en devenant publique que la femme se marginalise avec le plus de force par rapport à cette société comme entend le montrer Psaphion, décrivant la courtisane comme un « rebut », alors que la sphère privée à laquelle le siècle veut la cantonner semblerait au contraire la protéger de la honte sociale et du « joug du public », qui tend à se constituer comme le tribunal de la femme.

[1] *Ibid.*, p. 56.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. La honte sociale : la femme devant son tribunal, « sous le joug du public »

> « […] les rigueurs de la société ne sont plus condamnables quand elles vengent la décence, punissent l'oubli des devoirs et maintiennent l'honneur par la flétrissure de celles qui s'en écartent ».
> Dorat, *Les Malheurs de l'inconstance*[1].

Nous avons vu comment, dans son agrégation contraignante à la société, la femme cherche à se préserver à tout prix de la honte sociale et de la perte de sa réputation qui l'exposeraient à une mort sociale peut-être pire encore que ne le serait pour elle la mort à proprement parler, la mort physique. La pénitence publique qui attend celle qui fait ainsi naître le scandale est donc à la hauteur de la crainte qu'inspire la honte sociale à des personnages aussi différents que le sont Fatmé dans *Le Sopha* et la présidente de Tourvel dans *Les Liaisons dangereuses*. Et pourtant, malgré toutes les précautions prises dans ce sens, un certain nombre de personnages féminins du roman libertin finissent par se retrouver face à leur tribunal, « sous le joug du public », et confrontés alors à toutes les peines auxquelles ils peuvent être condamnés, alors que *Point de lendemain*, lui, élude la question des conséquences pour Madame de T***, pour la femme, en s'arrêtant précisément au lendemain matin.

Tout commence donc par l'éclatement du scandale alors que l'apparence de la décence exigeait une discrétion absolue sur la satisfaction d'un désir féminin puisque « la honte sociale », la comparution de la femme devant son tribunal qu'est « le joug du public » suppose que soit rendu public ce qui, plus que toute autre chose sans doute, aurait dû rester privé, de l'ordre de la stricte intimité. Or, le scandale renvoie précisément à l'effet, dans le public, de faits, d'actes ou de propos de mauvais exemple ainsi qu'à l'émotion indignée qui accompagne cet effet. Et le couvent apparaît comme un espace particulièrement propice au scandale dans le roman libertin. Soit que la « mauvaise réputation » de la jeune fille la suive

[1] *Op. cit.*, p. 998.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans ce lieu où elle entre après ses aventures libertines, à l'image de celle qui n'était pas encore Madame de Camouville dans *Entre chien et loup* et qui, affublée du surnom de « petit hussard de l'amour », en est poursuivie jusque dans l'enceinte même du couvent :

> *Cette plaisanterie fit fortune, et me suivit dans mon asile, au grand scandale de la communauté […]*[1].

Soit, pire encore, qu'au sein même de la communauté se déroulent les faits qui vont y faire naître le scandale, comme cela se passe dans l' « histoire de Monique » du *Portier des Chartreux*. En effet, surprise alors qu'elle s'adonne à des attouchements à la grille avec le frère d'une des recluses, Monique se voit exposée au scandale puisque, dit-elle à Suzon, « tout le couvent sut bientôt [son] aventure » :

> *On chuchotait, on me regardait, on riait, on parlait, on se taisait ; je m'en inquiétais fort peu : pourvu que le murmure ne passât pas les pensionnaires : j'étais sûre de la discrétion des jolies, mais je ne l'étais pas trop de celle des laides, et celles-ci, qui étaient sûres de n'avoir jamais de pareilles occasions de pécher, crièrent au scandale, bas d'abord, puis haut, et si haut que les vieilles le surent*[2].

On voit donc ici que c'est moins parce qu'il s'agit d'une communauté religieuse que parce que le couvent est conçu dans le roman libertin comme un lieu confiné où les rivalités féminines sont exacerbées, qu'il apparaît comme un espace particulièrement propice à l'éclatement du scandale. En effet, c'est bien la jalousie des laides à l'égard des jolies, parce qu'elles sont « sûres de n'avoir jamais de pareilles occasions de pécher », qui est à l'origine de l'éclatement du scandale. Avant cet éclatement à proprement parler, il ne s'agissait que d'un « murmure », comme une rumeur qui court, et non pas véritablement d'un scandale, comme le montre le jeu sur la montée en puissance du bruit de cette rumeur. Si l'on commence par « chuchoter » (le bruit est d'ailleurs si faible, qu'il se « tait » parfois), ne formant alors qu'un « murmure » bien peu inquiétant pour la jeune Monique, ce chuchotement devient bientôt un cri (« crièrent au scandale ») paradoxalement – pour un cri - « bas d'abord » avant de devenir beaucoup plus « haut ». Ce n'est qu'à partir de là qu'il s'agit véritablement d'un scandale qui va exposer Monique à des dangers quant à son avenir dans la

[1] *Op. cit.*, p. 149.

[2] *Op. cit.*, p. 358.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

communauté puisque c'est bien cela qui est en jeu et que c'est alors que se compose véritablement son tribunal, celui des « vieilles ». À l'échelle, cette fois, de la sociabilité mondaine, c'est également ce qu'il advient avec la marquise de Merteuil. En effet, tout comme pour Monique, cela commence par « des bruits » que Madame de Volanges qualifie de « bien étonnants et bien fâcheux », qui ne sont donc pour elle « qu'une affreuse calomnie[1] » sans doute inspirée, là encore, par la jalousie. « Voici ce qu'on *publie* », poursuit-elle, « ou, pour mieux dire, ce qu'on *murmure* encore, mais qui ne tardera sûrement pas à *éclater* davantage[2] ». Comme pour Monique, donc, la publication, c'est-à-dire le fait de faire connaître au public, d'annoncer publiquement, se fait d'abord dans le souffle d'un « murmure » avant d' « éclater » plus bruyamment et de causer le scandale au sein de la communauté. Mais si pour Monique le scandale reposait en tout premier lieu sur le ouï-dire, il faudra bientôt à Madame de Volanges se rendre à l'évidence : les lettres données par Valmont à Danceny et « publiées[3] » - là encore c'est le mot - par celui-ci deviennent aux yeux du public des preuves tangibles du crime – ou des crimes – de la marquise. Et en effet, ainsi qu'elle l'avait prévu, le scandale éclate véritablement dès le retour de Madame de Merteuil de la campagne où elle s'était réfugiée quelques jours, lors d'une soirée à la Comédie italienne :

> *Mme de Merteuil, en arrivant de la campagne, avant-hier jeudi, s'est fait descendre à la Comédie Italienne, où elle avait sa loge ; elle y était seule, et, ce qui dut lui paraître extraordinaire, aucun homme ne s'y présenta pendant tout le spectacle. À la sortie, elle entra, suivant son usage, au petit salon, qui était déjà rempli de monde ; sur-le-champ il s'éleva une rumeur, mais dont apparemment elle ne se crut pas l'objet. Elle aperçut une place vide sur l'une des banquettes, et elle alla s'y asseoir ; mais aussitôt toutes les femmes qui y étaient déjà se levèrent comme de concert, et l'y laissèrent absolument seule. Ce mouvement marqué d'indignation générale fut applaudi de tous les hommes, et fit redoubler les murmures, qui, dit-on, allèrent jusqu'aux huées*[4].

---

[1] *Op. cit.*, p. 455, lettre CLXVIII.

[2] *Ibid.*, p. 456. C'est nous qui soulignons.

[3] Car « on ajoute que Danceny, dans sa première indignation, a livré ces lettres à qui a voulu les voir, et qu'à présent elles courent Paris » (*ibid*). Et il dira lui-même à Madame de Rosemonde s'être « permis de publier » (*ibid.*, p. 459, lettre CLXIX) deux lettres de la correspondance confiée à lui par Valmont (à savoir les lettres LXXXI et LXXXV, sa lettre autobiographique et celle où elle rend compte de l'aventure avec Prévan).

[4] *Ibid.*, p. 468-469, lettre CLXXIII.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Rien ne manque alors à l' « humiliation » d'une femme qui, auparavant adulée par ces femmes comme par ces hommes, sort désormais sous « les huées scandaleuses » du « public ». D'autant que ce scandale montre la victoire finale du monde masculin sur celle qui avait pu, un temps, sembler en remettre l'ordre en cause, car en même temps qu'elle est huée, Prévan, lui, est applaudi et presque porté en triomphe à ses yeux par « tout le monde, hommes et femmes ». La victoire du monde masculin est donc d'autant plus palpable et triomphante qu'elle se fait avec le concours de l'hypocrisie des femmes, sans conteste les plus virulentes dans l'expression de ce scandale et même les premières à le faire éclater. Le « murmure » n'est donc pas suffisant pour faire le scandale, qui a besoin des huées (comme le montre l'expression « huées scandaleuses ») et surtout, il faut le remarquer, de la solitude de celle qui est l'objet du scandale (Monique ou la marquise de Merteuil) face à un public qui se constitue à présent comme son tribunal, celui de la société civile à laquelle elle avait lancé un défi et qui, désormais, se montre prête à la juger.

Parodie de cour de justice, les mères du couvent de Monique « [assemblent] le conseil pour délibérer entre elles sur ce que l'on ferait à une effrontée qui se laissait toucher les tétons ». Ce « crime irrémissible » (parodie de justice civile et de justice religieuse mêlées) est dès lors d'emblée jugé comme tel « aux yeux d'une bande de vieilles momies qui n'avaient plus que des tétasses à jeter sur l'épaule ». Il ne s'agit donc pas de statuer sur la réalité du « crime » ou non mais bien sur la peine que la criminelle mérite, car « on [trouve] le cas grave » au point que « toute autre qu['elle] eût été renvoyée ». Ce n'est que parce qu'elle doit prendre le voile et apporter alors une bonne dot qu'elle est gardée au sein de la communauté, mais « le résultat du conseil fut qu'on [la] châtierait[1] ». Si finalement, par un concours de circonstances, Monique échappera à un châtiment, à « une punition exemplaire[2] », qui l'aurait davantage encore couverte de honte, il n'en reste pas moins que la crainte et le désespoir auxquels elle se laisse alors aller donnent une idée de la honte sociale à laquelle s'expose celle qui encourt de tels risques :

> *La colère fit place au désespoir : moins flattée du plaisir de me voir en sûreté, que pénétrée de l'affront qu'on avait voulu me faire, j'avais le visage baigné de larmes. « Comment reparaître dans le couvent ? disais-je. Je vais être*

[1] *Op. cit.*, p. 358.

[2] *Ibid.*, p. 364.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *moquée, peu me plaindront, toutes me fuiront,* ah ! me voilà couverte de honte ! *[…].* [1] »

C'est bien précisément aussi, on l'a vu, ce qui arrive à la marquise de Merteuil dans les salons de la sociabilité mondaine, huée et fuie, elle aussi « couverte de honte », même si elle accuse tout ceci avec un tel aplomb qu'au milieu de cette tempête, elle « a conservé l'air de ne rien voir et de ne rien entendre, et […] n'a pas changé de figure ! » ainsi que s'en étonne Madame de Volanges. Qui plus est, pour elle, à cela s'ajoute un véritable procès, pour une toute autre affaire, certes, mais qui « vient […] ajouter encore à ses disgrâces et à ses torts » (à peine plus d'un mois après le scandale du salon) et qui, symboliquement, semble venir la juger pour les crimes que lui reproche la société civile et mondaine :

> *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*[2].

Dans ce procès c'est encore une fois la solitude de la femme face à son tribunal qui transparaît (« elle l'a perdu tout d'une voix », « tout a été adjugé aux mineurs ») comme si le jugement qui était rendu contre celle qu'il met ainsi en accusation visait avant tout à la stigmatiser, à la noter d'infamie, à la condamner définitivement et publiquement. Ainsi la marquise de Merteuil, sans aucun doute la figure la plus marquante d'un libertinage au féminin, est-elle huée dans les salons qui jusqu'ici l'adulaient, ruinée, défigurée par la petite vérole, et finalement contrainte à l'exil, sur « la route de la Hollande[3] » suppose-t-on, ultime exclusion de la communauté, jusqu'à la perdre de vue mais aussi dernière provocation de sa part puisque « ce départ », écrit Madame de Volanges, « fait plus crier encore que tout le reste » [4].

---

[1] *Ibid.*, p. 359. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 472. Lettre CLXXV.

[3] *Ibid.*, p. 473.

[4] Nous ne l'appréhendons donc pas seulement, contrairement à Henri Lafon, comme une parodie du topos de la ruine-sanction. Pour lui en effet, « elle s'enfuit, défigurée sans doute, ruinée peut-être, mais emportant ses bijoux et ses diamants » (et il ajoute en note : « … et laisse cinquante mille francs de dettes ») (*op. cit.*, p. 160). Certes ce départ sonne comme une ultime provocation de la part de Madame de Merteuil et on peut également le comprendre comme la seule véritable libération possible à l'égard de l'agrégation contraignante imposée par la société, mais on ne saurait occulter la réalité du jugement et de la sanction imposés par le tribunal du public.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Tout contribue alors, comme ce sera aussi le cas pour Alexandrine dans *Amélie de Saint-Far* – qui apparaît d'ailleurs comme une pâle copie de la Merteuil – à « rendre sa chute plus éclatante[1] » car « Alexandrine, ayant perdu son époux, ses charmes et sa fortune, fut bientôt abandonnée de tous les hommes ». La pénitence publique est donc à la mesure du scandale provoqué par celle que l'on a jugée et condamnée pour l'affirmation de son corps désirant, qu'elle n'a pas su garder secret, pour n'avoir pas été seulement un objet de désir, si bien qu'avec elle, ce seront les deux autres femmes du roman qui auront affirmé, elles aussi, ce corps désirant, qui mourront à toute vie sociale, mort symbolique à laquelle vient s'ajouter la mort physique pour la présidente de Tourvel. Madame de Syrcé, dans les *Malheurs de l'inconstance*, écrit quant à elle, peu de temps avant son décès, qu'elle sent que « la mort seule [peut l']arracher au crime, au malheur, à la honte[2] ». Elvire, le personnage de Félicité de Choiseul-Meuse, choisit, elle, de se donner volontairement la mort par le poison, se croyant déshonorée[3] aux yeux d'un public qui « assure que, plusieurs mois avant son mariage, Elvire était mère[4] » alors que qu'« on ne ramène point l'opinion du monde[5] », qu' « il ne pardonne pas », qu' « il est inexorable[6] » ajoute la marquise de Syrcé. Or, si, pour Émile, l'époux d'Elvire, « [qu]'importe le monde ? », il en est tout autrement pour la femme. Elle ne peut en effet se soustraire à des jugements publics qui lui sont bien pires que la mort physique pouvant, elle, peut-être les laver, elle et son époux, d'une « calomnie[7] » qui n'aura été finalement que le fruit d'inexpériences et d'inconséquences successives, comme le dira Gustave, car, même déshonorée à tort aux yeux du monde, « toutes les preuves, qui avaient été suffisantes pour […] désabuser [son époux], ne le seraient point vis-à-vis du monde[8] » et alors il faudrait « souffrir que le mépris [l']atteigne » : « pourrais-je vivre avec la crainte que l'opinion ne vous affligeât et ne vous blessât à tout moment : non, j'ai dû faire ce que j'ai fait, et je ne m'en repens pas » parvient-elle à conclure avant de rendre son dernier soupir. Tout

---

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 232.

[2] *Op. cit.*, p. 1043.

[3] En réalité, elle n'a pas été infidèle à son époux, mais, ayant recueilli une fillette, Pauline, la fille naturelle de Broun, ce dernier fait croire à l'époux d'Elvire que Pauline est en fait la fille qu'il a eue avec l'héroïne. Il finira par avouer la vérité mais Elvire, se croyant déshonorée pour jamais, se donne la mort.

[4] *Op. cit.*, t. II, p. 83.

[5] *Ibid.*, p. 70.

[6] *Op. cit.*, p. 995.

[7] *Op. cit.*, II, p. 186.

[8] *Ibid.*, p. 194.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

comme Elvire donc, celles qui ont laissé s'affirmer leur corps désirant – ou même l'ont seulement laissé croire, car « les conjectures du public » ont valeur de preuves – finissent ainsi « sous le joug d'un public aussi léger qu'injuste, dont [elles éprouvent] aujourd'hui toute la rigueur[1] ».

3) La femme marquée

La marque, visible ou non (mais le libertin s'en délecte d'autant plus qu'elle peut être perçue des autres, les témoins de son triomphe), laissée à la femme opère comme une véritable jouissance pour l'homme dans le sens où elle met en son pouvoir la chair féminine, qui plus est dans la durée et de là provient sans aucun doute – du moins en partie – le fantasme masculin de la virginité qui parcourt sans cesse le roman libertin, comme une obsession[2] : trouver un corps et un être féminins vierges de toute marque et leur apposer la sienne, ineffaçable.

a. Dans son corps et son esprit : cicatrices

Si les marques laissées par la petite vérole sur le visage de la marquise de Merteuil apparaissent comme celles de sa honte, de l'expression d'une certaine justice aux yeux du public, il est d'autres marques, d'autres cicatrices qui parcourent le roman libertin et qui s'apposent – ou s'imposent – ainsi sur la femme, dans son corps comme dans son esprit, et deviennent parfois de véritables fantasmes masculins en ce qu'elles la posent dans une entière dépendance, d'une appartenance, d'une soumission à l'égard de celui qui lui a fait ces marques, elles font que désormais elle lui appartient. Car garder des cicatrices, physiques ou non, c'est bien garder une trace, c'est conserver une marque, après guérison, par une blessure, une plaie. C'est bien là l'important, qu'il soit censé y avoir eu guérison mais que, malgré cela, cette marque reste, comme une trace indélébile, de ce que la femme ne pourra alors jamais oublié.

---

[1] *Ibid.*, I, p. 231.

[2] Voir, à ce sujet, la première partie de cette étude (chapitre II).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le libertin veut en effet que la femme qu'il est parvenu à séduire garde en elle son souvenir, comme une marque, dans son esprit tout autant que dans sa chair. Valmont veut et forme ainsi « le projet » que Cécile « garde de [lui] toute sa vie une idée supérieure à tous les autres hommes[1] » et ne sera satisfait qu'autant que la présidente de Tourvel « n'aura existé que pour [lui][2] », tout ceci au point de ne pas ménager ses efforts pour y parvenir voire de ne pas pouvoir les « soutenir longtemps sans altérer [sa] santé[3] » dit-il dans son « obsession de l'emprise sur le corps féminin[4] » pour reprendre les termes de Michel Delon. Par ailleurs, cette marque physique sera laissée d'autant plus facilement et avec d'autant plus de force que la jeune fille était vierge, comme l'est Cécile pour Valmont. D'où cette enthousiasme non dissimulé du Vicomte à la vue de Cécile le lendemain matin : « j'aime, de passion, les mines de lendemain » écrit-il, dans une envolée quasi lyrique, expliquant ainsi la raison pour laquelle, même « rendu de fatigue et de sommeil », il a « sacrifié l'un et l'autre au désir de [se] trouver [le] matin au déjeuner ». Et de poursuivre par une description fondée sur une suggestion exclamative : « C'était un embarras dans le maintien ! une difficulté dans la marche ! des yeux toujours baissés, et si gros et si battus ! Cette figure si ronde s'était tant allongée ! rien n'était si plaisant[5] ». Cette « mine de lendemain » évoque donc non seulement la cicatrice physique apposée par le libertin sur le corps de la femme (d'où notamment cette « difficulté dans la marche ») mais qui plus est la marque laissée dans son esprit (comme l'indique cet embarras qui transparaît de toute son attitude). Mais ce qui le satisfait encore plus c'est qu'il n'est pas le seul à s'apercevoir « de ce changement extrême » dans l'être et l'attitude de la jeune Cécile, et il ne cache pas non plus à la destinataire de sa lettre son contentement enthousiaste à voir ainsi et Madame de Volanges et la présidente de Tourvel, qu'il compte également amener au lendemain[6], s'empresser tendrement autour d'elle. Car le libertin a besoin d'une certaine publicité de sa victoire pour que son triomphe soit total et le fait que tout un chacun peut voir le changement qu'il a ainsi lui-même provoqué chez sa victime, même sans en connaître véritablement l'objet, le lui apporte. La victime elle-même,

---

[1] *Op. cit.*, p. 337, lettre CXV.

[2] *Ibid.*, p. 335.

[3] *Ibid.*, p. 337.

[4] *Op. cit.*, p. 201, voir le chapitre VIII (« La maîtrise du temps »), en particulier ce qui concerne « le lendemain » et les « blessure et cicatrice »).

[5] *Op. cit.*, p. 272, lettre XCVI.

[6] « Oh ! pour ces soins là, ils ne sont que prêtés ; un jour viendra où on pourra les lui rendre, et ce jour n'est pas loin » (*ibid*).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

intériorisant le fantasme de son séducteur, se rend compte de ce changement et le rapporte à la marquise de Merteuil, sa confidente :

> *Et ce matin en me levant, quand je me suis regardée au miroir, je faisais peur, tant j'étais changée*[1].

La mine du lendemain, outre qu'elle « représente le risque que la victime avoue elle-même sa faiblesse », dès lors « révèle […] [le] fantasme masculin selon lequel la jeune femme changerait de statut lors de sa première relation sexuelle[2] » nous dit Michel Delon. Que dire alors de sa jouissance lorsqu'il remarque chez elle les premiers signes de grossesse, inscription ultime, sans doute, de sa possession dans le corps féminin ?

L'hymen déchiré apparaît ainsi sans conteste comme la marque, la cicatrice laissée avec le plus de récurrence sur le corps féminin dans le roman libertin, et qui plus est une cicatrice qui n'a aucune chance de pouvoir disparaître un jour (puisque les recréations de pucelages ne peuvent être qu'artificielles et qu'elles ne visent qu'à faire des dupes), une « blessure ouverte pour la vie[3] » selon Fanny car, dit la mère de l'héroïne de *La Grivoise du temps*, « c'est un pucelage, qu'un petit morceau de chair comme cela, en montrant un bout de boudin blanc qu'elle faisait agir dans sa main, fait perdre et qu'on ne saurait jamais retrouver[4] ». Avant d'être une cicatrice, l'hymen déchiré est donc une blessure inscrite dans la chair féminine, comme ces « précieuses et chères blessures » de Psaphion ouvertes « sous [les] coups » de « l'impitoyable Sunnion[5] ». Cette « blessure », comme l'appelle donc de façon convenue le roman libertin, est due à la déchirure de l'hymen, ce « je ne sais quoi » que Lolotte sent « se déchirer intérieurement[6] ». Le premier amant sera donc, tout comme Valmont entendait le faire de façon plus métaphorique avec la présidente de Tourvel[7], le seul à avoir ouvert la « barrière », autre désignation commune, dans le roman libertin, pour évoquer l'hymen, les « barrières délicieuses de ce charmant sentier » dont parle Fanny. Tout comme la blessure, ces barrières sont donc « délicieuses » à la femme car, dit encore une fois

---

[1] *Ibid.*, p. 275, lettre XCVII.

[2] *Op. cit.*, p. 201.

[3] *Op. cit.*, p. 45.

[4] *Op. cit.*, p. 354.

[5] *Op. cit.*, p. 39.

[6] *Op. cit.*, p. 68.

[7] « […] et que sa carrière soit plus ou moins longue, j'en aurai seul ouvert et fermé la barrière » (*op. cit.*, p. 335).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la mère de la Charolaise à la belle-sœur de celle-ci, « quand une fois la brèche est faite, les cicatrices sont bien vite refermées, et pour lors vous n'avez plus que du plaisir[1] », ce n'est donc « tout au plus que trois ou quatre jours » que l'on a à souffrir, nul véritable besoin de pommade donc… Nécessairement, « les cicatrices sont bien vite refermées », même si la marque ne saurait disparaître puisqu'on ne cesse de nous le répéter, l'hymen ne saurait jamais revenir à son état originel.

Le traitement de la marque chez Sade repose sur la même ambivalence, mais beaucoup plus appuyée. En effet, alors que Lolotte désigne son propre sexe comme une « solution de continuité », nous l'avons vu, c'est-à-dire comme une plaie ouverte, comme si la femme portait déjà dans son corps la nécessité de la blessure et donc de la marque et de la cicatrice, les personnages de chirurgiens libertins abondent chez Sade. Or, si ce type de personnage est particulièrement apprécié du « divin marquis », c'est qu'il est sans conteste le mieux placer à la fois pour ouvrir une plaie et pour la refermer, faire disparaître les marques, ce qui répond parfaitement à l'ambivalence inhérente à leur représentation dans l'œuvre sadienne. À Saint-Maur, le chirurgien qui soigne Juliette s'ingénie pendant plusieurs jours à faire disparaître les marques laissées par le maître des lieux, le duc Dennemar, sur les fesses de Juliette et de ses trois compagnes lors d'une partie dans une petite maison durant laquelle ont été offertes sans obstacles « toutes les chairs », jusqu'à s'achever par de l'huile bouillante versée sur leurs fesses :

> *Et nous nous relevâmes dans un état que vous peindrait mieux le chirurgien, qui fut dix jours à faire disparaître les marques de cette abominable scène*[2].

Et encore Juliette a-t-elle eu la chance miraculeuse de ne voir tomber sur elle que deux ou trois gouttes, ce qui fait que l'entreprise du chirurgien, dit-elle, « y réussit d'autant plus facilement avec [elle] ». C'est que le plaisir de ce libertin est de voir couler le sang de ces femmes qu'il exècre comme le sang virginal fascine nombre d'amants du roman libertin, au point que cette scène apparaît comme une « sanglante cérémonie[3] », expression récurrente dans le genre pour évoquer la scène du dépucelage, alors que les « verges » qui en sont l'instrument se présentent sans conteste comme un phallus de substitution. Ce n'est ainsi pas

[1] *Op. cit.*, p. 369.

[2] *Op. cit.*, p. 356.

[3] *Ibid.*, p. 354.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

un hasard si Juliette nous fait remarquer que son sang « ruisselle de [ses] cuisses », comme s'il provenait de la déchirure de l'hymen, d'ailleurs parodiée par Dennemar lorsqu'il arrache un bout de peau du vagin de Juliette, « portant […] deux de ses doigts dans l'intérieur du vagin, [et] ne les [retirant] qu'avec la peau qu'il *déchire* dans ce lieu sensible[1] ». Ainsi, si les caractères des deux sœurs sont diamétralement opposés, elles passent par les mêmes épreuves et Juliette elle aussi subit ces supplices, la différence étant que, contrairement à sa sœur et à celles qui l'ont accompagnée chez Dennemar dans cette partie de petite maison, elle a appris à en tirer parti, en particulier d'un point de vue financier. Certes, Justine, lorsqu'elle rencontre elle aussi un chirurgien, Rodin, il prend « tous les soins possibles pour [elle], et le trentième jour, il n'[existe] plus sur [son] corps aucun vestige des cruautés de Monsieur de Bressac[2] ». Mais c'est pour mieux recevoir, de la main du même Rodin, une marque qui ne s'efface pas, comme pour inscrire dans sa chair et dans son esprit la souffrance dans la durée. Il efface alors les marques laissées par les autres pour rendre sa « virginité » au corps de sa victime et lui apposer *sa* marque :

> *Oui, continue-t-il, punissons-la mille fois davantage que si nous prenions sa vie, marquons-la, flétrissons-la : cet avilissement joint à toutes les mauvaises affaires qu'elle a sur le corps, la fera pendre ou mourir de faim ; elle souffrira du moins jusque-là, et notre vengeance plus prolongée en deviendra plus délicieuse*[3].

Or, les prédictions de Rodin s'avèreront justes puisque la Dubois, notamment, « qui [connaît] la flétrissure que [Justine a] eu le malheur de recevoir autrefois chez Rodin », « cette affreuse marque[4] », ne manque pas de suggérer à l'exempt de vérifier s'il ne trouverait pas sur son corps des preuves de forfaits passés. Et en effet, le stratagème de la Dubois fonctionne à merveille puisque, dit l'exempt, « ses aveux, la marque dont elle est flétrie, tout la condamne[5] ». Dès lors, la marque éternelle laissée par le libertin sur la chair féminine lui permet de continuer à lui imprimer ses sévices dans son corps comme dans son esprit même sans sa présence. Ce n'est donc plus « tout au plus que trois ou quatre jours » que la victime doit avoir à souffrir, et même si physiquement parlant la blessure est devenue cicatrice et ne fait plus souffrir en tant que telle, elle amène d'autres souffrances qui font que jamais dès lors,

---

[1] *Ibid.*, p. 352. C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 116.

[3] *Ibid.*, p. 146.

[4] *Ibid.*, p. 333.

[5] *Ibid.*, p. 334.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

celui qui l'a imprimée sur sa chair, ne pourra sortir de son esprit, tout comme Valmont voulait marquer les esprits de Cécile et de la présidente de Tourvel de façon impérissable, comme la trace d'un souvenir obsessionnel.

Ainsi, alors qu' « aux mines de lendemain, trop psychologiques, trop subtiles, ils préfèrent les marques de coups, bien réelles[1] », écrit Michel Delon, les libertins sadiens poussent le motif de la blessure infligée au travers du dépucelage, comme toujours, à son exploitation extrême puisqu'elle est répétée (on connaît la place essentielle de la répétition chez Sade) et que la victime ne doit ressentir que la seule douleur, jamais le plaisir – le plaisir du libertin provenant pour bonne part, on le sait, de la souffrance de la victime - et l'élargissent à l'ensemble du corps féminin. On retrouve donc chez lui l'obsession de la marque laissée sur le corps féminin[2], mais cette fois par l'utilisation récurrente de la cicatrice, d'une cicatrice proprement physique, ces empreintes ou ces stigmates que l'on laisse successivement sur la chair et qui rappellent étrangement les lettres infamantes avec lesquelles on marque les criminels ou les voleurs, comme Justine.

Mais, dans ce monde onirique de la souffrance où la victime recouvre instantanément sa fraîcheur pour de nouveaux sévices, les marques de la souffrance disparaissent pour que la victime soit prête à recevoir de nouveaux supplices sur son corps de la part de ses bourreaux tout l'hymen déchiré, marque du dépucelage, peut tout aussi bien s'effacer pour permettre un « éternel retour » de la figure de la vierge tel que nous en avons décrit le fantasme précédemment. D'ailleurs, même le retour de la virginité n'est pas nécessairement une vaine promesse chez Sade, et Justine, tout comme le fait Rodin, se considère elle-même comme vierge, malgré un viol qu'elle a subi il y a de cela plusieurs années car, dit-elle, « je n'avais été vraiment souillée que par un viol fait depuis cinq ans, dont les traces étaient refermées[3]… » Tous deux avancent ainsi comme argument essentiel le temps qui s'est écoulé depuis ce viol, comme s'il avait eu la capacité de régénérer totalement le corps féminin en effaçant toutes ses blessures, y compris la plus irréversible qui soit, et de lui rendre toute la

---

[1] *Op. cit.*, p. 204.

[2] Sur l'obsession sadienne de la marque, voir KOZUL, Mladen, « Écriture et lecture comme flétrissures jouissives dans les romans du marquis de Sade », in *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 80-88. Son analyse montre notamment comment la lettre infamante apposée sur le corps fait écho au texte infâme sur le papier, puisque « l'écriture de Sade tout entière est de l'ordre de la cicatrice, trace d'une expérience, souvenir d'une blessure » écrit Michel Delon (*op. cit.*, p. 224).

[3] *Op. cit.*, p. 147. Et Rodin avait dit à Rombeau, son complice : « Vierge ! mais elle l'est presque […]… Une seule fois malgré elle on l'a violée, et pas la moindre chose depuis » (*ibid.*, p. 145).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

virginité – dans tous les sens du terme – qui fascine tant le libertin, mais pour pouvoir encore et encore lui apposer d'autres marques, *ses* marques. « L'enfant du bordel » est ainsi tout heureux de constater que malgré le viol subi par Rose à l'âge de dix ans, il n'en subsiste visiblement, et étrangement, nulle trace :

> *En vérité, si Rose avait été, comme elle le disait, violée à dix ans, la plaie s'était bien refermée depuis ce temps-là, car il n'y paraissait pas*[1].

Il est en effet tout à fait remarquable, dans l'ensemble de l'univers romanesque sadien, que les victimes guérissent toujours prodigieusement vite. C'est ainsi qu'il suffit « d'un flacon d'essence » dont Julien « frotte [Justine] à plusieurs reprises » pour que « les traces des atrocités de [ses] bourreaux s'évanouissent ». Certes, Cardoville fournit alors une explication rationnelle ainsi qu'une finalité à ces guérisons miraculeuses : « avec l'art […] faire disparaître les vestiges de [leurs] cruautés » et dès lors « quelles preuves offriraient-elles de leurs accusations[2] » ? Mais surtout, nous semble-t-il, effacer les traces, c'est rendre sa virginité au corps féminin pour permettre au libertin de recommencer autant de fois qu'il le souhaitera. Finalement, donc, ce que Sade pousse ainsi jusqu'au bout, c'est toute la logique paradoxale inhérente au fantasme de la virginité dans le roman libertin que l'on retrouve dans le traitement qu'il fait de la marque, de la cicatrice sur le corps et l'esprit féminins.

b. Le temps de la souffrance

Ce temps de la souffrance dans lequel Rodin veut inscrire Justine par la flétrissure qu'il lui inflige, puisque dans l'univers sadien le libertin se plaît à faire du temps une souffrance pour sa victime, est celui de la femme qui s'est soumise au principe de continuité et de durée, alors que la femme « libre » préfère s'installer dans une course au changement et, nous l'avons vu, n'entend se préoccuper que du présent en éludant à la fois le passé et l'avenir. Car c'est bien dans la durée que Rodin veut inscrire la souffrance de sa victime, et l'obliger à se situer dans une continuité qui n'en est pas vraiment une puisque la répétition omniprésente chez Sade se fonde nécessairement davantage sur la circularité que sur la continuité, mais il n'y a que le fait de savoir qu'elle continuera encore longtemps à souffrir

[1] *Op. cit.*, p. 82.

[2] *Op. cit.*, p. 350-351.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

par sa faute qui puisse le satisfaire comme l'indiquent les marqueurs du temps de la durée sur lesquels il insiste auprès de son complice Rombeau (« elle souffrira du moins *jusque-là*, et notre vengeance *plus prolongée* en deviendra plus délicieuse[1] »). D'ailleurs, la marque infamante laissée par lui sur le corps de Justine opère comme une extériorisation, une ouverture de la violence – intériorisée et ritualisée dans la société mondaine – qui consiste, pour le libertin, à exposer ses conquêtes, une fois consommées, à la publicité et à la férocité de l'opinion. Dès lors, en se refusant à donner sa *rose* à quelque amant que ce soit, la Julie de Félicité de Choiseul-Meuse a su se préserver par là même d'être « tourmentée par des craintes continuelles[2] » et substituer au temps de la souffrance (« continuelle ») celui de la jouissance variée, d'autant que l'opinion du monde à laquelle, sans cette prudence, elle se serait alors trouvée livrée comme d'autres l'ont été, « s'autorise du passé pour juger l'avenir[3] » ainsi qu'on peut le lire dans *Elvire*. Le libertin jouit alors de la souffrance qu'il va infliger à sa victime, comme ces nombreux personnages sadiens qui jouissent d'une femme à l'idée du meurtre qu'ils commettront bientôt sur elle. Bien plus, c'est là que se joue toute l'ambiguïté des rapports entre cruauté et désir chez Sade, car ce n'est la plupart du temps que la perspective des cruautés à infliger au corps féminin qui peut provoquer le désir du libertin à l'égard d'un corps féminin qui, par ailleurs, ne fait naître chez lui que la répulsion. Dès lors, une fois la jouissance consommée, au lendemain, la femme n'inspire plus que du dégoût car « n'ayant plus rien à désirer, le dégoût remplace l'amour[4] » prévient Adolphe dans *Julie ou J'ai sauvé ma rose*. « Le lendemain est le moment de la désillusion[5] » écrit Michel Delon, le moment où le désir s'inverse en dégoût, au point que Valmont s'étonne, non sans une pointe d'inquiétude, de ne pas ressentir ce dégoût après avoir vaincu toutes les résistances de la présidente de Tourvel : « l'ivresse fut complète et réciproque ; et, pour la première fois, la mienne survécut au plaisir[6] » écrit-il ainsi au lendemain de sa « victoire ».

« Emprunter sur l'avenir » comme le fait Rozette dans *Thémidore*, c'est, dès lors, pour la femme du roman libertin, s'exposer, comme elle, à être punie. D'ailleurs, les « pressentiments » qu'elle ressent quelque temps avant d'être saisie pour être conduite à

---

[1] C'est nous qui soulignons.

[2] *Op. cit.*, p. 140.

[3] *Op. cit.*, t. II, p. 70.

[4] *Op. cit.*, p. 143.

[5] *Op. cit.*, p. 203.

[6] *Op. cit.*, p. 366, lettre CXXV.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Sainte-Pélagie l'installent dans la durée, la continuité, en l'arrachant au temps présent pour l'inscrire dans un avenir sur lequel elle anticipe à tort, c'est la leçon du roman libertin :

> *Avant le souper, Rozette était devenue un peu triste : sans en pouvoir rendre la raison, elle sentait des sujets de chagrin. On a dans son cœur des pressentiments de son infortune*[1].

L'incertitude qui caractérise nécessairement notre connaissance de l'avenir (« sans en pouvoir rendre la raison », « sentait des sujets de chagrin », « pressentiments ») fait que celle qui s'y concentre en lieu et place du présent, se repose davantage sur son cœur et sur ses sentiments (« elle sentait », « on a dans son cœur ») que sur sa tête et sa raison (« sans en pouvoir rendre la raison »), perdant ainsi par là la maîtrise d'elle-même. D'ailleurs, si comme le dit Thémidore, « ce monde n'est qu'un pèlerinage » et qu' « il faut faire durer ses provisions jusqu'au bout de sa carrière », n'est-il pas dangereux d' « [emprunter] sur l'avenir » ainsi « sans y penser » ? Bien peu de temps après, Rozette sera arrêtée sur ordre du père de Thémidore et enfermée à Sainte-Pélagie. Amélie de Saint-Far, elle, « se reportait avec complaisance sur un avenir incertain, mais qu'on présentait paré des plus riantes couleurs[2] ». Pourtant, trompée et manipulée par un couple de libertins – « pâle succédané du duo Merteuil/Valmont[3] » - amoureuse d'Ernest sans pouvoir résister aux avances d'un Nemours dont elle tombe enceinte, elle finira par mourir de « sa fatale erreur[4] » après une longue agonie.

C'est qu' « être au lendemain », comme le sont Cécile et la présidente de Tourvel, c'est être séduite, alors que la femme, dans ses maîtrises, séduit et n'est pas séduite, ne doit pas l'être. Ce qui ne fait que provoquer les railleries de la marquise à l'égard de son complice, car il n'en reste pas moins que Cécile résiste et que la présidente de Tourvel s'enfuit :

> *Vous voilà donc absolument réduit à rien et cela entre deux femmes dont l'une était déjà au lendemain, et l'autre ne demandait pas mieux que d'y être*[5] *!*

Mais la présidente, « déjà assaillie par la honte, à la veille des remords », comme elle l'écrit à Valmont, ne s'attend plus dès lors qu'à ce que qu'elle appelle une « vie de douleur[1] » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 303.

[2] *Op. cit.*, t. II, p. 10.

[3] VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *op. cit.*, p. 325.

[4] *Op. cit.*, II, p. 164. C'est aussi, rappelons-le, le sous-titre du roman.

[5] *Op. cit.*, p. 307, lettre CVI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Oui, la peine qui m'accable aujourd'hui reviendra demain, après-demain, toute ma vie ! Mon Dieu, que je suis jeune encore, et qu'il me reste de temps à souffrir*[2] *!*

Le présent (« aujourd'hui ») ne peut donc plus être que souffrance (« la peine qui m'accable », « souffrir ») lorsqu'il s'inscrit dans la continuité tout à la fois du passé et de l'avenir (« demain, après-demain, toute ma vie ») et que dès lors la femme ne se conçoit plus elle-même que dans la durée :

> *À présent, dans ma pénible solitude, isolée de tout ce qui m'est cher, tête à tête avec mon infortune, tous les moments de ma triste existence sont marqués par mes larmes, et rien n'en adoucit l'amertume, nulle consolation ne se mêle à mes sacrifices : et ceux que j'ai faits jusqu'à présent n'ont servi qu'à me rendre plus douloureux ceux qui me restent à faire.*

Ce sont donc les trois dimensions temporelles du présent (« à présent »), du passé (« que j'ai fait jusqu'à présent ») et de l'avenir (« ceux qui me restent à faire ») qui non seulement se côtoient mais, bien plus, se lient entre eux pour ne plus considérer les « moments » en terme d'instant du plaisir mais comme ceux d'une « triste existence » qui se conçoit dans la globalité et la continuité de sa souffrance (« pénible », « infortune », « triste », « larmes », « amertume », « sacrifices », « douloureux »). Systématiquement, donc, dès que la femme envisage son existence en terme de continuité, ce n'est que pour en ressentir toute la souffrance, comme c'est le cas également chez Alexandrine dans *Amélie de Saint-Far* puisque « le passé ne lui causait que des remords, l'avenir ne lui offrait que des craintes, et le présent mettait le comble à ses maux[3] ». La femme qui se laisse inscrire dans la durée se soumet en effet par là à un principe de continuité qui la rend victime du libertin séducteur et l'expose aux dangers du lendemain, la marquise de Merteuil en est bien consciente :

> *Uniquement occupé de votre nouveau goût, vous vous y livrez sans crainte, sans réserve : ce n'est pas à vous que sa durée importe. […] heureuses encore, si dans votre légèreté, préférant le mystère à l'éclat, vous vous contentez*

---

[1] *Ibid.*, p. 258, lettre XC.

[2] *Ibid.*, p. 314, lettre CVIII.

[3] *Op. cit.*, II, p. 209.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *d'un abandon humiliant, et ne faites pas de l'idole de la veille la victime du lendemain*[1].

La marquise de Syrcé, dans le roman de Dorat, pressent ainsi « des suites funestes » annoncées par le sentiment amoureux qui l'habite et qui l'a dépossédée de « [son] indépendance[2] ». Et chez elle comme chez la présidente de Tourvel, le temps de la souffrance s'accompagnera bientôt finalement de l'ultime attente, celle de la mort qui seule pourra la délivrer de cette continuité dans laquelle elle s'est installée.

c. Les marques de l'excès : la femme et la maladie

Si l'excès n'est pas sans risque, il laisse aussi des marques sur le corps et l'esprit de celle qui ne parvient pas à s'en préserver. Car l'excès est conçu, dans le roman libertin, comme une maladie qui peut elle-même conduire à d'autres maladies, notamment, bien entendu, la petite vérole, et en cela est particulièrement propre à marquer de ses séquelles la chair et l'âme féminines. Ainsi le plaisir conçu comme excès chez Rose, dans *Le Rideau levé*, aura-t-il des conséquences sur son corps ; en effet, après avoir été longtemps réprimée dans son corps et l'évolution naturelle de son être, elle ne peut que se plonger dans un excès qui la conduit, jeune encore, au dépérissement de son corps, et finalement à la mort :

> *Rose, livrée sans frein à la passion furieuse dont elle faisait l'idole de son bonheur, à la fin y succomba.* Ses règles n'avaient point paru *; elle ne fut pas longtemps sans essuyer un épuisement total, suivi de vapeurs affreuses. Sa vue s'en ressentit, elle ne ressemblait plus qu'à une ombre ambulante. Sa gaieté fut totalement perdue et un dépérissement produit par une fièvre lente, la conduisit enfin au tombeau*[3].

L'absence – ou plutôt la disparition des règles – apparaît comme tout particulièrement symbolique de la régression du corps féminin vers un état proche de la « désincarnation », au sens propre du terme, c'est-à-dire d'un corps qui se défait de sa chair – indiquée par le choix du terme « ombre ». Que Rose voit ses règles disparaître indique ainsi la mort de son corps

---

[1] *Op. cit.*, p. 220, lettre LXXXI.

[2] *Op. cit.*, p. 926.

[3] *Op. cit.*, p. 103-104. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

comme corps de femme. Comme Thérèse, Rose subit donc les conséquences, mais des conséquences cette fois irréversibles, dans son propre corps, d'une mauvaise éducation fondée sur la répression des désirs et de l'évolution naturelle du corps et qui l'a poussée à tomber dans l'excès. Le lien entre l'excès et la maladie est donc fait : Margot la doit à « l'excès de la jouissance[1] » tandis que « la malheureuse Javotte [expie] ses crimes par les suites funestes du crime même[2] ».

Paradoxalement, alors que la maladie semble être l'apanage de la femme, elle est aussi ce par quoi la femme se défait de sa féminité ou de ce qui fait sa féminité : elle oublie la mollesse et la volupté lorsqu'elle a « le diable au corps » ; elle perd tous les attributs physiques de la beauté féminine par la petite vérole. Ainsi, dans *Félicia ou Mes fredaines*, « Sylvina gagna bientôt une petite vérole confluente, qui mit de nouveau ses jours en danger, faillit la priver d'un de ses beaux yeux et laissa enfin pour la vie sur son visage des vestiges profonds de sa malignité[3] » alors qu'elle venait de se lancer dans une réforme dévote « avec le même enthousiasme qui l'avait fait donner précédemment dans [ses] excès opposés[4] ». On est donc bien loin, dans nos romans, de cette maladie noble et sentimentale lorsqu'elle permet à l'amant transi la cérémonie de l'inoculation par amour immortalisée par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, dans cette scène où Saint-Preux s'inocule la petite vérole dont souffre Julie en lui baisant la main[5] ou lorsqu'elle laisse la femme paraître toujours aussi belle aux yeux de son amant aveuglé par l'amour. Certes le sujet est parfois traité, dans le roman libertin, avec désinvolture, voire avec un comique presque farcesque, et certaines, comme Esther dans *Je suis pucelle*, ne conservent aucune trace de « cette affreuse maladie » et en reviennent même « plus brillante[s] et plus belle[s][6] », comme elle a la joie de se voir devenir grâce aux précieux conseils de Madame Drogan, qui, dit-on, « avait de petits secrets admirables, pour empêcher cette affreuse maladie, de laisser après elle, sur la peau, des traces, que le miroir

---

[1] *Op. cit.*, p. 735.

[2] *Op. cit.*, p. 491.

[3] *Op. cit.*, p. 1242.

[4] L'excès, quel qu'il soit, n'est donc jamais bon puisque c'est ainsi, nous dit Félicia, qu' « elle se prépara de nouveaux malheurs ».

[5] *Op. cit.*, partie III, lettre 14. La contagion, chez Sade, est, quant à elle, « la version noire de l'inoculation amoureuse » selon Mathilde Cortey (*op. cit.*, p. 123).

[6] *Op. cit.*, p. 226. Mais n'est-ce pas ici en quelque sorte une parodie de ces romans qui donnent à voir des héroïnes à la beauté préservée de la maladie comme l'est leur amour, alors que l'amant, lui, en garde des vestiges ?

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dénonce désagréablement aux belles, et dont s'effarouche la troupe des soupirants[1] ». D'ailleurs le traitement que reçoit Margot lors de son séjour à Bicêtre ne l'angoisse pas outre mesure et l'on croirait presque, d'après le ton employé, assister à la toilette qui lui a été faite à son arrivée chez Madame Florence :

> *Après avoir été dûment préparée, c'est-à-dire saignée, purgée et baignée, je fus ointe de cette graisse efficace où sont enveloppés mille petits corps globuleux qui, par leur action et leur pesanteur, divisent et raréfient la lymphe, et lui rendent la fluidité naturelle*[2].

Mais ces épisodes où le corps féminin est soigné, après avoir perdu ce qui lui était naturel, laissent déjà entrevoir sa fragilité et la possibilité de sa déchéance qui, quand elle arrive, prend le miroir à témoin, ainsi que nous le rappelle Madame Drogan. Le miroir semble bien cruel alors à celle qui, auparavant y contemplait avec délectation sa beauté. C'est que désormais il se fait le révélateur des marques laissées sur le corps féminin par la maladie ou, comme on le verra plus loin, le temps qui passe, à l'image de celui de Margot qui lui offre une image dans laquelle elle se reconnaît si peu qu'elle parle d'elle à la troisième personne pour la première fois dans un roman où le « je » est pourtant omniprésent. En effet, alors qu'elle s'efforce « en vain de remplacer la fraîcheur naturelle de [son] teint, [ses] couleurs et [son] embonpoint » que lui a fait perdre la maladie « par les secrets de l'art », « le vermillon, la pommade, le blanc et les mouches n'étaient pas capables de retracer à [son] miroir le joli minois de Margot[3] ». Plus précisément, il y a bien toujours un « je » mais qui désormais se distingue de Margot, c'est-à-dire celle qu'elle était avant la maladie :

> *Hélas ! que de sujets d'affliction et de désespoir quand je me rappelais le temps heureux où Margot, parfaitement ignorante des ruses et du raffinement de la parure, était riche de son propre fonds, et n'empruntait ses charmes que d'elle-même !*

La femme malade, atteinte dans son corps de femme, prend alors ses distances avec un corps marqué qui n'est plus le corps passé dont elle a la nostalgie. Pour ce qui est de la marquise de Merteuil, elle aussi défigurée par la petite vérole puisqu' « elle y a particulièrement perdu un œil », la transformation et la stigmatisation opérée par la maladie sur son corps acquiert un

[1] *Ibid.*, p. 227.

[2] *Op. cit.*, p. 694.

[3] *Ibid.*, p. 734.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sens plus complexe. C'est en effet précisément la nuit suivant le scandale du salon qu'apparaissent les premiers signes de la maladie et d'ailleurs on a d'abord cru que cette forte fièvre était « l'effet de la situation violente où elle s'était trouvée[1] ». Dans la société mondaine qui s'est constituée en tribunal, il se dit alors d'elle, désormais « affreusement défigurée », même si elle en est revenue, « que la maladie l'[a] retournée, et qu'à présent son âme [est] sur sa figure », comme si la publication des lettres et l'éclatement du scandale avaient fait tomber le masque (Danceny entend ainsi la « démasquer[2] »), au propre comme au figuré et avaient permis la révélation de sa véritable identité au lieu de la rendre étrangère à elle-même, comme si c'était son visage passé qui était une imposture.

Et si la maladie a fait tomber le masque de la marquise de Merteuil, celle d'Ursule, la paysanne pervertie, « a changé [son] cœur », et, bien que « difforme », elle dit s'aimer « mieux comme [elle est] qu'avec l'âme qu['elle avait][3] ». La « punition » n'est alors pas vaine et amène la femme à la rédemption au point que cette difformité semble être devenue nécessaire à Ursule pour lui permettre de se ressouvenir de ses erreurs passées et de ne plus se détourner de la vertu. Elle préfère donc conserver les marques d'une maladie dont Laure lui promet pourtant une guérison complète : « enfin, vous vous rétablirez : cela sera long ; mais votre médecin espère tout du temps, et que ces difformités disparaîtront enfin tout à fait, ou du moins presque entièrement[4] ».

Si elle reste dans la communauté libertine, il faut donc au personnage féminin sacrifier tout ce qui fait sa féminité. Dès lors, « elle bascule […] visiblement en tierce puisque c'est le prix du maintien, même marginal, dans la communauté[5] » écrit Nathalie Heinich. Sylvina sort en effet du « maudit couvent » où elle avait développé sa maladie pour réintégrer la communauté mais elle n'y aura jamais plus la même place comme le montre le titre du chapitre qui nous informe de la « fin du règne de Sylvina » conjointement au « plus beau moment » de celui de Félicia. Car la naissance obscure de Félicia la dédouane d'une punition ultérieure et sans aucun doute plus terrible que bien d'autres héroïnes du roman libertin auront à payer, par la maladie surtout, ce que nous laisse entendre Nerciat par la bouche d'une Sylvina défigurée par la petite vérole : « Que cette petite folle est heureuse d'avoir payé dès

---

[1] *Op. cit.*, p. 469, lettre CLXXIII.

[2] *Ibid.*, p. 459, lettre CLXIX.

[3] *Op. cit.*, p. 468.

[4] *Ibid.*

[5] *Op. cit.*, p. 142.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

son enfance, et à si bon marché, le tribut fatal qui m'a tout enlevé[1] ! » Discours d' « une femme enlaidie [qui] ne pardonne point à celle qui conserve la beauté » commente Félicia. Mais le choix du terme « tribut », au-delà de son sens figuré, renvoie aussi à l'imposition d'une contribution sur la femme vaincue, comme symbole, désormais, de sa dépendance à l'égard du destin semble nous dire le « fatal » qui l'accompagne. « Fatal » comme s'il était inévitable et nécessaire, inscrit dans le destin de la libertine qui ne se repent pas de sa vie de plaisirs… « Fatal » aussi parce qu'il fait mourir la femme à son corps de femme précisément et met par là même un terme à cette vie… D'ailleurs, même s'il est finalement rare que la petite vérole ait une issue fatale à proprement parler, Suzon et Javotte, elles, y laissent la vie. Nous sont alors peints, par des compagnes survivantes, des tableaux pathétiques, contrepoints sinistre et moralisateur au récit que vient de nous faire l'héroïne - d'ailleurs, dans le cas de Javotte, il nous est rendu en italiques :

> *En moins de huit jours, tout son corps succomba sous l'atteinte de douleurs les plus aiguës. Ses souffrances m'attendrirent encore moins que les sages réflexions qu'elles lui suggérèrent. Mais, Ciel ! quels sujets de frémissement, de pitié et d'horreur à la fois n'eus-je point en voyant un matin cette infortunée changer tout à coup de couleur, chanceler, et tomber à mes pieds. Je voulus lui tendre la main, mais ses membres raidis se refusèrent à mon empressement. Elle ne put que se traîner, en rampant, sur quelques brins de paille qui étaient épars près de là, et elle y fut à peine qu'elle expira, victime de la nature, de l'amour et du plaisir*[2].

Tous les symptômes de l'agonie y sont, martelant, pour ne rien épargner au lecteur, la souffrance (« douleurs les plus aiguës », « ses souffrances »), la faiblesse extrême (« chanceler », « tomber », « ne put que se traîner, en rampant ») et le corps méconnaissable (« changer tout à coup de couleur », « ses membres raidis »). Dès lors, seule celle qui accepte de se retirer avant qu'il ne soit trop tard peut espérer, comme Margot, guérir et redevenir physiquement la femme qu'elle était, comme si celle qui s'y refusait s'exposait nécessairement à être sévèrement « punie », dans ce qui apparaîtrait presque à certains comme une « vengeance céleste », comme une « juste punition du Ciel[3] » peut-on lire sous la plume

[1] *Op. cit.*, p. 1267.

[2] *Op. cit.*, p. 491.

[3] *Op. cit.*, II, p. 232.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de Félicité de Choiseul-Meuse à la fin d'*Amélie de Saint-Far* à propos d'Alexandrine qui, elle aussi, a perdu ses charmes.

C'est que la femme seule est pointée du doigt par le siècle comme le vecteur coupable de ces maladies. Tout comme l'hôpital, d'ailleurs, la petite vérole, maladie vénérienne de loin la plus présente dans la fiction libertine du siècle, est souvent infligée à la femme quand elle n'apparaît pas comme une punition exclusivement féminine. Il est en effet à remarquer que la plupart des romans libertins, à partir du milieu du siècle, ponctuent immanquablement leur récit d'un épisode vénérien surtout révélateur de l'angoisse et de la hantise au milieu des plaisirs, de la peur de la maladie dont est imprégné le siècle. Et si la référence à une quelconque « vengeance céleste » peut sembler incongrue et pour partie relever d'une moralisation convenue, elle renvoie aussi, on ne peut l'ignorer, au « fantasme mortifère attaché aux courtisanes, agentes du Mal et se plaisant à répandre ce fléau qui prend alors la résonance d'une malédiction divine pour les grandes capitales du XVIIIe siècle[1] », pour reprendre les mots de Mathilde Cortey. Félicia note ainsi avec indignation, au chevet de Sylvina, que « les sottes gens dont elle était entourée regardaient sa situation douloureuse comme un effet de la colère du Ciel[2] ». Mais, à côté de cette maladie infligée par une intervention (artificiellement) « providentielle », il est un châtiment par la contamination, beaucoup plus rare, que l'on trouve dans quelques scènes violentes de la fin du siècle. En effet, en 1794, dans *Lydamine ou l'Optimisme des pays chauds*, Madame Jolicon châtie la tourière de son bordel, Foutanges, pour avoir laissé entrer, contre les avis de l'ordonnance, un couple atteint de la vérole. Elle est alors punie, de manière exemplaire, précisément par là où elle a fauté :

> *[…] pour ma gueuse de Foutanges, je l'ai traitée comme mon ordonnance l'en menaçait : Minette l'a rasée. Ce gros lourdaud de Pierrot, qui est ici près et qui a la vérole jusque dans les dents, l'a fourbie trois fois en notre présence, et à l'appât d'un écu de six francs. J'ai fini par la conduire dans la rue en lui donnant vingt coups de pied au cul et toutes les malédictions que me dictait ma fureur*[3].

---

[1] *Op. cit.*, p. 123.

[2] *Op. cit.*, p. 1242-1243.

[3] *Op. cit.*, p. 110.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

La scène n'est évidemment pas sans rappeler le célèbre supplice enduré par Madame de Mistival dans *La Philosophie dans le boudoir* en 1795[1], condamnée à une mort atroce par les libertins sadiens puisqu'avant d'être cousue, elle est violée par le valet Lapierre, rongé par la vérole. Foutanges, Madame de Mistival, les voilà toutes deux punies par la maladie non plus cette fois selon le dessein d'une moralisation convenue, mais pour avoir été, d'une façon ou d'une autre, à l'encontre des lois du libertinage. Tout ceci nous amène alors précisément à la question de la surveillance et de la punition qui guettent les personnages féminins du roman libertin.

CHAPITRE IV - « SURVEILLÉE ET PUNIE »

Le principe même d'écriture et de lecture du roman libertin renvoie à un fantasme d'effraction, et plus largement, de « surveillance » de l'intimité féminine. Et finalement, même si à quelques exceptions près, ces vexations et échecs sont transitoires et éphémères dans le schéma narratif du roman, il se trouve bien peu de personnages féminins qui échappent à cette surveillance et à la punition, qu'elles viennent de l'homme ou même des autres femmes. Car, écrit Gaudet à Ursule, quoique trop tard : « chacun est maître de son corps : mais en abuser, au point de se perdre soi-même moralement et physiquement, est un crime contre la nature et contre la société. La nature nous punit par les maux physiques, tels que les maladies. La société, à laquelle nous nous sommes rendus inutiles, nous flétrit, nous rejette de son sein ; nous couvre d'opprobres, d'infamies[2] ». Car le lendemain est précisément le jour « de trop » : le trop de l'indiscrétion et de l'imprudence, le trop de la durée, le trop de la dépendance, le trop du temps qui passe, etc.

[1] Valérie van Crugten-André fait remarquer la similitude frappante des punitions et de la proximité chronologique des deux romans : « Simple coïncidence peut-être mais il est permis de se demander si le marquis n'a pas compté Lyndamine au nombre de ses abondantes lectures » (*op. cit*., p. 155).

[2] *Op. cit*., p. 448.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) L'effraction : une intimité violée

Les indiscrétions et effractions qui jalonnent le roman libertin révèlent en effet le fantasme masculin de pouvoir avoir accès, par les « trous de serrure » et leurs dérivés, à ce qui, par définition, n'est pas accessible à l'homme : le gynécée. Nos romans abondent alors en scènes de vision (le « voir sans être vu », qui s'accompagne de l'imitation et de l'identification en retour de la chose vue), de révélateurs de l'intimité féminine (de l'anneau magique à la métempsycose), de verrous oubliés et de passages vers le lieu interdit qui figurent, par mimétisme, le récit « indiscret » posant le lecteur dans la posture implicite (ou non) de voyeur, dont on sait à quel point elle est essentielle pour cette littérature. Il s'agit donc de saisir plus particulièrement les procédés et les enjeux du voir et du faire voir l'intimité féminine selon les modalités de l'indiscrétion et de l'effraction.

a. Indiscrétions et trous de serrure

Leur perméabilité perpétuelle à toutes formes d'intrusions masculines est une caractéristique essentielle des espaces féminins dans le roman libertin du XVIIIe siècle, notamment par un voyeurisme quasiment permanent qui commence par l'introduction du lecteur, du public donc, domaine masculin, dans la sphère du privé, qui émerge au XVIIIe siècle et défini comme espace féminin. L'exercice littéraire se fait alors lui-même, significativement, voyeurisme - que sous-tend l'idée même de scène dans le cadre de l'érotisme. Dans un genre majoritairement écrit par et pour des hommes, ces indiscrétions et effractions révèlent en effet le fantasme masculin de se ménager un accès, par les « trous de serrure » et leurs dérivés, à ce qui, par définition, est normalement interdit à l'homme : le Gynécée. Nous envisagerons des scènes d'indiscrétion et d'effraction sur le registre visuel dans lesquelles un homme surprend l'intimité féminine (qu'il s'agisse d'une ou de deux femmes), scène se déroulant elle-même sous le regard du lecteur. Nous comprendrons dès lors le regardant et le regardé en tant qu'acteurs de ces scènes d'indiscrétion se jouant sous les yeux d'un lecteur qui porte le regard du tiers, selon une mise en abyme du dispositif de voyeurisme, afin de saisir, outre le fonctionnement et le dispositif de ces scènes, les rapports au lecteur qu'elles instaurent, notamment grâce à l'écran.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Parmi les scènes archétypales d'effraction dans le roman du XVIIIe siècle[1] et que le roman libertin reprend à son compte, celles de la surprise au bain et de la belle endormie, qui se font essentiellement sur le registre visuel et sur celui de la pulsion scopique, reviennent avec récurrence. La première modalité du « voir sans être vu » définie par Henri Lafon et dont ces effractions relèvent, présente ainsi un acteur, le plus souvent masculin, regardant l'objet de son désir, acteur du sexe opposé, et donc, une actrice ; alors que le second type, lui, met en scène « un acteur regardant un couple, destinataire dans une relation impliquant la transmission d'un savoir[2] ». Si le personnage féminin se plaît aussi à regarder par les « trous de serrure », il regarde donc des scènes érotiques jouées par un couple, nous l'avons vu, et jamais un homme seul qui serait l'objet de son désir, nouvelle Psyché qui contemplerait Amour endormi[3]. Le roman libertin se plaît donc, notamment, à reprendre et à détourner la scène type de la nudité féminine surprise au bain, qui renvoie le lecteur à des références bibliques (celle de Suzanne et les vieillards dont Stéphane Lojkine analyse le motif pictural maintes fois repris à partir du tableau du Tintoret) ou mythologiques (Diane et Actéon), d'autant qu'elles constituaient alors le sujet d'innombrables gravures et peintures. Resté huit jours sous la forme d'une baignoire, huit jours pendant lesquels il a dû subir l'horrible vision de la nudité de la fée Ténébreuse, avant de se trouver, ayant repris forme humaine, dans une forêt, le sultan Misapouf aperçoit ce qui suit :

> *Sur le soir je me trouvai dans une forêt, j'aperçus une fontaine et une assez belle femme qui se baignait : ce spectacle d'eau et de bain, me rappelant mes malheurs, me fit prendre la fuite sur nouveaux frais, malgré les cris de la dame [...]*[4].

Le lecteur entendait sans aucun doute jouir d'une scène de voyeurisme qui aurait révélé à ses yeux, en suivant l'œil de l'observateur, la nudité érotique d'un corps féminin. Point du tout. Le romancier s'amuse à décevoir cette attente en substituant, à la tonalité euphorique

---

[1] Christophe Martin propose, dans l'ouvrage déjà cité, un inventaire de ces scènes types d'effraction, mais nous nous concentrons ici sur celles qui se font sur le registre, donc, de la voyure et de la pulsion scopique.

[2] *Art. cit.*, p. 51.

[3] Rappelons que, dans la mythologie grecque, l'Amour, épris de Psyché, la transporte dans un palais enchanté et lui promet un bonheur éternel à condition qu'elle respecte l'interdiction qui lui est faite de chercher à voir le visage de son amant. Mais, une nuit, pressée par la curiosité, elle contemple Cupidon endormi, quand une goutte d'huile tombe de la lampe qu'elle tient, l'éveille, et le séjour merveilleux disparaît.

[4] *Op. cit.*, p. 507.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

habituelle à ce type de scène dans le roman licencieux, une tonalité dysphorique. Le déplaisir naît alors du souvenir (« me rappelant ») c'est-à-dire de la réactivation d'images (il dit du « spectacle ») d'eau et de bain qu'il a eu à voir lorsqu'il était baignoire. Le début de la représentation semble en effet vouloir cadrer ce qui se présente comme une scène somme toute classique du « voir sans être vu » selon le motif mythologique de Diane et Actéon : le lieu (« une forêt »), le moment (« le soir »), l'objet scénique (« une fontaine et une assez belle femme qui se baignait ») et le regard (« j'aperçus »). Mais l'insistance sur l'indéfini (« une forêt », « une fontaine », « une assez belle femme ») qui marque l'indétermination, ainsi que le choix du verbe de perception (« apercevoir » : la vision reste donc floue et éloignée) annoncent en filigrane la déception à venir. Pourtant, nombre de personnages masculins du roman libertin se montrent prêts, avec un enthousiasme non dissimulé, à courir « volontiers les risques du sort d'Actéon[1] », pour reprendre les termes des *Lauriers ecclésiastiques*. Nul effroi, nulle angoisse dès lors chez le voyeur qui surprend la nudité féminine au bain, nulle crainte d'une métamorphose non plus, qui rappellerait ce triste sort d'Actéon dans la mythologie grecque, transformé en cerf par une Diane furieuse d'avoir été ainsi surprise, et dévoré par les cinquante chiens qui composaient sa propre meute. À l'instar d'Actéon, mythe que La Morlière se réapproprie ironiquement, cette fois dans *Angola*, en 1746, le héros éponyme s'égare au cours d'une partie de chasse et fait l'heureuse découverte d' « une femme qui prenait le bain dans [un] lieu délicieux ».

La situation du pavillon « au coin du jardin », caché par « des charmilles fort épaisses et à l'abri des ardeurs du soleil », indique l'intimité d'un lieu normalement réservé au secret et dans lequel le voyeur s'introduit. Par mimétisme, le lecteur est ainsi convoqué, avec le voyeur, dans le cercle confidentiel d'une « élite » à laquelle seule s'adresse le « spectacle digne des dieux » que représente la scène érotique, protégée, comme le font métaphoriquement les charmilles, des « regards du profane vulgaire[2] ». Cet espace ainsi délimité et coupé du monde apparaît particulièrement propice à servir de cadre scénique érotique. À mesure qu'Angola s'avance dans l'allée, le lecteur suit son regard qui se fixe de plus en plus vers l'intérieur du pavillon :

> *Angola s'en approchait sans précaution, lorsque, fixant la vue sur le dedans du pavillon, il crut y voir du mouvement. Il se glissa le long des charmilles,*

---

[1] *Op. cit.*, p. 518.

[2] *Lolotte.*, *op. cit.*, p. 79.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *et, s'approchant jusqu'au vitrage, il vit que c'était une femme qui prenait le bain dans ce lieu délicieux*[1].

Le regard du voyeur est ainsi attiré vers l'espace restreint, correspondant au cadre du rituel proprement dit défini par Stéphane Lojkine[2]. La fenêtre sert ici à la fois d'écran, de cadre et d'ouverture vers le dedans. Elle guide donc le regard d'Angola vers le spectacle de la nudité féminine. Elle est aussi l'objet qui a pour fonction de séparer l'espace scénique entre deux espaces : « l'espace restreint » d'une part et « l'espace vague » ou « hors-cadre » d'autre part, à savoir celui dans lequel se situe le voyeur. Le dispositif de voyeurisme, dont la description est indispensable et qui joue sur des trous, des miroirs, des fenêtres, une fente, un rideau, autant d'objets interposés, opère une concentration du regard sur ce qui se joue dans « l'espace restreint » et l'intensifie au point de focaliser la vision à l'extrême, formant ainsi un « tableau » scénique érotique. Or, le « tableau » est l'une des conditions indispensables à la production de l'effet de désir par le spectacle sur le spectateur. Il y a alors mise en scène du corps féminin dans un espace et un temps qu'il sature. Qui plus est, tous les éléments qui évoquent le voyeurisme sont fortement sexualisés (le trou et la serrure en sont des exemples particulièrement remarquables) et une telle saturation des signes érotiques est complétée par une théâtralisation de l'espace (soulignée par l'utilisation des termes de « scène », de « théâtre » et de « représentation », dont regorge le roman libertin).

Le regard d'Angola se fixe alors sur le corps féminin et indique ainsi le déclenchement de la scène de contemplation érotique :

> *Elle avait la tête tournée, il ne put distinguer son visage ; mais les beautés qui s'offrirent à sa vue servirent à l'en dédommager. Le moindre mouvement que faisait cette personne lui en découvrait de nouvelles : il se rassasia pendant quelque temps de la vue d'un objet si attrayant. Il éprouvait des désirs inséparables de son âge, et qui le maîtrisaient absolument. Entraîné par l'occasion, il oubliait tout l'univers et ne songeait qu'au moyen de jouir des beautés qui s'offraient à ses regards. Cette personne se leva pour sortir du bain et acheva de l'embraser en laissant à découvert les beautés les plus cachées, et que l'eau lui avait dérobées jusque-là.*

---

[1] *Op. cit.*, p. 458.

[2] Voir notamment LOJKINE, Stéphane, *La Scène. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

L'effet de ralenti, qui permet d'étendre la durée du spectacle d'un corps qui semble s'offrir volontairement aux regards, comme s'il se savait observé, est produit par l'alternance entre l'expression du regard qui parcourt le corps féminin et celle des sentiments provoqués, chez le regardant, par la sensation visuelle. Cet effet de ralenti procède également d'un découpage temporel et d'une coupure spatiale dans la perception par le voyeur, qui « se [rassasie] pendant quelque temps de la vue d'un objet si attrayant » et « [oublie] tout l'univers » pour ne songer « qu'au moyen de jouir des beautés qui s'[offrent] à ses regards ». Le corps féminin se morcelle alors dans son dévoilement progressif, à chaque mouvement – l'eau faisant ici office de voile. Il concentre ainsi sur lui le regard désirant. Le désir – exprimé notamment par la métaphore récurrente du regard-appétit est en effet au centre de la scène par le regard et la pulsion scopique. D'ailleurs, le regard désirant prend une telle importance dans le roman libertin que le personnage féminin y trouve son existence dans le regard de l'homme, en tant qu'objet de désir. Angola ne peut ainsi détacher son regard « d'un objet si attrayant » et « [éprouve] des désirs inséparables de son âge, et qui le [maîtrisent] absolument ».

La convention littéraire et picturale est exploitée à la faveur d'un dispositif rodé et attendu dans une scène de *La Messaline française*. Le narrateur, un abbé, se trouve dans la position du voyeur auquel s'offre une scène d'amours saphiques entre la D. (qui désigne la duchesse de Polignac) et sa femme de chambre :

> *Je fixe un œil sur la serrure… et j'aperçois deux femmes nues sur le lit, l'une était la D. et l'autre une très jolie brune âgée de dix-huit ans, sa femme de chambre. Jamais plus beau corps ne sortit des mains de la nature. Elles étaient couchées l'une sur l'autre, et se frottaient mutuellement la partie qui nous distingue. J'avais pour perspective les deux fesses de la jeune fille, qui se haussaient et se baissaient. Ses deux cuisses, bien écartées, découvraient à mes yeux le centre des plaisirs. Ses lèvres vermeilles formaient une espèce de losange que le coloris de Rubens n'aurait pu imiter. Leurs doigts s'agitaient avec violence*[1].

La dimension picturale est suggérée par l'allusion à Rubens (qui incarne la couleur, et donc la chair et le corps), les détails de couleur et de forme, ainsi que par le grossissement des

[1] *Op. cit.*, p. 1221. La description de la scène, en particulier celle du corps féminin (qui utilise la référence à Rubens) plagie l'adaptation de *Fanny Hill* par Fougeret de Monbron, dans la scène qui nous décrit Polly, observée, avec son amant, par Phœbé et Fanny : « Ses cuisses bien écartées découvraient à mes yeux le centre délectable des plaisirs, dont les lèvres vermeilles formaient une espèce de losange en miniature que le coloris de Rubens n'aurait pu imiter » (*op. cit.*, p. 31).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

attitudes et de parties du corps à forte puissance érotique jusqu'au sexe féminin qui opère comme un blason. Rien ne semble plus alors pouvoir entraver le regard voyeuriste qui commence par remarquer la présence de « deux femmes nues sur le lit », déclenchant d'emblée (par la nudité féminine, le lit, le couple de femmes) la dimension érotique de la scène. C'est qu'il s'agit de focaliser le regard du lecteur – qui suit celui de voyeur - sur ces corps féminins. La scène se définit en tant que tableau en occupant l'espace du récit par des éclairages qui soulignent chacun des éléments ou encore les traits qui exagèrent un sexe, un soupir, une pâmoison, au point d'être les seuls à exister dans l'instant du récit. La scène de contemplation érotique joue ainsi en même temps de l'image fixe et de la mobilité des corps dans l'étreinte amoureuse (notamment l'activité sexuelle à laquelle est associée la lesbienne et qui lui donne son nom de tribade, par lequel elle est le plus souvent désignée dans le roman libertin : « se frottaient mutuellement la partie qui nous distingue[1] »).

Certes, la première personne du singulier, abondamment utilisée dans ces scènes d'indiscrétion (même si ce n'est pas le cas pour *Angola*, on a dans la scène *de La Messaline française* : « je fixe un œil », « j'aperçois », « j'avais pour perspective », « découvraient à mes yeux »), peut sembler alors être en contradiction avec le projet du roman libertin, celui de donner à voir à un tiers et donc de désigner ce qui doit être perçu par le lecteur. Et pourtant, loin d'empêcher l'interpellation du lecteur, la première personne, en tant qu'elle instaure avec lui une sorte d'intimité et individualise la parole, lui permet de substituer son regard à celui du voyeur. Car le personnage du voyeur est placé exactement comme le lecteur : le spectateur à l'intérieur de la scène n'est que l'indice de la position tenue par le lecteur face aux corps décrits et c'est son regard qui guide et cadre celui du lecteur. « Ce témoin inscrit dans la narration, est la figure par laquelle se met en scène le désir du lecteur lui-même[2] » écrit Jean-Marie Goulemot. C'est que le regard désirant du spectateur, tel qu'il est décrit, convoque l'imagination du lecteur c'est-à-dire qu'il l'incite à produire mentalement des images tout en faisant appel à son propre désir, d'où la suggestion par la vision désirante et la pulsion scopique plutôt que par la description objective dans la scène d'*Angola* par exemple. En effet, ce qui était au cœur de l'évocation, c'était précisément la dimension scopique, celle du désir et, corrélativement de l'imaginaire, alors que le corps féminin, qui attirait irrépressiblement le regard et occupait par là même la scène, n'en restait pas moins dans le vague et le flou de

[1] Le mot vient du grec *tribein* qui signifie « frotter » : la tribade jouit en frottant ses parties génitales contre celles de sa partenaire.

[2] *Op. cit.*, p. 66.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'irreprésentable (« il ne peut distinguer son visage » et le terme « beautés » répété trois fois). Non seulement, donc, le roman libertin élabore des scènes de vision dans lesquelles un spectateur observe une scène voluptueuse, mais il installe son lecteur dans une position d'effraction, de spectateur-voyeur. Il redouble ainsi le dispositif de voyeurisme puisque la scène d'effraction « met en abyme le dispositif qui la constitue[1] », de la même façon que le roman libertin se plaît à décrire sa propre lecture et ses effets. On connaît en effet la capacité du roman libertin à se référer à sa propre faculté excitante ; la scène de contemplation érotique, faisant appel à la pulsion scopique, a des effets voisins, grâce à la posture du voyeur, dans une situation incitatrice pour le lecteur. Certains narrateurs vont alors jusqu'à interpeller le lecteur, lui donnant l'impression que la scène n'existe que pour lui, à l'image de la Lolotte de Nerciat qui lui demande : « Il te tarde, cher lecteur, de nous voir dans leurs bras[2] ? », l'installant explicitement dans la position de voyeur par l'utilisation du verbe « voir ». Certes, ces narrateurs concèdent alors souvent le moindre pouvoir de la scène écrite en comparaison de la scène *vue* et donc la difficulté de la rendre dans l'espace du récit. Si la scène *lue* garde les caractéristiques de l'image, elle n'est qu'une « esquisse » de la scène *vivante*, au point que certains narrateurs, comme celui de La Morlière dans *Les Lauriers ecclésiastiques*, disent préférer choisir de tirer le rideau sur la scène érotique, faisant en cela référence à des procédés picturaux :

> *Imitons ce fameux peintre de la Grèce antique qui aima mieux tirer le rideau que de peindre des choses impossibles à exprimer. À peine suis-je maître du feu que m'inspire la faible image que je retrace*[3].

Mais alors la scène *lue* (qui est désignée comme « image ») est mise sur le même plan que la scène *peinte* et toutes deux – en tant que représentations – éprouvent les mêmes difficultés à rendre tout à la fois la scène et ce qu'elle inspire au spectateur, même lorsque sa transcription n'est qu'une « faible image ». Et c'est là que se situe la position ambiguë et paradoxale du narrateur de la scène de voyeurisme qui en est aussi un acteur : chargé de décrire ce qu'il voit en même temps qu'il doit se décrire lui-même et son désir, il lui devient impossible de produire un effet de jouissance et de conserver en même temps l'extériorité à soi nécessaire[4].

---

[1] LOJKINE, Stéphane, *La Scène. Méthode d'analyse*, *op. cit*., p. 8.

[2] *Op. cit*., p. 93.

[3] *Op. cit*., p 521.

[4] À propos des positions ambiguës de la narration à cet égard, voir l'ouvrage déjà cité de Jean-Marie Goulemot.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Il reste que ce dispositif mis en abyme, ainsi que le montre Stéphane Lojkine, c'est bien la représentation dans son rapport avec le réel. Le roman libertin ne donne en effet à voir que par effraction le corps féminin et ses mystères au lecteur, et chaque écran figure et thématise la dimension de l'interdit puisqu'en même temps que « l'écran a pour effet de cadrer le spectacle et de focaliser le regard sur le lieu même du plaisir », il prétend – du moins en partie - « dérober ce spectacle au regard[1] » pour reprendre la formule de Catherine Cusset ; de même, en même temps qu'il permet le plaisir de voir, il le limite à cela. Pourtant, le roman libertin, lui, fantasme l'abolition de la censure de la pulsion scopique, à l'origine de toute œuvre et représentée par l'écran dans les scènes de voyeurisme, fantasmant donc par là même la transgression de l'interdit. L'écran est censé en effet limiter en partie le « désir de voir » du spectateur-voyeur par l'obstacle qu'il constitue et pourtant rien ne semble pouvoir entraver son regard dans ces scènes d'effraction, tout comme les cuisses de la jeune fille s'ouvrent pour découvrir au voyeur « le centre des plaisirs » (le verbe « découvrir » et ses dérivés sont d'ailleurs omniprésent dans ces représentations). De la même façon, le roman libertin n'entend pas limiter le désir de voir de son lecteur et prétend lui dévoiler les secrets féminins les plus cachés tout comme la sortie du bain révélait à Angola « les beautés les plus cachées » de la belle Clénire ; ainsi, un écran comme la fenêtre réfléchit et éclaire la scène en même temps qu'elle apparaît comme une ouverture, un appel au regard du lecteur à se porter au-delà. Pourtant, le lecteur ne peut être que regard, contrairement au voyeur à l'intérieur de la scène. En effet, alors que l'échange verbal entre les deux femmes à la fin de la scène de voyeurisme de *La Messaline française* complète l'organe de la vue par celui de l'audition en même temps qu'il engage à l'effort et appelle à donner la jouissance, l'abbé entend cet appel pour lui-même :

> *Ma foi, mon ami, je n'y pus tenir moi-même plus longtemps. J'entrai brusquement dans la chambre, et les surpris dans l'anéantissement où elles venaient de se plonger. […] et je les joignis au lit*[2].

Dès lors, le personnage n'est plus dans la position du voyeur caché, il devient acteur de l'étreinte et seul demeure, dans cette position du voyeur par effraction, le lecteur, confronté désormais à la description des ébats de celui qui auparavant le représentait dans la scène de voyeurisme et qui conserve, par la dimension triangulaire des ébats, la double position

[1] *Art. cit.*, p. 382.

[2] *Op. cit.*, p. 1221.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d'acteur et de témoin dans cette nouvelle scène. Le regard du lecteur est donc condamné lui, à n'être que regard, empêché par l'écran du livre. Dans *Angola*, au moment où la belle Clénire se retourne et s'aperçoit de la présence d'Angola derrière la fenêtre, établissant ainsi une réciprocité du regard, la scène de voyeurisme n'a plus lieu d'être. C'est alors une toute autre scène qui se profile, celle du plaisir de l'acte qui doit remplacer et annuler le regard – tout du moins du voyeur à l'intérieur de la scène puisque demeure celui du lecteur :

> *Il tourna précipitamment ses pas du côté de la porte du pavillon et entra en lui demandant pardon de son indiscrétion,* et se proposant d'en commettre de plus grandes[1].

Ce n'est pas de la représentation de la scène seule que procède la jouissance. Même si le voyeur éprouve du plaisir à regarder, le voyeurisme est une pure mise en scène érotique qui suppose un passage à l'acte. La scène de voyeurisme s'achève donc quand l'écran ne fait plus office de coupure : l'espace restreint devient alors totalement perméable à l'espace vague du hors-cadre par l'intrusion du voyeur. La vitesse et l'aisance avec lesquelles se fait le franchissement de la porte (on a aussi « brusquement » dans *La Messaline française*), qui fait passer le voyeur de l'autre côté de l'écran, indique qu'il n'y a aucune tension dramatique ni déchirement entre hasard et volonté (« se proposant »), le hasard s'accordant toujours avec la volonté dans le roman libertin. Car c'est bien le hasard, sous la forme de l'occasion (« entraîné par l'occasion »), si chère au roman libertin puisqu'elle s'inscrit dans une entreprise générale de déresponsabilisation du désir, qui a conduit Angola au pavillon. Or, Pierre Soubias, en analysant la façon qu'ont les romanciers d' « ouvrir » et de « fermer » une scène de roman, constate l'implication de l' « occasion » dans le « processus » qui délimite – non strictement - la scène[2]. Les « hasards heureux » sont ainsi très souvent liés au voyeurisme et à la scène érotique non préméditée pour innocenter le regard indiscret, en littérature comme dans les arts visuels, qu'il s'agisse des hasards du « coin du feu » (Crébillon fils), « de l'escarpolette » (Fragonard), ou, ici, de la chasse au cerf. Cette « parodie libertine », ainsi que la qualifie Christophe Martin, de la scène de *La Princesse de Clèves* (1678), où Nemours surprend, derrière une fenêtre, Madame de Clèves en déshabillé[3], transgresse donc tous les

[1] *Op. cit.*, p. 458. Le passage souligné est en italiques dans le texte.

[2] SOUBIAS, Pierre, « Ouvrir et fermer une scène de roman », in *La Scène. Littérature et arts visuels*, *op. cit.*,

[3] Elle emprunte aussi à la scène de l'aveu le motif de l'égarement dans la forêt et de l'intrusion dans le parc.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

interdits sur lesquels reposait le roman de Madame de La Fayette. Nemours ne franchit jamais, lui, après maints hésitations et déchirements, l'écran de la fenêtre, retenu précisément par l'interdit qu'il figure.

La scène, par sa « force synthétique[1] » mise en avant par Stéphane Lojkine, et en tant qu'elle contient et montre le désir (au cœur même de la conception de l'homme dans le roman libertin) apparaît donc comme le mode du récit privilégié du genre. D'ailleurs, ainsi que le souligne Catherine Cusset, « son désir même porte le lecteur vers l'image et non vers la raison, vers la scène et non vers le discours[2] ». Quand le corps est en scène, en particulier le corps féminin, la narration et le discours perdent toute force à son profit. Dans ces indiscrétions, c'est toujours le corps féminin qui se trouve exposé dans des scènes qui promettent au lecteur le même pouvoir que celui qu'offrait Asmodée au héros du *Diable boiteux* de Lesage en 1707, pour lequel il soulevait les toits des maisons de Madrid, lui permettant d'en découvrir tous les secrets. Il reste que, dans le roman libertin, les secrets ainsi découverts révèlent finalement davantage sur le « vouloir-voir » du voyeur (et donc en même temps du lecteur) qu'ils ne proposent véritablement une réponse à donner à l'énigme de la féminité, participant alors de « la mise en scène de l'imaginaire viril[3] » pour reprendre les termes de Jean-Marie Goulemot.

b. Le fantasme de l'invisibilité

Le fantasme de l'invisibilité renvoie au fantasme de pouvoir pénétrer dans tous les lieux féminins, même (et surtout) les plus intimes car l'invisibilité est sans conteste la forme la plus totale de la volonté omniprésente, de la part des personnages masculins du roman libertin – et même de la littérature romanesque du siècle dans son ensemble, de la volonté de « soustraire le corps de l'indiscret à la perception de l'objet épié[4] » écrit Christophe Martin. Ces romans n'hésitent pas alors à s'affranchir des codes de la vraisemblance, grâce aux pouvoirs magiques d'un anneau ou à la métempsycose. Ce corps n'a donc plus besoin d'écran puisqu'il est à la fois l'acteur-voyeur et l'écran, et dès lors si l'écran est ce qui « permet le

[1] *Op. cit.*, p. 4.

[2] *Art. cit.*, p. 388.

[3] GOULEMOT, Jean-Marie, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril », in *Laclos et le libertinage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 163-175.

[4] *Op. cit.*, p. 236.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

plaisir de voir mais le limite à cela » comme le dit Henri Lafon, dans les romans « à transformations » dont *Le Sopha* ouvre la série, le corps indiscret peut certes se rapprocher du corps épié, voire le toucher, mais il est condamné à n'être qu'un corps impuissant. En effet, l'objet qui regarde est aussi l'objet qui permet le regard, mais est par là même condamné à ne pouvoir jamais satisfaire pleinement ce désir :

> *Je m'occupai alors à détailler tous les charmes qu'il me restait encore à examiner et à revenir sur ceux que j'avais déjà parcourus. Quoique Zéinis dormît assez tranquillement, elle se retourna quelquefois, et chaque mouvement qu'elle faisait, dérangeant sa tunique, offrait à mes avides regards de nouvelles beautés*[1].

Le corps de Zéinis est donc entièrement offert aux regards masculins mais, l'âme d'Amanzéi étant enfermée dans le sopha, ses regards sont condamnés à ne rester que regards : son âme « essaya, mais vainement, à se glisser toute entière dans Zéinis ; retenue dans sa prison par les ordres cruels de Brahma, tous ses efforts ne purent l'en délivrer » même si elle « alla se placer sur le coussin, et si près de la bouche de Zéinis qu'elle parvint enfin à s'y coller tout entière[2] ».

Selon ce fantasme de pénétration masculine au cœur de l'intimité féminine nourri par le rêve du pouvoir démesuré du « voir sans être vu », un romancier comme Voisenon, sous couvert de la fantaisie orientale, peut s'affranchir des contraintes d'un certain vraisemblable et transformer son héros, le sultan Misapouf, en baignoire. Objets intimement liés au corps et à l'espace intime féminins (bidet, sopha, canapé, baignoire[3]) dans lequel ces corps indiscrets se trouvent introduits, ils accèdent à un spectacle qu'il s'agit de surprendre au naturel, d'autant qu'insistance est toujours faite sur la conservation des facultés sensorielles et intellectuelles, restées intactes. Ainsi Misapouf précise-t-il avoir conservé sa « faculté d'entendre, de voir et de penser[4] », ce qu'il conçoit comme une punition « pour [ses] péchés », car la vision érotique est parodiée en vision effrayante et repoussante de la femme monstrueuse : « [ses] yeux, dont

---

[1] *Op. cit.*, p. 235.

[2] *Ibid.*, p. 236.

[3] Que l'on songe au *Canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron, et au roman d'Antoine Bret , *Le *****, histoire bavarde*. C'est aussi ce qui arrive à Cerasin, devenu « le bidet Cerasin », dans *Le Sultan Misapouf* : « elle lui donna un coup de baguette sur le nez, qui le changea aussitôt en un bidet de faïence de Saint-Cloud (*op. cit.*, p. 652), alors qu'Acajou devient pot de chambre dans *Acajou et Zirphile* de Duclos en 1744.

[4] *Op. cit.*, p. 505.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

la fée par malice [lui] avait conservé l'usage, [lui] firent connaître que ce fardeau était un gros derrière noir et huileux appartenant à la fée…[1] ». Quelle que soit la vision qui s'offre alors à leurs yeux, ils se trouvent maîtres « d'être à portée d'entrer dans les lieux les plus secrets, et d'être en tiers dans les choses que l'on croirait les plus cachées[2] », se réjouit le narrateur-sopha de Crébillon fils à l'image aussi de Commode qui, transformé en canapé dans *Le Canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron « pour avoir fait à la princesse [Crapaudine] un affront que le sexe ne pardonne pas[3] » et transporté notamment chez une dévote et dans le bordel de la Fillon, se trouve « invité » à partager les secrets d'une jeune demoiselle, qui se croit pourtant seule avec un abbé, « les portes étant soigneusement fermées, les rideaux tirés et tout, jusqu'au moindre petit trou, bouché avec précaution[4] ». Mais de telles précautions ne tiendront pas plus que celles de Néadarné contre le génie Jonquille alors qu'elle aussi a fermé toutes les portes sur elle, mais en vain. La vérité cachée, secrète, le fantasme de l'invisibilité (se) propose de la surprendre. La métamorphose et la magie participent donc sans conteste de la quête inlassable menée par le roman libertin vers la vérité du corps et du désir féminins, d'ailleurs, la fée qui a transformé Misapouf en baignoire lui présente ironiquement cette épreuve comme l'occasion d'un apprentissage car « s'il est vrai que la connaissance du monde forme l'esprit, il n'y aura personne de comparable à [lui][5] ». Ainsi l'anneau magique de Mangogul doit-il permettre d'offrir la clef de la féminité en proposant une série d'expériences pour en tirer une loi générale sur la nature humaine et plus particulièrement sur la nature féminine, tout comme le bidet, dans le roman d'Antoine Bret, révèle les secrets féminins censés être les mieux gardés. En effet, Mangogul reçoit du génie Cucufa un anneau dont la vertu, outre « de faire parler les bijoux des femmes », est « de rendre invisible la personne qui le [porte] au petit doigt », même si le narrateur dit avoir d'abord « oublié de le dire », comme s'il s'agissait là d'une information secondaire, à partir de laquelle il continue sur une autre vertu qui, pourtant, n'est pas directement liée à l'invisibilité puisque cet anneau permet également de « se transporter en un clin d'œil en cent endroits où il n'[est] point

---

[1] *Ibid.*, p. 506.

[2] *Op. cit.*, p. 80.

[3] *Op. cit.*, p. 24. Rappelons que Grossopère transforme Cyparide en bidet après l'avoir surpris avec la fée Urgande et l'avoir émasculé, que Misapouf est devenu baignoire sous la baguette de la fée Ténébreuse, comme s'il était d'autant plus délectable que cet accès à la féminité la plus intime soit accordé précisément par une femme, qui croit par là punir l'homme.

[4] *Ibid.*, p. 34.

[5] *Op. cit.*, p. 505.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

attendu, et voir de ses yeux bien des choses qui se passent ordinairement sans témoin ; il n'y [a] qu'à mettre sa bague, et dire "Je veux être là" ; à l'instant il y était[1] ». C'est donc avec une facilité déconcertante que Mangogul peut avoir accès à tous les lieux de l'intimité féminine et aux secrets qu'ils recèlent d'autant qu'au contraire d'Amanzéi, c'est sa propre volonté qui décide du moment et du lieu.

Ainsi que Christophe Martin l'écrit, en effet, « la fiction de la métamorphose sert bien d'abord […] à légitimer la révélation d'un "savoir" sur la sexualité féminine[2] ». C'est ce qui doit, dit le narrateur-sopha de Crébillon fils, le dédommager de son « supplice », celui d'avoir son âme enfermée dans son meuble mais d'avoir conservé « dans cette prison toutes ses facultés, moins, sans doute, pour adoucir l'horreur de [son] sort que pour [la lui] faire mieux sentir ». Certes, la limite dont parle Henri Lafon n'est pas toujours douloureusement éprouvée, y compris par Amanzéi, puisque rien ne semble pouvoir échapper à ses regards, notamment à la confusion entre l'âme et les sens – « toute mon âme dans mes yeux[3] » dirait Lolotte – surtout pas les beautés du corps de Zéinis :

> *Ah ! Brahma, me disais-je, quelle est donc la félicité que tu prépares à ceux qui t'ont bien servi, puisque tu permets que les âmes que ton juste courroux a réprouvées jouissent de la vue de tant d'attraits ? Viens, continuais-je avec transport, viens image charmante de la divinité, viens calmer une âme inquiète, qui déjà serait confondue avec la tienne si des ordres cruels ne la retenait pas dans sa prison*[4].

Car c'est bien là que le bât blesse : désincarné de son corps d'homme, l'indiscret ne peut aller au bout de son désir, contrairement à l'interdit si facilement transgressé dans les scènes de voyeurisme que nous avons vues précédemment, même si « Brahma, en fixant [son] âme dans des sophas, lui avait donné la liberté de s'y placer où elle le voudrait » :

> *Je choisi avec soin l'endroit d'où je pouvais le mieux observer les charmes de Zéinis, et je me mis à les contempler avec l'ardeur de l'amant le plus tendre et l'admiration que l'homme le plus indifférent n'aurait pu leur refuser. Ciel ! que de beautés s'offrirent à mes regards !*

---

[1] *Op. cit.*, p. 48.

[2] *Op. cit.*, p. 246.

[3] *Op. cit.*, p. 78.

[4] *Op. cit.*, p. 235.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Rien à voir donc avec l'observation froide de Thémidore qui révélait la vérité désirante du corps de la coquette regardée sans être vue. Ici il s'agit d'un désir violent ressenti par le voyeur, mais qui se communique à l'objet regardé, car l'intrus influe nécessairement sur ce spectacle qu'il s'agit de surprendre au naturel : par sa présence charnelle, il fait partie de la scène. Ne voit-on pas Zéinis ressentir en quelque sorte cette présence intrusive et indiscrète, même si elle ne semble pas être en mesure d'en définir la nature ?

> *Ses élans redoublés, son ardeur, la fureur de ses désirs échauffèrent apparemment celle de Zéinis. Mon âme ne s'aperçut pas plutôt de l'impression qu'elle faisait sur la sienne, qu'elle redoubla ses efforts [...] Le désordre qui commençait à s'emparer de celle de Zéinis augmenta le trouble et les plaisirs de la mienne. Zéinis soupira ; je soupirai [...]*[1].

L'impression réciproque, bien que d'abord le fait d'Amanzéi, qui se met alors en place entre l'indiscret sopha et le corps épié établit ainsi une continuité entre les deux « espaces » qui montre bien que l'invisibilité ne fait pas pour autant renoncer à une certaine présence charnelle, plus ou moins « palpable », du corps masculin indiscret. Et s'il agit sur le spectacle qu'il est censé surprendre au naturel, peut-il réellement prétendre au savoir absolu de ce qui se trame dans ces lieux de l'intimité féminine ?

On sait en effet que les sylphes, qui n'ont eux nul besoin de recourir à la magie pour pénétrer ainsi en tout lieu, sont d'abord conçus comme des créatures aériennes et invisibles. Ainsi, dans le roman de Crébillon fils qui portent leur nom, le sylphe lui-même souligne son invisibilité et Madame de R***, qu'il visite, écrit à son amie qu'elle se croyait à tort seule dans sa chambre, « couchée d'une façon modeste pour quelqu'un *qui se croit seul*, mais qui ne l'aurait pas été *si [elle eut] cru avoir des spectateurs*[2] ». Dès lors se met en place une opposition entre la femme qui se trouve dans une intimité solitaire et celle qui se sait observée, d'où précisément cette prégnance du fantasme de l'invisibilité puisqu'elle doit garantir à l'indiscret d'avoir accès à l'attitude entièrement sincère de la femme qui se croit absolument seule. Souvent dans le roman libertin, ils ne manquent pourtant pas de rendre « palpable » leur présence, au point, même, de faire éprouver un plaisir intense à celle qu'il visite. Éléonore, « l'heureuse personne », connaît ainsi le plaisir pour la première fois dans les

[1] *Ibid.*, p. 236-237.

[2] *Op. cit.*, p. 54. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

bras de ce « corps aérien[1] » qui n'est pas un homme mais qui n'en est pas moins pourvu de cette « certaine partie de lui-même » qu'elle dit ne pas pouvoir dépeindre, à cela près que son « corps céleste souple et léger » resserre et développe ses formes à son gré, si bien que « sans effort [il] se [prête] à tous les mouvements de l'amour ou du caprice[2] ». Et même si Madame de R*** n'a guère le temps d'en faire une telle expérience, du fait de l'intrusion subite de sa femme de chambre, elle ne s'aperçoit pas moins de cette palpabilité de son sylphe (« Ah !... vous êtes palpable[3] ! »). Et dès lors de l'égarement et de la confusion des sens naît chez Madame de R*** un désir pour ce « qui est d'abord apparition, présence fugitive d'un *beau corps*[4] » écrit Roman Wald Lasowski, alors qu'elle en parlait comme « un de ces esprits élémentaires », et en cela comme un être désincarné :

> *[…] j'imaginai aussi que c'était un esprit qui me parlait et d'abord je le jugeai impalpable ; cependant cet esprit était sensible, il m'aimait ; qu'est-ce qui l'aurait empêché de prendre un corps*[5] *!*

Les verbes de jugement (« j'imaginai », « je le jugeai ») et l'adverbe « d'abord » sous-entendent déjà que c'est à tort que Madame de R*** croit à l'impalpabilité et à la désincarnation totale du sylphe. Mais « cet esprit » est « sensible » comme si le fait même d'être capable de ressentir lui permettait précisément d'être perçu par les sens, comme si l'adjectif « sensible » prenait un double sens. C'est que le sylphe, en répétant à plusieurs reprises qu'il ne se montrera pas, reste ainsi dans la position du « voir sans être vu » qui lui donne une certaine domination sur le corps et le désir de Madame de R***. Et en effet le sylphe apparaît comme un être qui « incarne » - ou plutôt « désincarne » justement – les fantasmes de dévoilement et de pénétration de l'intimité féminine qui hantent le roman libertin :

> *[…] nous savons tout ce qui se passe dans le cœur d'une femme, elle ne saurait former de désirs que nous ne satisfassions, nous entrons dans tous ses caprices […]. Avouez que si les hommes avaient notre science, il n'y aurait pas*

---

[1] *Op. cit.*, p. 19.

[2] *Ibid.*, p. 25.

[3] *Op. cit.*, p. 66.

[4] *Ibid.*, p. 1079 (notice). Mais ce beau corps est-il féminin ou masculin ? Là encore l'ambiguïté reste entière.

[5] *Ibid.*, p. 55.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *une femme qui leur échappât. Ajoutez à cela que notre invisibilité est […] d'une ressource merveilleuse […]*[1].

Tout comme l'anneau de Mangogul, il contient en lui non seulement l'invisibilité mais l'accès illimité à tous les lieux de l'intimité féminine et la connaissance absolue de « tout ce qui se passe dans le cœur d'une femme » (ce qui aurait dû également être permis à Amanzéi lorsqu'il était dans un corps féminin) et représente donc par là, ainsi qu'il s'en montre conscient, les fantasmes masculins liés à la fois au dévoilement et à la disponibilité du corps et du désir féminins puisqu'en les connaissant il est en mesure de les satisfaire et de s'attacher par là les faveurs de la femme. Mais si le sylphe est un songe, comme le pense Madame de R*** elle-même à la fin du roman, il est alors le signe d'une pulsion sexuelle et désirante qui émane du corps féminin et qui conduit la femme à former, par l'imagination puissante que lui attribue le siècle, des êtres imaginaires, « une agréable illusion[2] », répondant à ses désirs, d'autant que c'est parce qu'elle souhaitait « avec ardeur de voir un de ces esprits élémentaires[3] » qu'elle est venue se réfugier à la campagne. Dès lors le roman libertin retournerait le fantasme de l'invisibilité masculine qui surprend l'intimité féminine et en ferait un fantasme proprement féminin, comme pour mieux le justifier mais aussi mieux installer « légitimement » les effractions et indiscrétions auxquelles il soumet le corps féminin. Ces effractions et indiscrétions sont d'ailleurs d'autant plus légitimes qu'elles auront « permis de dévoiler un vice, une faute, un désir secret, bref une duplicité[4] » telle que celle de Fatmé révélée par la présence du narrateur-sopha dans son cabinet.

c. Quand l'homme se ménage les accès

S'il ne dispose pas de ces magies et autres métamorphoses pour pénétrer dans le territoire féminin, il faut alors à l'homme s'en ménager les accès, aussi bien pour le plaisir que pour le danger des liaisons, se procurer les clés et les moyens d'accéder à l'intimité féminine, de pénétrer le lieu interdit. Les notions d'interdit et de transgression sont en effet au cœur des fantasmes et de l'imaginaire viril à l'œuvre dans le roman libertin. Comme nombre

---

[1] *Ibid.*, p. 55-56.

[2] *Ibid.*, p. 66.

[3] *Ibid.*, p. 54.

[4] MARTIN, Christophe, *op. cit.*, p. 249.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de motifs tels que le couvent (songeons à la grille qui met en place un jeu sur le dedans et le dehors en même temps qu'un cadrage), le sérail, la virginité (avec l'écran de la membrane virginale), le mythe de la pudeur féminine (liée au voile), etc., le recours à ces scènes d'effraction est à envisager selon cette grille de lecture. Les obstacles n'existent donc, aussi paradoxal que cela puisse paraître au premier abord, que pour affirmer une totale et fantasmatique disponibilité des corps féminins (au moins visuelle pour le lecteur), y compris et surtout dans les lieux les plus interdits. Et même si c'est l'effraction qui constitue, littérairement, l'espace privé et le délimite ainsi que le montre Pierre Chartier, la femme est ainsi dépossédée de son intimité et considérée non seulement comme disponible, mais offerte à celui qui se trouve de l'autre côté de l'écran. La scène d'effraction de l'intimité féminine, dans le roman libertin, révèle alors à la fois le fantasme de dévoilement et de disponibilité, omniprésent, et celui de « surveillance » de l'intimité féminine. Ainsi peut se lire aussi l'effraction masculine dans la scène, envisagée précédemment, de *La Messaline française*, dans l'ambivalence entre le plaisir visuel fantasmatique éprouvé par l'abbé devant cette scène d'amours saphiques qui s'offre à lui et l'angoisse – liée à celle de castration - d'une sexualité féminine qui serait autonome - angoisse désamorcée dès lors par l'intrusion de l'homme dans cet espace protégé d'intimité féminine.

Le libertin cherche donc à ménager ses accès dans la maison, le château d'où émane une douce lumière féminine et qui oriente sa faim sensuelle et sexuelle à l'image de Valmont irrésistiblement attiré vers le château de Madame de Rosemonde où se trouve la présidente de Tourvel ou le chevalier d'Aiglemont dans *Félicia ou Mes fredaines*. Certes, la seconde tentative de Rinville, le narrateur des *Mémoires de deux amis*, pour surprendre Madame Mery durant son sommeil le montre s'affairant à démonter la serrure de sa chambre :

> *Je cherchai donc tous les moyens d'ouvrir la porte ; et je n'en trouvai point d'autre que de démonter la serrure. Je cassai mon couteau dont je fis un tournevis, et je travaillai pendant plus d'une heure avec beaucoup de peine, enfin je tirai les vis, et j'enlevai la serrure*[1].

Nous sommes alors ici devant une effraction à proprement parler (puisqu'elle donne à voir une entrée faite grâce à un bris de serrure) décrite, comme c'est rarement le cas, avec force détails dont la raison est sans nul doute, comme le remarque également Christophe Martin, la

[1] *Op. cit.*, III, p. 103.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

volonté de mettre en relief l'inutilité de l'entreprise puisque « celui qui croyait surprendre se révèle le premier surpris[1] » par l'absence de Madame Mery :

> *La porte ouverte je n'entendis rien encore ; et ne voyant point de lumière, j'allais chercher la mienne qui ne servit qu'à éclairer ma honte. Je vis avec une cruelle surprise que Madame Mery ne couchait point dans sa chambre ce jour-là. Elle en avait fait ôter son lit, et je ne pus point me dissimuler qu'elle manquait de confiance en moi*[2].

Si la porte est bien « ouverte », elle donne accès à un lieu interdit mais vide – vide de tout corps féminin, ce qui ne signifie en aucun cas que cette scène d'effraction – bien qu'elle désactive la scène type de la belle endormie à laquelle l'intrus comme le lecteur s'attendaient tous deux – se décharge de sa portée fantasmatique[3]. En effet, elle est particulièrement remarquable dans le sens où elle donne à voir une violence de l'effraction qui est rare dans notre corpus, alors que d'ordinaire les accès au lieu interdit se font avec une étonnante facilité (« commodité » dirait le *Canapé couleur de feu*, qui n'a pas donné le nom de « Commode » à son personnage-canapé sans raison), quitte, comme nous l'avons vu, à s'affranchir de toutes les règles de la vraisemblance. Ici au contraire, Rinville travaille sur la serrure « pendant plus d'une heure avec beaucoup de peine ». Mais l'effraction à laquelle on assiste dans *Le Pied de Fanchette* alors que l'héroïne s'est réfugiée tant bien que mal dans une chambre de la maison du marquis de Chamb… qui vient de l'enlever, se fait avec bien plus de fracas :

> *En même temps, ayant aperçu un cabinet dont la porte était entrouverte, elle s'y jeta et parvint, sans qu'on prévît son dessein, de s'y enfermer. De Chamb…. ordonna qu'on brisât la porte ; ses ordres ne purent être exécutés sur-le-champ ; la malheureuse Fanchette se fortifiait avec quelques meubles ; elle eut*

---

[1] *Op. cit.*, p. 235.

[2] *Op. cit.*, III, p. 103-104.

[3] Rinville a d'ailleurs d'abord à subir une autre déception lors d'une effraction pour laquelle il s'était cette fois procuré la clef de la chambre de Madame Mery : « L'absence de son mari favorisait mes desseins, je cherchai donc le moyen d'avoir avec elle une conversation tranquille et intéressante. Je n'en trouvai point de meilleur que de m'assurer de la clef d'une porte qui communiquait de sa chambre dans celle de son mari, que j'occupais. Elle ne mit point d'obstacle à mon dessein, parce qu'elle ne le soupçonnait pas. Je pris la clef, et sûr d'entrer dans sa chambre pendant la nuit, je parus fort gai le reste de la journée, et cette belle fut très contente de moi ». Mais, en lieu et place d'une belle endormie qu'il pensait trouver là encore, il aperçoit « la belle qui le regarde tranquillement » (*ibid.*, p. 95-96).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

même la force de déplacer une glace, et crut qu'on craindrait de la briser ; mais rien n'arrêta, et ce dernier refuge lui fut enlevé[1].

Le choix de l'auteur de mettre en avant la fortification (« fortifiait ») de la pièce « avec quelques meubles » et surtout avec cette glace sur laquelle insistance est plus particulièrement faite, permet de rendre plus éclatante encore la violence de l'intrusion du ravisseur dans le refuge que s'était péniblement constitué « la malheureuse Fanchette », violence rendue par le choix du verbe « briser » à deux reprises (pour la porte et pour la glace) et qui donne presque à entendre au lecteur le fracas avec lequel le refuge lui est enlevé.

Mais d'autres, comme Valmont, préfèrent user de la séduction et de la manipulation auprès de la jeune fille elle-même ou d'une autre personne de son entourage qui, comme la femme de ménage, peut lui procurer cet accès, afin d'obtenir la clef car « tout deviendrait facile avec cette clef[2] », celle de la porte de la chambre qui lui assure dans le même temps, il le sait, la clef du corps féminin. C'est en effet le cas pour Charles, dans *Amélie de Saint-Far*, qui se fait conduire jusqu'à la chambre d'Amélie et se la fait ouvrir, parvenant alors sans aucune difficulté à gagner son accès au « lit de sa victime[3] » d'autant qu'elle le prend pour Ernest. D'ailleurs, rien ne semble pouvoir entraver l'accès du colonel aux chambres des femmes puisqu'Alexandrine « lui avait fait interdire sa porte, mais cette précaution n'empêcha pas le colonel de pénétrer jusqu'à elle[4] ». Grâce à la clef enfin obtenue, malgré quelques réticences, Valmont entre dans la chambre de Cécile alors qu'elle est endormie et donc plus facile à surprendre, comme l'avoue « la jolie dormeuse » elle-même à la marquise : « je m'y attendais si peu, qu'il m'a fait bien peur en me réveillant[5] ». Mais cette surprise, le vicomte en est conscient, peut être dangereuse pour lui. Valmont sait brandir contre Cécile, qui veut d'abord appeler, la vulnérabilité qui est la sienne dans une situation où, naïve, elle a elle-même procuré la clef de sa chambre au libertin :

Que voulez-vous faire (lui ai-je dit alors), vous perdre pour toujours ? Qu'on vienne, et que m'importe ? à qui persuaderez-vous que je ne sois pas ici de votre aveu ? Quel autre que vous m'aura fourni le moyen de m'y introduire ? et

---

[1] *Op. cit.*, p. 75.

[2] *Op. cit.*, p. 236, lettre LXXXIV.

[3] *Op. cit.*, I, p. 161.

[4] *Ibid.*, p. 181.

[5] *Op. cit.*, p. 273, lettre XCVII.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *cette clef que je tiens de vous, que je n'ai pu avoir que par vous, vous chargerez-vous d'en indiquer l'usage*[1] *?*

Valmont achève par là de s'assurer l'entière « soumission » de Cécile. Il ne lui reste plus alors qu'à cueillir cette rose pour laquelle il s'est procuré cette clef. Et même si Cécile a, le lendemain soir, un sursaut de résistance et laisse Valmont, « en colère » et « humilié » derrière « sa porte fermée en dedans », il n'a « pas […] plutôt trouvé un obstacle, qu['il brûle] de le franchir[2] ». Ce n'est qu'une question de jour avant que ce soit à nouveau chose faite – bien qu'en grande partie grâce à l'intervention de la marquise auprès de sa « pupille ». Comme l'écrit Lydia Vázquez, « cette clef ira jusqu'à acquérir un sens polyvalent : *verrou* phallique, comme chez Fragonard, ou *serrure* à ouvrir, *rose* à cueillir[3] ».

D'ailleurs, les verrous, lorsqu'ils sont fermés par l'homme une fois qu'il est entré, sont le pendant intérieur de ce que sont la serrure et la clef à l'extérieur : là où la serrure doit être « forcée », d'une façon ou d'une autre, pour faire entrer l'homme dans le lieu interdit, les verrous, eux, sont mis de l'intérieur pour faciliter davantage encore la réussite de son entreprise, car le postulat émis par le roman libertin est qu'une femme qui se sent en sécurité derrière une porte aux verrous fermés s'abandonne d'autant mieux. Son plaisir ainsi protégé de l'intrusion de l'extérieur dans l'espace de son intimité croit-elle (puisque finalement l'intrusion a déjà eu lieu), la femme peut, sans crainte et sans risquer l'éclat et la perte de sa réputation, s'abandonner à son propre plaisir et à celui de son amant, le corps féminin étant par nature vulnérable au pouvoir des circonstances. On ne saurait donc lui faire violence, même en pénétrant à son insu dans son espace intime et en fermant les verrous de l'intérieur. D'où le changement d'attitude notable que remarque le narrateur-sopha de Crébillon, dans le dernier chapitre, chez Zéinis après que Phéléas a fermé la porte et que, s'il reste encore incertain sur la signification exacte qu'il doit lui attribuer, sent bien qu'il marque quoi qu'il en soit un degré supplémentaire dans l'abandon de la femme au désir et au plaisir, bien qu'elle semble craindre, du moins dans un premier temps, cet abandon à elle-même et à l'amant :

> *Je ne sais si Zéinis imagina que quand une porte est fermée il est inutile de se défendre, ou si, craignant moins d'être surprise, elle-même se craignît plus ; mais à peine Phéléas fut-il auprès d'elle que, rougissant moins de ce qu'il faisait*

---

[1] *Ibid.*, p. 270, lettre XCVI.

[2] *Ibid.*, p. 280, lettre XCIX.

[3] *Art. cit.*, p. 67.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *que de ce qu'elle appréhendait qu'il ne voulût faire, avant même qu'il lui demandât rien, d'une voix tremblante et d'un air interdit, elle le supplia de vouloir bien ne lui rien demander*[1].

Un paradoxe émerge certes du tableau de Fragonard, qui donne à voir à la fois les prémices (pousser le verrou) et les conséquences du combat amoureux qui vient d'avoir lieu, comme tendent à le sous-entendre le lit défait et le vase renversé. Mais ce qu'il nous faut retenir ici, c'est que tout respire la secrète intimité dans l'atmosphère ainsi mise en place par ce peintre de la galanterie, comme le sont aussi Boucher ou Watteau, alors que la femme tente encore, tant bien que mal, au moment où le verrou est précisément en train d'être poussé, de prévenir les fâcheuses conséquences d'une intimité « forclose » - mais non pas solitaire - qui empêche toute intrusion venant de l'extérieur et donc tout risque qui en découle pour elle et pour sa réputation, d'assumer pleinement son rôle de femme séduite, comme Cécile craint que l'on sache qu'elle a elle-même procuré la clef. La jeune femme du tableau, tout comme Zéinis, craint-elle alors davantage de son amant ou d'elle-même, de sa soumission naturelle au pouvoir des circonstances ? D'ailleurs, Cécile, d'autant plus sujette à cet abandon qu'elle est parfaitement ignorante et sans expérience, s'étonne de son propre manque de résistance voire d'une soumission qu'elle ne s'explique pas[2].

La porte retient l'attention dans le roman libertin dans le sens où elle est à la fois ce qui sépare des autres lieux le lieu en principe interdit et ce qui permet le passage vers ce lieu. Certains libertins font donc aménager une porte dans leur appartement et celle de la jeune fille afin d'établir une communication entre les deux qui nous est parfois décrite avec beaucoup de détails. C'est que cet aménagement rend inutile le fait de se procurer les clefs et davantage encore celui de forcer la serrure. Apatéon utilise ainsi la « porte secrète[3] » par laquelle on entre de son appartement dans celui de Fanchette pour s'y introduire durant son sommeil. Prenant peu à peu conscience des véritables intentions de celui qui est censé être son protecteur, elle commence alors à s'effrayer de l'existence de cette porte : « pour la première fois, cette porte qui donnait de son appartement dans celui de son protecteur, et qui souvent

---

[1] *Op. cit.*, p. 241.

[2] « Vous jugez bien que ça ne m'empêchait pas de lui dire toujours non : mais je sentais bien que je ne faisais pas comme je disais ; et ça, *c'était comme malgré moi* ; et puis aussi, j'étais bien troublée ! » (*op. cit.*, p. 274, lettre XCVII).

[3] *Op. cit.*, p. 28.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'avait rassurée contre mille petites frayeurs enfantines, lui causa de l'inquiétude[1] ». En effet, cette porte qui rassurait Fanchette dans son enfance et qui représente toujours, dans le roman de Mirabeau, une assurance pour Laure, dans la chambre de laquelle on ne peut entrer sans passer par celle de son père, apparaît alors non seulement comme une négation de la possibilité d'une intimité protégée pour la femme mais comme une menace permanente au-dessus de la tête de celle qui ne peut jamais se soustraire totalement d'une tutelle – et donc domination - masculine. C'est d'ailleurs toujours à un personnage de Pygmalion que l'on doit ces portes plus ou moins secrètes – que l'on songe à la porte aménagée, dans la maison de Monsieur de Borille entre la chambre de ce dernier et l'appartement dissimulé qu'il réserve à Tiamy :

> *Il fit aussi murer, à l'exception d'une dans chaque chambre, les portes qui donnaient, ou dans d'autres pièces, ou sur l'escalier dérobé. Il ne resta donc dans ces trois pièces qu'une issue qui servait à passer de l'une dans l'autre, jusqu'à sa chambre à coucher : il fallait que personne ne pût soupçonner cette communication. Pour cet effet il fit pratiquer autour de sa chambre une très belle boiserie, et sur cette porte une coulisse imperceptible. Il fit boiser aussi dans le même goût son antichambre, son salon, et les deux cabinets où il plaça sa bibliothèque, tant pour la commodité, que pour qu'il parût seulement qu'il aimait la boiserie, et qu'on ne soupçonnât pas la coulisse qu'il regardait comme son secret et son trésor*[2].

De la même façon qu'opère le verrou dans d'autres représentations, la condamnation de toute autre porte hors celle qu'il fait aménager entre sa chambre et cet appartement secret montre la double dimension de l'accessibilité à la fois facile et réservée nécessaire à la réalisation de ces entreprises masculines d' « effraction » et à la pleine satisfaction de son fantasme puisqu'il doit être le seul à avoir cet accès et à le connaître. D'où des aménagements particulièrement travaillés et sophistiqués qui préservent le secret (« il fallait que personne ne pût soupçonner », « imperceptible », « pour qu'il parût seulement », « qu'on ne soupçonnât pas », « son secret et son trésor ») non pas de l'intimité féminine mais de son effraction à l'égard de cette intimité. Le secret (« secret », « escalier dérobé », « imperceptible ») apparaît ainsi comme un critère essentiel de « tous ces arrangements » afin que personne, ni à l'intérieur ni à

[1] *Ibid.*, p. 30.

[2] *Op. cit.*, III, p. 138.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'extérieur de la maison, ne soupçonne ni l'existence même de ces aménagements, ni, par voie de conséquence, leur finalité.

2) La femme et ses soumissions : figures de l'asservissement et de la vulnérabilité

« La destinée de la femme est d'être comme la chienne, comme la louve : elle doit appartenir à tous ceux qui veulent d'elle[1] » nous dit Sade dans *La Philosophie dans le boudoir* par l'intermédiaire de Madame de Saint-Ange. C'est donc présenter comme une destination naturelle, et en cela irrémédiable, la vulnérabilité et l'asservissement féminins, en particulier à l'homme, auxquels le roman libertin ne semble pas prêt à renoncer, d'autant plus s'il l'exprime ainsi par la bouche d'une femme, d'une libertine, c'est-à-dire de celle qui, sans conteste, serait la mieux placée pour revendiquer une liberté au féminin.

a. L'autorité parentale

« Quand au dix-huitième siècle la femme naît, elle n'est pas reçue dans la vie par la joie d'une famille. Le foyer n'est pas en fête à sa venue ; sa naissance ne donne point au cœur des parents l'ivresse d'un triomphe : elle est une bénédiction qu'ils acceptent comme une déception. Ce n'est point l'enfant désiré par l'orgueil, appelé par les espérances des pères et des mères dans cette société gouvernée par des lois saliques ; ce n'est point l'héritier prédestiné à toutes les continuations et à toutes les survivances du nom, des charges, de la fortunes d'une maison : le nouveau-né n'est rien qu'une fille, et devant ce berceau, où il n'y a que l'avenir d'une femme, le père reste froid, la mère souffre comme une reine qui attendait un Dauphin[2] ». Ainsi commence l'ouvrage des frères Goncourt sur *La Femme au dix-huitième siècle* et ainsi débute la vie de la femme sous le joug d'une autorité parentale d'autant plus prégnante que sa naissance fut une déception. D'ailleurs les figures de parents du roman libertin qui ne s'évanouissent pas ne se privent bien souvent pas de le lui faire sentir, parfois

[1] *Op. cit.*, p. 82.

[2] *Op. cit.*, p. 1.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

durement. Certains parents ne cachent en effet pas leur déception de voir naître une fille, en particulier les pères : « on reconnut mon sexe et je fus mal accueillie de tout le monde[1] » raconte ainsi Madame de Volmar dans *Entre chien et loup* avant de montrer comment son éducation a été, pour cette raison même, l'objet de bien peu de soins. Certes, la mère d'Illyrine « avait le cœur excellent et assez tendre pour ne pas condamner à un entier oubli un seul rejeton de sa nombreuse famille », mais pour son père, « une fille qui avait quatre frères était bien peu de chose[2] ».

Cette déception – si ce n'est ce mépris - des parents pour la fille qui vient au monde n'empêche donc pas une autorité parentale qui ne manque pas de se faire sentir, d'une façon ou d'une autre, lorsque les figures du père et de la mère ne disparaissent pas pour laisser libre cours à son éducation libertine, alors que, ainsi que l'écrit Jean-Christophe Abramovici, « l'espace privé [devient] un modèle réduit de l'espace public ; la surveillance policière [trouve] son prolongement dans la vigilance des parents, auxquels l'État [délègue] son pouvoir[3] ». La présence de l'un ou des deux parents peut en effet s'avérer oppressante pour la jeune fille, d'où la crainte de Félicia au moment de retrouver sa mère, qu'elle joue, à son égard, le rôle de dépositaire des interdits, sinon de la religion, tout au moins de la morale vertueuse :

> *Je craignais que ma mère, ayant peut-être connaissance de ma vie mondaine, ne voulût me faire des reproches, exiger le sacrifice de ma liberté, de mes habitudes. Naturellement indépendante, accoutumée à ne rien refuser, à ne rien penser, à n'agir que d'après moi-même, je ne me sentais pas capable de ne rien soumettre à la gêne… Cependant je me trouvais sous puissance de père et de mère[4] !*

Tant qu'elle se trouve « sous puissance de père et de mère », la jeune fille doit donc renoncer à la liberté et accepter bon gré mal gré une autorité qui peut lui « refuser » ce qu'elle demande, qui lui intime de soumettre ses pensées et ses actions à l'approbation de ses parents, en un mot sacrifier sa volonté à « ce que les parents nomment *prudence*, et que les demoiselles appellent la *tyrannie*[5] » nous dit Elmire lors de la huitième soirée d'*Entre chien et*

---

[1] *Op. cit.*, p. 89.

[2] *Op. cit.*, t. I (*L'Érotisme directoire*), p. 25.

[3] *Op. cit.*, p. 162-163.

[4] *Op. cit.*, p. 1281.

[5] *Op. cit.*, p. 159. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

loup. Margot se voit ainsi flagellée par sa mère et parle de « l'empire tyrannique des pères et des mères[1] » alors que la mère de la Charolaise entend faire sentir à sa fille, en menaçant de l'envoyer au couvent, l'autorité à laquelle elle se refuse en rejetant le mariage et lui faire passer le goût d'une vie indépendante pour laquelle elle se sent faite et qu'elle ne cesse de réclamer :

> *Vous ne connaissez pas assez bien la soumission continuelle à laquelle une fille doit être assujettie pour la volonté de ses père, mère et supérieurs, je m'en vais vous renvoyer incessamment dans un couvent où vous ne trouverez personne qui pense que l'indépendance soit l'état le plus heureux de la vie*[2].

Tant qu'elle n'est pas entrée dans le mariage ou qu'elle n'est pas orpheline, la femme ne peut donc se soustraire à l'autre autorité que lui imposent ses destinations naturelles, sociales et romanesques, celle des parents et en particulier du père. En effet, « à la fin du XVIIIe siècle, après deux siècles de réglementations des mœurs collectives et domestiques, c'est [au père] seul que revient la charge d'établir des lois protégeant la "pudeur des femmes", des "jeunes gens de l'un et l'autre sexe"[3] » écrit Jean-Christophe Abramovici. Car si la mère, à qui sont déléguées les tâches de surveillance et de maintenance de l'ordre familial, représente l'univers de référence morale, le père, lui, reste le dépositaire de l'autorité et de la loi à l'intérieur de la famille, bien que l'éducation répressive prenne bien plus souvent, dans le roman libertin, le visage de la mère mais d'une mère dépeinte dès lors comme dénaturée telle que celle de l'héroïne de Durosoy, qui nous parle de « la femme étrange qui se disait [sa] mère, passait des transports d'une tendresse, [elle dirait] presque maternelle, aux accès de colère d'une Mégère emportée[4] », celle dont « le caractère singulier » fut « la cause de tous [ses] malheurs et de toutes [ses] fautes[5] ». Quant à la mère de Madame de Marsan dans *Entre chien et loup*, elle ne manque pas de faire sentir son dépit d'avoir cinq filles dont elle a « eu la maladresse d'accoucher ; elle n'aimait pas les enfants […] ; elle n'en faisait que parce qu'elle était dévote, et qu'il faut bien remplir le but sacré du mariage[6] ». Ce dépit se fait certes sentir dès la

---

[1] *Op. cit.*, p. 701.

[2] *Op. cit.*, p. 340-341.

[3] *Op. cit.*, p. 163.

[4] *Op. cit.*, I, p. 29.

[5] *Ibid.*, p. 17.

[6] *Op. cit.*, p. 15.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

petite enfance de ses filles, mais plus encore lorsqu'elles grandissent, bien que pour d'autres raisons… :

> *Ma mère avait un petit défaut : si elle craignait le bruit des petits enfants, elle trouvait plus gênant encore de conduire avec elle de grandes filles qui avaient le malheur d'être jolies et d'attirer l'attention […]*[1].

La rivalité qui caractérise les relations entre femmes dans le roman libertin s'applique donc même à celles qui existent entre une mère et sa fille, relation de rivalité qui vient remplacer la relation d'éducation, dévolue à d'autres figures maternelles. Mais ces mères ont toutes précisément « un petit défaut » qui les rend sourdes aux voix de la nature. La représentation de l'autorité du père, quant à elle, repose en fait sur d'autres fondements, à la fois sociaux et naturels.

La loi du père prend en effet plus volontiers la forme de la tyrannie et/ou de l'inceste dans le roman libertin, surtout dans un roman sadien qui se plaît à former une figure du Père tout-puissant, selon des principes donnés cette fois comme pleinement naturels, allant souvent jusqu'à sacrifier sa fille à son plaisir et/ou au plaisir de ses compagnons de libertinage, à l'image du débauché Blamont, qui, pour abuser de sa propre fille, Aline, veut la marier au financier Dolbourg, son compagnon d'orgie[2]. Chez Sade en effet, l'inceste entre le père et la fille relève du pouvoir du créateur sur sa créature, nous l'avons vu, et chez Rétif de la Bretonne, en particulier dans *Ingénue Saxancour* et son pendant pornographique, *L'Anti-Justine*, s'exprime une véritable fascination pour la relation sexuelle entre un père et sa fille. En fait, le thème de l'inceste père-fille est fréquent dans le roman libertin (puisqu'on le trouve dans *Ingénue Saxancour*, *L'Anti-Justine*, *Le Rideau levé*, *Félicia*, *Lolotte*, etc.) mais il n'y a guère que chez Sade qu'il s'accompagne d'une profanation de la figure maternelle. Orpheline de mère à l'âge de quatorze ans, Mlle Brion reste elle aussi seule avec son père, un père qui lui fait d'emblée comprendre qu'elle devient à charge à la famille avant de lui marquer des attentions qui sont de plus en plus clairement incestueuses, favorisées par la pauvreté obligeant les membres de la famille à coucher dans le même lit :

---

[1] *Ibid.*, p. 16.

[2] Voir *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France*, Par le Citoyen S***, Paris, chez Girouard, Libraire, rue du Bout-du-monde, n° 47, 1793 (Paris, Le Livre de Poche, 1994).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Comme je n'avais point d'autre lit que le sien, étant le seul dans la maison, je me suis rappelée depuis que le bonhomme avait eu toutes les peines du monde à se faire au veuvage. J'attribuais alors, tant j'étais innocente, à l'amitié paternelle des caresses, qui certainement lui rappelaient les doux moments passés avec madame ma mère. […] Enfin […] un bon jour il but tant, devint si tendre et si caressant que je fus forcée de quitter la maison paternelle*[1].

Les caresses incestueuses de son père sont donc précisément à l'origine de l'« arrachement » définitif de Mlle Brion à son milieu initial c'est-à-dire au milieu familial tel que nous l'avons décrit précédemment, ce qui n'est pas le cas d'Eugénie de Franval. « C'est toi qui m'a créée, qui m'as formée[2] » dit ainsi Eugénie à son père, un père qui ne peut disposer ainsi en seigneur de sa progéniture qu'en écartant la figure de la mère de l'éducation de sa fille dès la naissance de celle-ci. Rien de plus naturel alors que l'inceste pour les libertins sadiens qui n'ont de cesse de le justifier précisément par les lois de la nature : « inversant la "lois des lois" », ils en font « un impératif catégorique[3] » écrit François Ost. Dès lors, le pouvoir du créateur lui donne en même temps le droit de reprendre ce qu'il a amené à la vie, c'est ce qu'explique Rodin à Rombeau à propos de sa fille Rosalie :

> *On est le maître de reprendre ce qu'on a donné ; jamais le droit de disposer de ses enfants ne fut contesté chez aucun peuple de la terre. […] L'autorité du père sur ses enfants, la seule réelle, la seule qui ait servi à toutes les autres, nous est dictée par la Nature même, et l'étude réfléchie de ses opérations nous en offre à tout instant des exemples*[4].

L'autorité du père est « la seule réelle » car si les liens du mariage ne sont que « les fruits de l'usage et des conventions sociales[5] », ils ne peuvent pour Franval balancer les liens de la nature qui le lient à sa fille, selon l'opposition essentielle, chez Sade, entre la Nature (avec

---

[1] *Op. cit.*, p. 18.

[2] *Op. cit.*, p. 302.

[3] OST, François, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 15.

[4] *Op. cit.*, p. 142.

[5] *Op. cit.*, p. 301. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, Madame de Saint-Ange entend ainsi montrer à Eugénie que « c'est visiblement outrager la destination que la nature impose aux femmes, que de les enchaîner par le lien absurde d'un hymen solitaire ». Mais il s'agit bien moins, évidemment, de libérer la femme du joug conjugal, convention sociale opposée à la nature, que de la soumettre à « tous ceux qui s'adressent à elle » (*op. cit.*, p. 82).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

une majuscule) et les convenances, reflet trompeur des interdits et des conventions sociales que les sots multiplient pour en brider l'énergie. En nous montrant ces « deux autorités respectables, l'une par la Nature, l'autre par la Loi », l'héroïne de Durosoy confirme ainsi les fondements différents sur lesquels reposent ces liens qui restent bien, quoi qu'il en soit, tous deux des liens d'autorité et pour elle, aussi légitimes l'un que l'autre. Or, la loi (sociale) comme la nature ne peuvent être volontairement transgressées sans que la femme prenne le risque d'être punie (par l'une comme par l'autre) ainsi que Gaudet, souvenons-nous, l'écrit à Ursule dans le roman de Rétif de la Bretonne. « Ne serions-nous donc que les jouets de la société et les victimes de la nature[1] ? » se demande alors, non sans angoisse, la marquise de Syrcé dans *Les Malheurs de l'inconstance*…

b. L'époux tyrannique et jaloux

Derrière les apparences d'une société « permissive » que pourrait nous renvoyer le XVIIIe siècle, notamment au travers du roman libertin, la figure de l'époux tyrannique, beaucoup plus présente qu'il n'y paraît au premier abord, apparaît bientôt comme la figure révélatrice des « mœurs du siècle ». Le mariage reste le fait essentiel de la femme dans l'univers social comme romanesque : « mais tu ne te serais pas attendu que l'histoire d'une femme galante comme moi se fût terminée par un hyménée : ainsi, ce qui n'est qu'une uniformité insipide dans les autres livres est ici une nouveauté, un dénouement originale[2] ». Ainsi, montrant par là l'inéluctabilité du mariage romanesque, Julie commente-t-elle la fin de son histoire qui, pourtant, s'avère quelque peu artificielle en ramenant à tout prix dans l'intérieur du foyer et les chaînes du mariage celle qui, jusqu'ici, a vécu une vie itinérante d'aventurière. En pleine période révolutionnaire, en 1791, se faire épouse et mère apparaît précisément comme un acte pour la patrie :

> *Après la suppression de la noblesse et des titres qui venait d'être prononcée par l'Assemblée nationale, et l'égalité se trouvant rétablie parmi les Français, je devais être sans doute plus honorée d'épouser un agriculteur actif qu'un ex-noble fainéant ; l'agriculture devenait à mes yeux le premier des états, puisque c'était le plus utile. […] Je vais maintenant m'occuper à donner de petits*

[1] *Op. cit.*, p. 1000.

[2] *Op. cit.*, t. II, p. 228.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *citoyens à l'État et je jure que je les élèverai dans l'amour de la patrie et de la liberté*[1].

Le choix d'un époux selon les idéaux de la Révolution et l'éducation d'un enfant « dans l'amour de la patrie et de la liberté » apparaissent donc ici comme l'action féminine ultime dans l'Histoire et la ramène ainsi à l'intériorité du foyer, loin de la temporalité et de l'espace « collectifs » de l'Histoire événementielle, loin de son existence d'aventurière libertine.

Dans les premières années du XIXe siècle, les romans attribués à Félicité de Choiseul-Meuse, qui mettent en scène des héroïnes invariablement issues de l'aristocratie et de la haute-bourgeoise, souvent dans la nostalgie des anciens privilèges, proposent une conception somme toute peu progressiste de la place de la femme dans la société correspondant finalement à la vision traditionaliste de ce début du XIXe siècle, à savoir celle d'une femme à la fois – bonne – mère et épouse, obéissant à Dieu et à son mari. D'autant que, comme le souligne Lucienne Frappier-Mazur, « l'adoption du code Napoléon et le progrès des valeurs bourgeoises scella ce qu'on peut appeler l'enfermement des femmes de la classe moyenne à l'intérieur de la structure familiale, et la suppression des droits civils pour toutes, à l'exception des célibataires[2] ». Ainsi le mariage heureux envisagé un temps entre Julie et Bellegrade, dans le roman de Félicité de Choiseul-Meuse, ne se fera pas, sans doute précisément parce qu'il aurait accordé le « plaisir » et le « désir » avec l' « ordre » et l' « obéissance », ce que n'aurait guère goûté son père comme elle le sait et c'est pour cela qu'elle choisit de lui cacher le plaisir que lui fait ce projet de joindre idéalement dans une seule et même personne la figure de l'amant et celle de l'époux :

> *En me donnant à mon amant tout entière, je me serais ôté la possibilité de devenir infidèle amie ; j'aurais, comme épouse, servi de modèle à la postérité ; tel était mon projet, ma volonté ; mais l'homme propose, et Dieu dispose*[3].

Mais, dans le mariage on attend de la femme la soumission à son époux après celle qu'elle devait à son père, ainsi que le rappelle l'héroïne de Durosoy : « une jeune fille ne s'engage, pour l'ordinaire, sous les lois d'un mari, que pour se soustraire à la tyrannie paternelle[4] ». Le mariage de raison chez Sade se révèle ainsi être, pour la jeune épouse, un passage d'autorité

---

[1] *Ibid.*, p. 225-228.

[2] *Art. cit.*, p. 113.

[3] *Op. cit.*, p. 249.

[4] *Op. cit.*, II, p. 140.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

du père à celui qui n'est finalement autre que son doublet, le mari. La mère d'Ursule, dans *La Paysanne pervertie*, regardait son mari « comme son seigneur et maître, […] auquel elle faisait profession d'être soumise, non de parole seulement, mais d'effet, comme elle en a donné l'exemple toute sa vie à ses filles[1] ». L'inégalité des devoirs à l'intérieur du couple est donc au fondement d'un mariage qui répond au principe rousseauiste selon lequel la femme est « faite spécialement pour plaire à l'homme[2] », ce que reprend, chez Sade, M. de Franval, pour qui une fille n'a « besoin que d'apprendre à plaire[3] ». La jeune Junon s'étonne ainsi de la différence qu'il y a des rapports qu'a sa mère avec son mari de ceux qu'elle peut avoir avec les autres hommes :

> *Pourquoi […] ma mère est-elle si soumise devant lui, et si impérieuse à côté des autres, me disais-je en moi-même ? Pourquoi celui-ci partage-t-il son lit en maître, et que c'est elle qui accorde cette faveur aux autres ? Pourquoi enfin celui-ci nous moralise-t-il, et que les autres semblent être faits pour nous donner du plaisir ? Je n'osais d'un côté faire part de mes difficultés à personne, encore moins à ma mère : je n'entendais rien aux rigueurs d'un mariage, encore moins à l'usage d'un Hyménée […]*[4].

Alors que la femme exerce une certaine domination sur ses amants, le mariage, qui relève d'un « usage », l'installe au contraire dans une soumission à la fois sexuelle et morale à l'égard de son époux.

Dès lors, « un mari, quel qu'il soit, est un tyran » ainsi que Frigalia prévient Monilne, à laquelle l'on propose le mariage avec le prince Apprius dans le roman de Godard de Beauchamps :

> *Songez que, soumise à d'éternelles contradictions, vous allez devenir esclave, qu'un mari, quel qu'il soit, est un tyran, le caprice le guide, l'air impérieux règne dans ses discours, sa volonté est la règle de ses actions, son amour est méprisant, son inconstance dédaigneuse, il ne se sert point de ses droits, mais il fait sentir avec hauteur qu'il peut s'en servir. Il ne prie point, il arrache*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 46.

[2] *Émile ou De l'éducation*, *op. cit.*, chap. V, p. 466.

[3] *Op. cit.*, p. 296.

[4] *Op. cit.*, p. 23.

[5] *Op. cit.*, p. 30-31.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Un mari, « quelque commode qu'il soit » est « toujours un animal de mauvais augure[1] » car, comme on le voit dans la tirade de Frigalia, c'est la volonté de domination qui caractérise la figure du mari (« tyran », « air impérieux », « volonté », « méprisant », « dédaigneuse », « avec hauteur », « il arrache ») tandis que, par voie de conséquence, c'est la soumission qui devient la règle du comportement féminin dans le mariage (« soumise », « esclave »). D'ailleurs, la Beaumenard, telle que Chevrier nous la donne à voir dans *Le Colporteur*, « qui pouvait vivre heureuse, vient de se donner un maître dont elle deviendra tôt ou tard la triste victime[2] ». De même Madame de Volmar, dans *Entre chien et loup*, raconte qu'au moment de son mariage, tout ce dont on lui avait fait part était que son mari serait « le maître de [sa] destinée[3] ». Dès lors, « ce fut sans aucun renseignement qu['elle alla] à l'autel, disposée simplement à vouloir ce que voudrait [son] mari et ce qu'il pourrait[4] ». Et en effet, à peine plus d'un an après le mariage elle peut constater avec dépit qu'elle est « depuis longtemps une esclave qui [a] perdu jusqu'à l'espérance de la liberté[5] » alors que la tyrannie de son époux lui « établit une surveillante qui, toujours à ses ordres, [entre] dans [son] appartement à l'instant même où ses occupations l'[obligent] à s'absenter[6] ».

Mais la mise en garde de Frigalia n'empêche nullement le mariage de Monilne (Minon) avec Apprius (Priapus), souverain des Siders (désirs), qui aura bien lieu, et ce malgré la soumission qui menace la femme, comme si, de toute façon, elle ne pouvait s'y soustraire. D'ailleurs, les Imars, cette nation des maris « intrépide et dégoûtante » décrite un peu plus tôt dans le texte a régulièrement recours, nous dit-on, à la Cornidétis (la discrétion, qui n'est autre que la vengeance des maris) dont a été victime Lugane (Langue) :

> *Les Imars, nation intrépide et dégoûtante, vinrent me demander des leçons. Je les rebutai, ils se vengèrent de mes mépris d'une manière cruelle, mais qui dans la suite m'est devenue salutaire. Ils eurent recours à la barbare Cornidétis, ma plus implacable ennemie. J'étais libre alors, ne me défiant de rien, je n'étais en garde sur rien. Mon inconsidération me fut pernicieuse. La maudite Cornidétis me surprit pendant que je dormais. Elle m'attacha avec des liens imperceptibles, mais*

---

[1] *Le Portier des Chartreux*, *op. cit.*, p. 348.

[2] *Op. cit.*, p. 811.

[3] *Op. cit.*, p. 94.

[4] *Ibid.*, p. 93.

[5] *Ibid.*, p. 103.

[6] *Ibid.*, p. 96.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *indissolubles, dans la grotte embrasée où vous me voyez. Je conserve dans ma prison l'amour que j'ai eu pour la liberté*[1].

Au-delà du jeu sur les anagrammes – qui court tout au long du roman – et de l'opposition entre la « discrétion » et la « langue » dans laquelle les « maris » se servent de la première pour soumettre la seconde, on comprend pourquoi, on ne peut ignorer qu'une fois encore reviennent les topoi liés à la figure de l'époux tyrannique : la privation de liberté, les « liens imperceptibles, mais indissolubles » et le caractère vindicatif de celui qui n'obtient pas la soumission absolue à sa volonté de celle qui refuse d'aliéner sa liberté. Et en effet la vengeance apparaît souvent comme un attribut essentiel de la figure du mari, une vengeance qui est en fait une punition à l'égard de la femme ayant pu compromettre l'honneur de son époux face à la société. Ainsi en est-il de Célébi, l'époux d'Eglé dans *Les Bijoux indiscrets*, où la tyrannie des maris apparaît comme le contrepoint de celle du sultan :

> *Ces discours passèrent jusqu'à son époux. Célébi aimait sa femme, mais décemment toutefois, et sans que personne en eût le moindre soupçon ; il se refusa d'abord aux premiers rapports ; mais on revint à la charge, et de tant de côtés, qu'il crut ses amis plus clairvoyants que lui : plus il avait accordé de liberté à Eglé, plus il eut de soupçon qu'elle en avait abusé. La jalousie s'empara de son âme. Il commença par gêner sa femme. Eglé souffrit d'autant plus impatiemment ce changement de procédé qu'elle se sentait innocente. Sa vivacité et les conseils de ses bonnes amies la précipitèrent dans des démarches inconsidérées qui mirent toutes les apparences contre elle et qui pensèrent lui coûter la vie. Le violent Célébi roula quelque temps dans sa tête mille projets de vengeance, et le fer, et le poison, et le lacet fatal, et se détermina pour un supplice plus lent et plus cruel, une retraite dans ses terres. Une mort inévitable pour une femme de cour*[2].

Que la culpabilité de l'épouse soit réelle ou non (d'ailleurs Eglé est innocente, l'anneau de Mangogul est là pour en témoigner), nous l'avons vu, il suffit que les apparences soient contre elles pour que la femme s'expose au courroux, parfois violent, de son époux. Si le mari d'Eglé se refuse à exposer publiquement ses sentiments à l'égard de son épouse, celui de Madame d'Obricourt, dans *Ma conversion ou le libertin de qualité* de Mirabeau, inversement, se montre jaloux et violent dans le privé mais caressant dans la société d'autant que, dit le

[1] *Op. cit.*, p. 21.

[2] *Op. cit.*, p. 178.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

narrateur, c'est « un homme très violent avec les dehors les plus flegmatiques », surtout lorsque son soupçon est né à l'égard de son épouse, alors que tant qu' « aucun soupçon ne troublait l'esprit du mari », ils « vivaient très bien ensemble[1] » :

> *Partout où Monsieur rencontrait Madame seule, les chaises, les fauteuils, lui servaient d'armes pour l'assommer. Rentrait-on dans le salon ?...* Mon cœur, m'amour, mon ange[2]...

Sous les dehors farcesques d'une telle représentation, la mise en scène de la violence du mari jaloux n'est pas sans intérêt, même si dans ce cas précis c'est la femme qui finit par l'emporter sur le mari grâce à une belle-mère qui lui permet de gagner son indépendance – financière en particulier. Madame d'Inrville, dans les *Mémoires de Suzon*, craint ainsi « avec raison un mari jaloux qui se serait porté aux plus grands excès s'il eût seulement soupçonné sa conduite ». Suzon trouve, sous les dehors d'une femme libre et heureuse, « une femme tyrannisée par des passions toujours renaissantes, d'autant plus malheureuse qu'elle craignait de les satisfaire ouvertement[3] ». C'est que l'homme jaloux ne peut en aucun cas accepter que se répande dans la société mondaine la rumeur qu'il ait pu être la dupe d'une épouse à laquelle il aurait laissé trop de liberté, remettant ainsi en question les droits de domination qu'il a acquis par les liens du mariage. Comme si toute liberté laissée à la femme mariée ne pouvait être qu'un trop de liberté dont elle abuserait nécessairement. Elle doit alors se soumettre puisque, quoi qu'il arrive, elle perdra sa liberté et de façon d'autant plus cruelle, puisque cela revient pour elle à une mort lente, qu'elle aura goûté un temps à la liberté. Ainsi Eglé se voit-elle reléguée dans un vieux château isolé avec pour seule compagnie deux femmes et quatre eunuques « qui la gardent à vue[4] », en véritable prisonnière. Et Husseim choisit pour son épouse une punition analogue puisqu'il la conduit aussitôt « dans une maison de filles voilées, et l'y [enferme][5] » alors que l'héroïne de Durosoy est dépouillée de ses biens par son mari, qui la fait jeter en prison. Célébi, s'il est « violent », préfère, à la fureur irréfléchie du mari de Fatmé, un projet élaboré qui fasse payer à Eglé son inconséquence par « un supplice plus lent et plus cruel » que « le fer », « le poison » et « le lacet fatal », à l'image des maris sadiens pour qui la violence envers l'épouse concrétise le pouvoir marital.

---

[1] *Op. cit.*, p. 113.

[2] *Ibid.*, p. 115. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[3] *Op. cit.*, p. 904.

[4] *Op. cit.*, p. 179.

[5] *Ibid.*, p. 61.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Chez Sade, en effet, le personnage du mari, de par son statut social, est à même d'exercer un fort pouvoir sur son épouse, pouvoir dont le paroxysme se trouve dans des scènes de violence par l'intermédiaire de sa fille (et l'on sait le goût des libertins sadiens pour ces supplices lents et cruels que préfère aussi Célébi bien que chez lui ils s'appliquent davantage à la tête qu'à la chair). M. de Franval, « philosophe sur l'article des femmes », précise ainsi la nature exacte de ces jalousies, alors que pour lui la question du déshonneur n'est en fait qu'un préjugé parmi tant d'autres :

> *La femme qui nous appartient, disait-il, est une espèce d'individu que l'usage nous asservit ; il faut qu'elle soit douce, soumise… fort sage, non que je tienne beaucoup aux préjugés du déshonneur que peut nous imprimer une épouse quand elle imite nos désordres, mais c'est qu'on n'aime pas qu'un autre s'avise d'enlever nos droits […]*[1].

La jalousie de l'époux tyrannique serait en fait davantage l'expression d'une volonté de conserver ses droits exclusifs intacts sur la personne de son épouse que celle d'un quelconque attachement à son égard, comme on aurait pu le penser avec Célébi. Les liens du mariage accordent alors au mari un pouvoir illimité sur une femme qu'il tient en « esclavage[2] », un esclavage qu'il lui fera sentir au plus fort. D'ailleurs, dans de tels mariages, la femme n'a guère son mot à dire quant à l'éducation à donner à la fille du couple. Ainsi le père d'Ursule dans *Entre chien et loup* est-il seul à décider de l'éducation de sa fille, ne tenant aucun compte de l'avis ou du souhait de son épouse à cet égard, lui opposant qu' « [il] ne [veut] point être contrarié par [ses] petites idées[3] ». C'est que son épouse est, selon le vœu de Sade, « douce, timide, craintive même, n'ayant ni caractère ni volonté à elle[4] » et qu'une fois mariée elle n'avait plus qu'à adopter et suivre ceux de ce procureur général. Et même si, désirant vivement que sa fille apprenne à lire et souffrant de la posture de son « impérieux époux » à cet égard, elle a « la force d'élever une plainte », ce n'est que, une fois encore, pour se voir signifier un refus catégorique contre lequel elle n'insiste pas, tout comme Madame de Franval, « faite à la soumission », n'ose insister et se tait : « elle supplia son époux de ne la

---

[1] *Op. cit.*, p. 294.

[2] *Ibid.*

[3] *Op. cit.*, p. 30.

[4] *Ibid.*, p. 29.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

point séparer d'un bien si cher [sa fille], et promit, en pleurant, de ne troubler en rien l'éducation qu'on lui préparait[1] ».

c. La femme dépendante et la femme abandonnée

Ces femmes mariées sont ainsi d'autant plus « faites à la soumission » qu'elles dépendent entièrement de leur époux sur le plan économique. En effet, le modèle marital traditionnel ne laisse guère de possibilité à la femme de prendre quelque décision d'ordre économique que ce soit sans l'aval de son époux ni même, d'ailleurs, de jouir librement des biens qu'elle avait pu apporter avec elle dans le mariage puisque ceux-ci devenaient automatiquement propriété du mari et que l'épouse se voyait contrainte à se suffire d'une pension accordée selon le bon vouloir de celui-ci. Et si, comme le souligne la fille de Margot des Pelotons, « le mari ne supplée point aux dépenses fixées à une femme ; son fonds annuel est borné à un jeu médiocre, à des ajustements d'état et de condition[2] ». D'ailleurs, même si le mari est qualifié de « commode », il n'en reste pas moins celui qui édicte les règles, celui qui dispense l'argent selon son vouloir et ses moyens, que l'on songe à l'épisode final des *Galanteries de Thérèse* où l'on voit la femme de *** venir lui demander instamment « le paiement d'une pension modique qui lui était assignée pour son entretien et ses menus plaisirs[3] » mais qu'il lui refuse sans autre forme de procès. Certes, les conditions fixées pour le fonctionnement du ménage de Lolotte et de son époux ne lui paraissent aucunement contraignantes et elles ne se font qu'avec le plus grand ménagement pour l'héroïne, mais elles sont bien décidées et mises en place par l'époux :

> *Il m'instruisit en un quart d'heure de l'ordre qu'il souhaitait de voir s'établir et se fixer dans notre maison ; les conditions n'en étaient nullement gênantes pour moi. Il me pria d'être (comme lui-même m'en donnerait l'exemple) maîtresse sans empire. Il fixa, au large, la dépense qu'il pouvait permettre, me pria de la diriger, et d'excuser si la fortune ne lui permettait pas de m'assigner plus de*

[1] *Op. cit.*, p. 298.

[2] *Op. cit.*, p. 70.

[3] *Op. cit.*, p. 295.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *six louis par mois pour mes épingles. Tout était d'ailleurs réglé de façon qu'il ne me restait pas la charge des moindres objets d'apparente nécessité*[1].

Alors que l'époux apparaît systématiquement comme le sujet des verbes, Lolotte, elle, n'en est que le complément d'objet direct ou indirect comme pour mieux mettre en avant son rôle passif dans un mariage qui, s'il lui laisse diriger la dépense (d'ailleurs fixée au préalable par le mari), ne lui attribue aucune véritable responsabilité (« tout était d'ailleurs réglé de façon qu'il ne me restait pas la charge des moindres objets d'apparente nécessité ») ni aucun pouvoir de décision, la ramenant ainsi à la réalité maritale du XVIIIe siècle.

Quant à la femme du peuple, Louis-Sébastien Mercier note une relative indépendance, la mettant au compte d'une activité professionnelle qui lui permet d'avoir quelques ressources, ce qui n'est pas le cas des femmes issues de couches sociales plus élevées. Il faut toutefois préciser qu'il n'y a pas là choix mais bien nécessité économique ainsi que nous l'avons vu. Or, cette nécessité économique la rend dépendante de celle qui lui procure cette activité dans le roman libertin, c'est-à-dire la maquerelle, puisque c'est bien la prostitution – cachée ou non par une activité plus « honorable » comme celle de coiffeuse, de couturière ou de lingère – qui y est donnée comme la principale activité féminine rémunératrice. Dans un milieu, donc, où commerce et argent sont les indices de la modernité, certains personnages de filles du monde se plaignent alors de l'exploitation, orchestrée par les maquerelles, tenancières de maisons closes et consorts, qui s'enrichissent sur un commerce des corps dont les prostituées elles-mêmes sont les victimes. Ainsi Mlle Brion se plaint-elle de cette dépendance à l'égard de la maquerelle dans laquelle se trouve celle qui ne parvient pas à forger sa propre économie autonome sur le marché de la galanterie :

> *Vous serez, sans doute, étonnée, madame, de m'entendre parler de dettes contractées chez la Verne, après y avoir demeurée deux mois, fait nombre de partis dont elle avait touché l'argent et en sortir plus nue que je n'y étais entrée : c'est le grand art de ces sortes de courtières de la vertu féminine ; vraies sangsues du peuple libertin, d'endetter les créatures qui leur servent à ruiner la jeunesse ; bien plus, en jouissant du revenu de leurs charmes, elles acquièrent un droit sur leur liberté : c'est ce qui s'appelle le secret du métier et qui sera toujours une énigme pour les filles qui en sont La victime*[2].

---

[1] *Op. cit.*, p. 319.

[2] *Op. cit.*, p. 51.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Alors simple objet d'un commerce des corps dont elle ne maîtrise pas les rouages, la courtisane ne saurait gagner son indépendance ni même son autonomie financière, puisque, au contraire, elle se trouve débitrice à l'égard de la maquerelle qui l'emploie. La courtisane est donc dépersonnalisée voire objectivée (« vertu féminine », « créatures », « charmes ») dans un but commercial, comme l'indique la multiplication des termes ayant trait à l'argent (« l'argent », « courtières », « endetter », « ruiner », « revenu »). Ainsi dépouillées des fruits de leur travail, ces filles se voient en même temps privées d'une liberté qu'une autonomie financière leur aurait permis d'acquérir (« en jouissant du revenu de leurs charmes, elles acquièrent un droit sur leur liberté »), ce qui fait que la plupart du temps elle ne constituent qu'une étape – parfois courte – dans le parcours de la courtisane. Ces figures de maquerelles, ainsi représentées en « vraies sangsues du peuple libertin », sont donc effrayantes pour l'endettement et la dépendance qu'elles occasionnent chez une jeune fille qui est déjà née dans la pauvreté et qui a son corps comme seul capital, mais surtout elle effraie par la menace qu'elle fait peser sur le capital économique d'une jeunesse (« ruiner la jeunesse ») issue pour une large part de l'aristocratie. Rétif, lui, utilise le thème de la prostitution coercitive pour donner une peinture effrayante et édifiante de la chute d'Ursule, sa paysanne pervertie puisque ce n'est qu'au moment où elle est contrainte à se prostituer qu'elle pleure la perte de son innocence et retrouve sa vertu ainsi qu'elle l'écrit à son frère Edmond alors qu'elle vient « d'être battue, foulée aux pieds par un laquais souteneur, à qui [elle] n'[a] pas assez donné d'argent[1] ». Tout commence alors que pour satisfaire sa soif de vengeance, l'Italien qu'elle avait trompé lui envoie des escrocs qui la ruinent, puis il l'enlève, la séquestre avant qu'elle ne soit violée et soumise à de nombreuses tortures puis enfermée dans un bordel sordide (d'où elle s'échappera pour se réfugier dans un autre bordel). Or, comme le dit le commentaire au début de la lettre CXXVI qui fait le récit de la ruine au jeu, il s'agit là du « commencement de ses peines[2] », comme s'il s'agissait là d'un préalable nécessaire aux soumissions brutales qui vont suivre.

Il reste que peu de romans du XVIIIe siècle mettent véritablement en avant la face sombre, sordide et honteuse de la prostitution et de la vie de celles que l'on a appelées à tort les « filles de joie », pour lui préférer la mise en scène de l'image brillante de la courtisane enrichie et heureuse. La *Correspondance d'Eulalie*, sans véritable intrigue est toutefois absolument capital par les témoignages qu'il apporte sur la vie quotidienne de ces femmes,

[1] *Op. cit.*, p. 435.

[2] *Ibid.*, p. 417.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

pour décrire, dans les lettres fictives de ces courtisanes, filles d'Opéra, pensionnaires de bordels ou travailleuses indépendantes, toutes certes bien dans leur peau, les craquelures qui apparaissent ici et là dans ces atours tapageurs. Tout commence avec la simple banalité des malchances quotidiennes d'une clientèle de plus en plus rare avec la guerre d'indépendance américaine qui gronde au loin, de la police qui les poursuit, de la grossesse qui les met au chômage, de la petite vérole qui leur infecte le sang ou encore du jeune homme de bonne famille qui, volontairement ou contraint par sa famille, les laisse sans le sou. Car c'est ce que Mathilde Cortey appelle « la loi des pères[1] » qui se fait entendre alors : non pas l'autorité du père qui soumet sa fille, mais celle qui, voulant préserver l'honneur familial, se manifeste en faisant arrêter celle qui a séduit le fils, comme le fait le père de Thémidore avec Rozette[2] ; ou tout au moins au travers de la famille qui contraint le jeune homme à quitter celle qu'il entretient ainsi que s'en plaint Julie auprès d'Eulalie alors que celui qu'elle appelle « [son] jeune homme » est éloigné par sa famille après qu'elle a eu vent de la vie qu'il menait[3]. D'autres sont assassinées dans des circonstances effroyables : le 8 octobre 1782, Mlle Felmé annonce ainsi à Eulalie qu'on vient de trouver la malheureuse Rosalie pendue à un arbre dans le bois de Boulogne, les deux seins arrachés :

> *On ignore quel est le monstre qui a commis cette barbarie ; je lui servirais volontiers de bourreau. Ah ! que les hommes sont souvent cruels envers notre pauvre sexe*[4] *!*

L'assassin, découvert une semaine plus tard, était un jeune homme de province qui avait, pendant un temps, partagé la vie de Rosalie et qui s'était donné la mort aussitôt après son forfait. Les aveux complets faits au lieutenant de police dans une lettre ne contenait aucune indication sur le mobile de son acte[5], mais les seins arrachés de la pauvre Rosalie, marques

---

[1] *Op. cit.*, p. 261-262.

[2] Sur ce point, on ne peut pas ne pas songer, bien entendu, au père de Des Grieux dans *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost.

[3] Ainsi écrit-elle à son amie : « Ce contretemps est affreux pour moi. Je lui étais réellement attachée et mes affaires allaient à merveille » (*op. cit.*, p. 736).

[4] *Ibid.*, p. 753.

[5] *Ibid.*, p. 758 : « Paris, ce 10 octobre 1782, Ne cherchez plus, monsieur, à découvrir l'auteur de l'assassinat de Rosalie : c'est moi qui l'ai commis. En vain depuis ce temps j'ai cherché à goûté du repos, mais cela m'a été impossible malgré que je sois sûr que mon crime est ignoré et qu'il n'est pas possible de pouvoir m'en convaincre. L'image de Rosalie est sans cesse présente à mes yeux. Le jour me déplaît et la nuit m'est plus terrible encore. Mon âme est incessamment en proie à des remords. Je ne puis plus supporter la vie. Aussi ai-je

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sacrifiées de la féminité et de son pouvoir érotique, teignent de sang le corps et le sexe féminins. Mais c'est sans aucun doute cette misère qui les guette sans cesse qui revient avec le plus de récurrence tout au long du roman, dans une situation dont l'instabilité est la donne essentielle : « aujourd'hui dans l'opulence et demain dans la misère[1] ». Certaines se résignent à retourner dans la rue, au risque de se faire arrêter ainsi que l'écrivent Mlle Julie et Mlle Felmé à Eulalie :

> *La misère, mon cœur, est parmi les pauvres demoiselles. Quantité qui, anciennement, ne faisaient que des parties ou des passades sont réduites à raccrocher. Flore et Violette, qui y étaient obligées, ont été arrêtées, et sans Julie, qui a employé quelques protections qu'elle a dans les bureaux de la police, elles allaient à l'Hôpital au moins pour trois mois*[2].

C'est alors la déchéance, symbolisée par le retour dans la rue et le déshonneur du raccrochage, « après avoir été si élégantes » ainsi que l'écrit Julie, qui s'empare du corps féminin livré ainsi à la misère. Les plus désespérées se voient poussées au suicide, de ces « filles que la misère force à se détruire » et dont « on trouve journellement [les corps] dans les filets de Saint-Cloud[3] ».

On a vu de quelle importance pouvait être, pour la femme, l'autonomie financière dans la perspective d'une conquête de sa liberté. Dès lors, inversement, celle qui se montre dépendante financièrement d'un autre personnage (qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme) se place non seulement dans une position de soumission mais s'expose en même temps à un abandon qui, s'il se vérifiait, la laisserait absolument vulnérable, livrée à elle-même, sans ressources alors que la solitude de la femme dépendante financièrement l'élève au rang de femme libre. La dépendance économique de la victime est ainsi une des conditions de la jouissance du libertin chez Sade et précisément de la constitution de la victime potentielle

---

résolu de me donner la mort. Mais avant, j'ai voulu vous avouer mon forfait, afin qu'on ne puisse l'imputer à personne, ainsi que ma mort ».

[1] *Ibid.*, p. 751.

[2] *Ibid.*, p. 769. Il s'agit là de la version de Felmé. Voici ce qu'écrit Julie quelques jours plus tôt : « Plusieurs de nos anciennes connaissances que la misère faisait raccrocher dans les rues, après avoir été si élégantes, ont été arrêtées ces jours passés et mises à Saint-Martin, et pourraient bien aller de là à l'Hôpital pour quelques mois, si personne ne les réclame. Mais comme je connais un des premiers commis de la police, je ferai mon possible pour faire sortir Flore et Violette. Il faut tâcher d'obliger, on ne sait pas ce qui peut nous arriver » (*ibid.*, p. 767).

[3] *Ibid.*, p. 724.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en victime effective. Dès lors, ainsi que l'écrit Béatrice Didier, « il faut que la victime appartienne à une classe défavorisée, ou, si elle est d'une classe riche, qu'elle soit arrachée brusquement à son milieu et livrée à sa merci[1] ». C'est précisément dans ce dernier cas que se situe la malheureuse Justine, pourtant fille d'un très gros banquier de Paris. Lancée sur les routes par la banqueroute de ses parents, son dénuement est d'emblée remarqué par ses bourreaux potentiels comme une faiblesse essentielle qui la met on ne peut plus sûrement à leur merci :

> *Je suis pauvre et très malheureuse sans doute, n'importe, voilà le peu d'argent que je possède, continué-je en lui offrant ma chétive bourse, prenez ce que vous jugerez à propos, et laissez-moi quitter cette maison, je vous prie, dès que j'en suis en état.*

Pensant éveiller la pitié de celui qui s'apprête à devenir à la fois son geôlier et son bourreau, Justine ne fait en réalité qu'éveiller en lui encore un peu plus un sentiment de domination indispensable à sa jouissance. En effet, en mettant ainsi en avant son dénuement économique, Justine lui donne à voir sa vulnérabilité, incarnée par la « chétive bourse » qu'elle lui tend, même si Rodin se montre, dans un premier temps, interloqué par « une résistance à laquelle il s'attendait peu avec une fille dénuée de ressources », résistance, donc, *a priori* incompatible avec la soumission totale qui devrait être celle d'une jeune fille ainsi privée d'une autonomie financière. Et pourtant, Justine savait déjà, à la sortie de son couvent, que ce dénuement l'exposait à devenir une victime :

> *Hélas ! c'est que je suis orpheline et pauvre : c'est que je n'ai plus de ressources dans le monde, et que l'on n'estime les gens qu'en raison des secours et des agréments que l'on s'imagine en recevoir*[2].

L'insistance sur son isolement et sa pauvreté tout au long du roman permettent donc de la peindre comme une figure de l'asservissement et de la vulnérabilité. D'ailleurs, la vulnérabilité de Pauliska trouve son point de départ dans « le passage de l'opulence à la pauvreté la plus complète[3] » tandis que Fanchette se retrouve, à la mort de sa mère (à l'âge de dix ans) puis de son père (cinq ans plus tard), orpheline et sans argent puisque son père, riche

---

[1] *Op. cit.*, p. 130 (note de bas de page).

[2] *Ibid.*, p. 34.

[3] *Op. cit.*, p. 94.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

marchand de draps de Paris s'était ruiné, tout comme celui de Justine. Fanchette se trouve ainsi d'emblée présentée comme un être particulièrement vulnérable puisqu'au lieu de signifier pour elle la liberté d'une construction identitaire comme c'est le cas pour nombre d'héroïnes du roman libertin, la perte de ses parents associée à la misère qu'ils lui laissent pour tout héritage sonne comme un abandon et l'annonce d'une fragilité à l'égard des séducteurs :

> *Chère enfant, qu'allez-vous devenir, lorsque vous n'aurez plus de père ! Si je vous faisais passer ma fortune telle que je l'ai reçue de mes parents, je ne serais pas sans crainte de la séduction, quoiqu'il me fût alors facile de vous trouver un asile ; mais je ne vous laisse pour héritage que ma misère et la beauté, deux sources d'égarements et de faux pas !* [1]...

Et en effet, Fanchette n'aura de cesse alors d'être la proie de libertins qui n'hésiteront pas à employer la force pour la soumettre à leurs désirs, faute d'un asile salutaire auquel sa misère ne peut lui faire prétendre.

d. La femme enlevée

La femme est d'autant plus vulnérable lorsqu'elle se trouve soumise au bon vouloir de l'homme, sur un territoire qu'elle n'est pas apte à maîtriser. Déjà, la marquise de Merteuil, sans être véritablement pour autant sur un territoire masculin – d'ailleurs on ne sait pas, exilée, vraiment où elle est – se voit dans l'impossibilité désormais de vivre son libertinage, éloignée des lieux qu'elle était jusqu'alors si habile à dominer, aliénée à elle-même par la distance qui sépare Paris de la Hollande, dont « on croit qu'elle a pris la route[2] », « partie seule dans la nuit et en poste[3] ». Absente à son territoire, arrachée aux lieux du plaisir et du monde qui l'adulait, s'évanouit la figure de la femme libre : elle disparaît et le lecteur perd sa trace, même si, comme nous l'avons vu, si la société l'enchaîne en l'adulant, son exil sonne en même temps comme sa seule véritable libération à son égard (nouvelle ambiguïté…). Que dire alors de celle qui, non seulement est « arrachée », enlevée à *son* territoire, mais se

[1] *Op. cit.*, p. 23.

[2] *Op. cit.*, p. 473, lettre CLXXV.

[3] *Ibid.*, p. 472.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

retrouve transportée voire enfermée dans un espace qui n'est pas le sien, qu'elle ne connaît pas, et où nul recoin ne peut être pour elle un refuge ?

L'enlèvement d'un personnage féminin est en effet un lieu commun romanesque que le roman libertin ne se fait pas faute de reprendre à son compte, notamment un roman comme *Le Pied de Fanchette*, qui joue volontairement avec tous les lieux communs romanesques (qu'il s'agisse des duels, des enlèvements, des coïncidences ou des retrouvailles et reconnaissances) et où le carrosse est à la fois l'outil du rapt et une prison pour le personnage féminin :

> *Un jour l'aimable Florangis sortait d'une église ; un carrosse barrait la porte. Fanchette se présenta pour passer : deux laquais la prirent entre leurs bras, l'y placèrent malgré elle, fermèrent les portières, et le char vole*[1].

L'arrachement (« la prirent entre leurs bras », « l'y placèrent », « le char vole ») et la contrainte (« malgré elle », « fermèrent les portières »), tout y est pour évoquer la vulnérabilité d'un corps féminin enlevé pour être conduit de force en territoire masculin, en l'occurrence ici dans la superbe maison du financier. C'est que Fanchette est la victime de multiples enlèvements et se voit à chaque fois libérée par un personnage masculin, mais d'une libération qui est en fait une nouvelle aliénation de son indépendance puisqu'elle se montre alors toujours soumise à une intervention masculine, sans laquelle elle ne semble rien pouvoir pour sa propre liberté. Elle est ainsi notamment libérée de chez le financier par Lussanville, qui « l'[emporte] légèrement et [dérobe] son amante aux attentats d'un infâme[2] » et de chez Apatéon par Satinbourg alors que le comte d'Aut… entendait lui aussi « être le maître d'emmener la belle Fanchette[3] » car il savait que c'était là le moyen de s'arroger des droits sur un corps féminin qu'il convoitait :

> *Apatéon la tient bien ; et sans moi, je doute que jamais vous puissiez la revoir… Je vous dirai de plus que je n'aurais pas besoin de votre aveu pour enlever Fanchette. Mais des procédés semblables à celui du marquis de Chamb… ne sont guère de mon goût ; je ne veux que ce que l'on me donne. J'espère beaucoup du pouvoir que vous avez sur l'esprit de votre pupille*[4].

---

[1] *Op. cit.*, p. 55.

[2] *Ibid.*, p. 57.

[3] *Ibid.*, p. 101.

[4] *Ibid.*, p. 98. Il parle à Néné.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

La femme enlevée se trouve donc dans un lien de soumission nécessaire à la fois vis-à-vis de son ravisseur et de son libérateur éventuel. Mais, lorsque, comme Tiamy, elle est enlevée très jeune et enfermée dans des appartements secrets que personne ne peut soupçonner, même la mort de son ravisseur ne peut véritablement la libérer car elle et ses enfants « ne connaissaient pas la liberté, ils ne pouvaient point gémir de se voir captifs, ou plutôt la captivité où ils étaient réduits, était un degré de liberté qui leur paraissait charmant[1] ». Dès lors, seul le couvent dans laquelle elle est placée pour son instruction à la mort de Monsieur de Borille lui paraîtra lui convenir et elle choisit d'y rester, comme s'il n'y avait que dans la captivité seule[2], du fait des lieux choisis pour elle par cet homme, que la jeune femme pouvait désormais vivre, comme si, après sa mort, il continuait ainsi à décider de ses espaces. Certes, Fanchette, quant à elle, finit toujours par être libérée mais elle ne l'est souvent que pour être bientôt enlevée à nouveau : après le marquis de Chamb…, ce sera par Apatéon qui, lui, vient l'enlever jusque chez la marchande où elle s'est réfugiée, admettant lui-même l'avoir « arrachée des lieux qu'elle avait choisis[3] » pour la conduire « dans une petite maison, à sept lieues de la capitale[4] ». Et en effet, la femme victime des libertins décide rarement de ses déplacements et des lieux où elle se rend, et Justine, si elle n'est pas enlevée à proprement parler, ne le décide pas davantage puisque ce n'est que le « hasard[5] » qui guide systématiquement ses pas vers le territoire des libertins, alors qu'à l'inverse, dans ses maîtrises, c'est une femme comme Madame de T*** qui, dans *Point de lendemain*, « enlève » le jeune homme qu'elle a choisi pour être son amant d'une nuit.

Alors que Fanchette a été enlevée au sortir d'une église, Octavie, que rencontre Justine à Sainte-Marie-des-Bois, l'avait été à la sortie de l'autre refuge religieux qu'est le couvent « pour venir épouser le Comte de… : elle avait été enlevée dans sa voiture avec deux gouvernantes et trois laquais ; […] on l'avait prise seule vers l'entrée de la nuit ; et après lui avoir bandé les yeux, on l'avait conduite[6] » chez les moines libertins de Sainte-Marie-des-

---

[1] *Op. cit.*, IV, p. 119.

[2] Nous verrons plus loin comment le roman libertin peut établir le couvent comme prison.

[3] *Op. cit.*, p. 91.

[4] *Ibid.*, p. 89.

[5] On a notamment « à tout hasard » alors qu'elle quitte le château de Monsieur de Bressac pour arriver chez Rodin mais l'expression est curieusement associée à l'adjectif « résolu » : « résolue de gagner à tout hasard » (*op. cit.*, p. 116). L'expression « à tout hasard » qui suit immédiatement le participe passé du verbe « résoudre » désactive donc la dimension choisie du voyage qui semblait pourtant s'exprimer.

[6] *Ibid.*, p. 216.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Bois. Il est donc particulièrement remarquable et symbolique que Fanchette et Octavie sortent toutes deux d'un lieu qui leur est familier et dans lequel elles trouvaient un véritable asile c'est-à-dire, dans son sens premier, ce lieu rendu inviolable par son caractère sacré. L'enlèvement de Fanchette par le marquis de Chamb…, à la faveur d'un embarras manifestement orchestré pour l'occasion, commence lui aussi par un arrachement (« l'en arrache »), cette fois de *sa* voiture, où elle se trouvait avec sa bonne :

> *[…] un inconnu ouvre la portière de la voiture où Fanchette était avec sa bonne, l'en arrache, malgré les cris qu'elles poussent toutes les deux, s'élance avec elle dans un équipage leste, où un jeune homme les attend, l'y place, et dans un clin d'œil le vacarme cesse, l'embarras se dissipe, l'homme et le carrosse disparaissent*[1].

Qu'il s'agisse d'un lieu itinérant ou non, le problème reste le même et cet exemple est particulièrement intéressant dans le sens où il montre bien que le motif de l'enlèvement repose sur l'arrachement de la femme à ses lieux, à un territoire sécurisant pour être renfermée aussitôt (tout va toujours très vite dans ces scènes : « en un clin d'œil ») dans des espaces, sur un territoire masculins menaçants, « dans la solitude, à la merci d'un homme assez peu délicat pour employer l'enlèvement », ce qui montre l'oscillation permanente des valeurs attachées au carrosse, entre refuge et prison, dont parle Christophe Martin[2]. Mais ce lieu itinérant doit avant tout permettre de conduire la « proie[3] » féminine sur un territoire bien plus apte encore à la soumettre, et l'on arrive, comme c'était le cas avec le financier, « devant une maison jolie, vaste, isolée », ce qui n'est pas sans rappeler, avec certes moins de violence, l' « enlèvement » du jeune homme de *Point de lendemain* par Madame de T*** (l'enlèvement, le carrosse, le château à l'écart de la ville). Mais l'érotique du carrosse que l'on pouvait avoir dans *Point de lendemain* laisse place à la terreur d'une Fanchette de se retrouver ainsi en tête à tête avec son ravisseur :

> *Fanchette, qui se souvenait du financier, fut désespérée ; elle voulut se jeter hors de la voiture, au risque d'être brisée sous les roues. Le marquis la retint,*

---

[1] *Op. cit.*, p. 74.

[2] *Op. cit.*, p. 136-143 (« Lieux itinérants : carrosses et bateaux »).

[3] *Op. cit.*, p. 76.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *et tâcha de l'adoucir. Mais tout aigrissait la douleur d'une amante fidèle et passionnée, qu'il arrachait au plaisir de revoir un amant adoré*[1].

Selon des modalités analogues, c'est la grotte qui, dans l'épisode de l'enlèvement de Julie, dans le roman de Félicité de Choiseul-Meuse, se dépare d'une grande partie de son pouvoir érotique, même si Julie ne peut s'empêcher de remarquer qu'« elle était terminée par un lit de mousse, qui n'aurait sûrement pas eu moins de mystères à révéler que le joli sofa rose ». C'est en effet dans cette grotte, au fond du jardin de son père, que rendez-vous lui est marqué par un supposé soupirant, qui dit avoir « choisi cet endroit à raison de son obscurité ». Mais l'obscurité du lieu d'amour devient en fait une obscurité inquiétante qui ne favorise rien d'autre que le rapt : « les sinuosités de la grotte en rendaient l'intérieur absolument obscur ». L'atmosphère ainsi préparée, qui plus est par le fait que l'homme ne vient pas à sa rencontre alors qu'elle s'enfonce toujours plus dans la grotte, amène à comprendre que « lorsqu['elle se sent] presser dans les bras d'un homme », cela n'a rien d'une caresse amoureuse :

> *[…] et à l'instant même, un second me mit un mouchoir dans la bouche, et l'attacha de manière à me faire perdre la respiration ; une porte qui m'était inconnue s'ouvrit aussitôt, une berline nous y attendait ; les deux inconnus m'y firent monter, on baissa les stores, et nous nous éloignâmes avec la plus grande rapidité. Au bout de deux heures, la voiture s'arrêta, nous descendîmes dans une maison qui me parut absolument isolée […]*[2].

La scène joue donc sur l'ambiguïté autour des motifs habituels du lieu d'amour (la grotte, l'obscurité, les bras de l'homme qui la pressent) pour les détourner à la faveur de l'instauration d'une relation de violence entre la femme et les hommes alors que se mêlent indifféremment à ces motifs du lieu d'amour ceux de l'enlèvement (la voiture, la rapidité, la contrainte, la maison isolée, l'ignorance dans laquelle la femme est laissée du lieu où on la conduit). Mais notons que bientôt ce seront les motifs traditionnels de l'enlèvement romanesques qui, à leur tour, se verront détournés :

> *Laissant donc de côté tous ces sentiments sublimes que ne manquent jamais d'avoir les héroïnes de romans, je ne rougis pas de baisser de ton, et j'eus*

---

[1] *Ibid.*, p. 74.

[2] *Op. cit.*, p. 234.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *le plaisir de voir à mes pieds celui que peut-être j'aurais été forcée d'implorer à genoux, si j'avais employé moins d'adresse*[1].

S'amusant de déjouer ainsi le registre traditionnel de l'enlèvement romanesque (en montrant en même temps qu'il s'agit bien là de la reprise d'un topos), Julie parvient à détourner la situation à son avantage voire à inverser les rôles (« le plaisir de voir à mes pieds celui que peut-être j'aurais été forcée d'implorer à genoux »). Il faut tout de même comprendre ici que seule reste la ruse à la femme pour se sortir de situations où la force physique, proprement masculine, est la première en jeu (« j'aurais été forcée ») et où le plus souvent elle contraint la femme à la supplication, ultime et évidente marque de son asservissement, celle de Sylvina, « prosternée, [demandant] grâce[2] ».

Les choses sont moins aisées pour Fanchette. En effet, après la tentative de calfeutrage échouée dans le cabinet, « le marquis l'[emporte] dans son appartement » et c'est là qu'il se sent « en sûreté avec sa proie ». Ce n'est alors qu'à la faveur d'une nouvelle effraction que Fanchette trouvera l'occasion de s'enfuir. En effet, il cherchait « à triompher d'une fille mourante » quand « un bruit épouvantable se fit entendre dans la cour, dont on venait d'enfoncer les portes[3] ». Certes, cette effraction a cette fois pour but de délivrer la belle Florangis des mains de son ravisseur, mais ce vacarme (souvenons-nous de celui à la faveur duquel l'enlèvement avait pu se faire) et cette violence, dont elle ne connaît pas la cause, l'effraient une nouvelle fois (sans savoir qu'ils sont le fait de la vieille Néné), comme si, autour d'elle, il ne pouvait ainsi y avoir que des arrachements ainsi que des portes brisées ou enfoncées, y compris pour sa délivrance. Ne nous dit-on pas, au moment de la scène de libération chez Apatéon, que « l'on *arrache* Agathe [qui avait été emmenée en même temps que Fanchette] de ce lieu d'horreur[4] » ? Significativement, c'est donc le même vocabulaire qui est utilisé pour décrire l'enlèvement et la délivrance, et c'est bien toujours l'homme qui est sujet de l'action là où la femme n'en est que l'objet passif et vulnérable. Dès lors, même si Félicia tente de se défendre tant bien que mal avec un petit couteau lors de l'attaque de sa voiture, parvenant à ne blesser que légèrement l'un des assaillants qui a vite fait de la maîtriser et de la ligoter, le motif romanesque de l'enlèvement permet encore une fois de mettre en avant la force masculine – un homme enlève ainsi l'héroïne de Durosoy « de

---

[1] *Ibid.*, p. 235.

[2] *Op. cit.*, p. 1174.

[3] *Op. cit.*, 76.

[4] *Ibid.*, p. 102.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

force », que cette force soit celle du ravisseur ou du libérateur, par contraste avec la faiblesse féminine qui ne semble pouvoir résister à de telles manœuvres sans l'intervention d'un autre homme.

3) La femme en ses prisons

Au travers de tous ces lieux qui se donnent comme prisons de la femme dans le roman libertin, qu'il s'agisse du couvent, de la retraite du libertin ou de l'Hôpital et de la prison à proprement parler, c'est une mise à l'écart des femmes qui se dessine en même temps qu'une tentation normalisatrice à l'égard de celle qui a voulu passer outre les lois sociales et/ou naturelles, tout en reflétant souvent des réalités sociales du siècle.

a. Le couvent

La vie au couvent, vécue comme une rupture avec la société, le monde extérieur et la vie passée telle qu'elle était dans ce monde, tend à faire régulièrement de celui-ci une véritable prison pour la femme du roman libertin, qu'elle y soit entrée de son plein gré ou contrainte et forcée. La vie monastique, et pas seulement pour des libertines qui, faites à une vie de plaisirs, y craignent l'ennui (au sens originel de peine et de tourment comme au sens affaibli de désœuvrement et de vide[1]), fait donc l'objet d'une démystification (on sait déjà qu'on l'accuse de rendre les jeunes filles ignorantes) conduite par l'idéologie des Lumières et à laquelle le roman libertin participe.

Le couvent y apparaît en effet comme un lieu de renfermement au même titre que n'importe quelle prison, et donc un lieu de privation de liberté qui sous-tend toutes les autres privations, ce que tend à affirmer la présence permanente, voire obsédante, des grilles et des verrous, confortée encore par la cellule, à l'intérieur du couvent, nouvelle prison dans la prison, même si, entre les cellules, il y a une circulation possible. Et en effet, dans son analyse des enfermements, Henri Lafon remarque qu'il s'agit toujours d'un lieu composé de la même façon, c'est-à-dire qu' « un espace clos de petite dimension est inclus dans un espace plus grand : la chambre dans la maison, la cellule dans le couvent, le cachot dans le château, ou

[1] Voir, à ce sujet, la deuxième partie de cette étude (chapitre I).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans la prison ». Or, « l'espace le plus petit est véritablement instrument de la contrainte » ainsi que le montre, à l'intérieur du couvent, la piscine des plaisirs du *Portier des Chartreux*, dont l'euphorie érotique ne doit pas faire oublier qu'il faut à ces « sœurs » se satisfaire de « plaisirs achetés par un esclavage éternel[1] » ; « tandis que l'espace englobant, couvent et château, indique l'autorité qui la justifie[2] ». C'est « la politique », nous dit Agnès dans *La Vénus dans le cloître*, qui « a donc regardé toutes ces maisons comme des lieux communs où elle se pourrait décharger de ses superfluités ; elle s'en sert pour le soulagement des familles que le grand nombre des enfants rendrait pauvres et indigentes, s'ils n'avaient des endroits pour les retirer, et afin que leur retraite soit sans espérance de retour, elle a inventé les vœux, par lesquels elle prétend [les] attacher indissolublement à l'état qu'elle [leur] fait embrasser ; elle [leur] fait renoncer aux droits que la nature [leur] a donnés, et [les] sépare tellement du monde, qu['elles] n'en [font] plus une partie[3] ». Au travers du couvent, c'est donc l'autorité de l'institution, de la société et de la famille qui se fait sentir sur le corps de la femme par la contrainte, l'oppression et l'enfermement, qui plus lorsqu'ils sont définitifs, au point, pour elle, de ne plus faire partie du monde, d'exister désormais dans un isolement absolu.

La comparaison entre le couvent et la prison devient alors un lieu commun dans le roman libertin en ce qu'il y apparaît comme un lieu de solitude, d'isolement, de manque, de privation, en particulier de l'autre sexe, alors que, hors du roman libertin, ce sont plutôt les privations de nourriture, de confort, de propreté et d'hygiène, ou encore de lumière qui sont mises en avant. Il est ainsi tout à fait significatif que Sainte-Pélagie, où la Rozette de *Thémidore* se trouve enfermée, présente significativement la double fonction de couvent et de maison d'arrêt[4], que le texte de Godard d'Aucour se plaît à confondre, et souligne, nous l'avons vu, avec quelle avidité les jeunes recluses se tournent vers chaque visiteur masculin. Et c'est encore cette privation qui est avancée par Lolotte, parlant d'« un lieu d'où tout homme est exclu[5] ». Dès lors, reprenant la dénonciation du couvent telle qu'elle se répand chez les romanciers et les penseurs du siècle des Lumières, Rose, dans *Le Pied de Fanchette*,

---

[1] *Op. cit.*, p. 458.

[2] *Op. cit.*, p. 76.

[3] *Op. cit.*, p. 19.

[4] Dans son *Histoire de Paris : composée sur un plan nouveau*, Georges Touchard-Lafosse écrit : « D'abord couvent, puis maison de détention pour les femmes de mauvaise vie, les jeunes filles et les épouses dont la conduite est déréglée. […] », Paris, Krabbe, 1834, p. xxii.

[5] *Op. cit.*, p. 32.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

peut exposer en ces termes sa répulsion envers un « séjour qui [lui] paraissait autrefois si paisible » pourtant :

> *Je ne trouvai plus, après m'être engagée dans ce séjour […] que […] l'odieuse privation des plaisirs les plus innocents, une triste prison, la désunion parmi les malheureuses victimes qui la remplissent, les petites intrigues, l'esprit curieux, étroit, remuant, dédaigneux*[1]…

Autant de défauts qui, elle le précise, ne sont pas le fait de la personnalité intrinsèque à ses compagnes de réclusions (ne parle-t-on pas de « recluses », soulignant par là à la fois leur renfermement et leur isolement ?) mais bien d'« un vice inséparable d'un état que réprouve la raison ». L'héroïne de Durosoy conçoit, elle, le couvent comme « cette prison volontaire, où tout ne [lui] offrait que des grilles et des verrous » et où les « voiles de la pudeur [sont] autant de draps mortuaires[2] ». Certes, on le voit ici, il s'agit d'une « prison volontaire » contrairement à la maison du libertin, à l'hôpital et à la prison au sens propre, dans le sens où il était d'abord conçu comme un refuge, nous l'avons vu, avant que celle qui pensait y trouver à tort le repos d'un asile, ne voie plus, comme l'héroïne de Durosoy, dans les grilles et les verrous (qui plus lorsqu'ils se trouvent explicitement associés) non plus des protections contre les dangers qui la menacent à l'extérieur mais bien des moyens de la contraindre et de la confiner dans un espace clos dont elle ne peut sortir :

> *Dans cette prison volontaire, où tout ne m'offrait que des grilles et des verrous, où l'amusement même portait le caractère de l'ennui, où tout me parlait d'une renonciation à soi-même, qui faisait des voiles de la pudeur autant de draps mortuaires, les nuits me paraissaient trop lentes à paraître et à finir*[3].

Pour Eugénie aussi, dans *Le Rideau levé* de Mirabeau, le couvent se décrit sous la forme d'un « cachot infernal » qui a « entouré de murs et de *grilles* [sa] jeunesse sans expérience[4] ». C'est que, ainsi qu'elle le dit, la faute en est au manque d'expérience des jeunes filles qui y entrent. D'ailleurs, Agnès se rend bien compte, dans *La Vénus dans le cloître*, « qu'il y aurait peu de reclus et de recluses, si on donnait le temps à ceux et à celles qui entrent dans le cloître de

---

[1] *Op. cit.*, p. 115.

[2] *Op. cit.*, I, p. 219.

[3] *Ibid.*, p. 219-220. C'est nous qui soulignons.

[4] *Op. cit.*, p. 120. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

réfléchir sur les avantages d'une honnête liberté et sur les suites fâcheuses d'un funeste engagement[1] ! »

Si les représentations du couvent en termes d'interdit fixent en effet leur attention sur la grille, c'est qu'elle permet, aussi (outre ce qui a été vu précédemment), de désigner, par métonymie, la prison que devient le couvent pour nombre de jeunes filles retenues, le plus souvent par la volonté de leur famille et surtout de leur mère, dans un lieu qui ne saurait être compatible avec leur tempérament naturel et leurs besoins physiologiques. Le motif de la grille est d'autant plus ambigu dans les représentations qu'en donne le roman libertin qu'il est considéré comme une fenêtre sur ce que l'on convoite et qui permet malgré tout le contact et la communication (contrairement à d'autres types de prisons), contraints ou exaltés, tout en restant un obstacle qui incarne matériellement l'interdiction. Ainsi la jeune recluse soupire-t-elle derrière cette grille qui la sépare de son amant car « se voir au travers d'une grille, quand on s'aime beaucoup, c'est aigrir son mal, c'est avoir toujours présent un bonheur dont on est privé » se plaint Mademoiselle Brion alors qu'elle s'est volontairement cloîtrée, avec l'accord de son amant, afin de restaurer sa réputation et d'assurer sa survivance sociale après sa sortie de Sainte-Pélagie. Mais la jeune héroïne se repent bien vite d'avoir sacrifié « un plaisir réel à un préjugé imaginaire », jurant que « ce serait le seul pas [qu'elle ferait] dans [sa] vie par bienséance, ou plutôt par respect pour le mot chimérique de réputation[2] ».

C'est donc avec une récurrence particulièrement appuyée que le roman libertin s'attache à utiliser le champ lexical de la réclusion comme le fait Nerciat dans *Lolotte* :

> *Nous partons : bientôt nous voilà* renfermées *dans les* murs *de la pieuse* clôture. *[…] Cependant, dès qu'une fois j'eus passé le seuil de la* funeste retraite *; dès qu'avec horreur je me sentis* prisonnière *dans un lieu d'où tout homme est exclu ; réduite en n'en plus voir que dans les gravures dont mes deux volumes étaient ornés, je compris bien que la nécessité devait me forcer à suivre l'exemple de* Thérèse *[…]*[3].

La jeune fille ne s'y trouve donc plus « pensionnaire » mais bien « prisonnière » dès qu'elle ne perçoit plus dans le couvent un refuge mais une « funeste retraite », dès qu'elle ne perçoit plus la grille en termes de protection et d'ouverture et qu'elle ne voit autour d'elle que les « murs » et la « clôture ». Mais c'est encore une fois Sade qui pousse le plus loin la

[1] *Op. cit.*, p. 60.

[2] *Op. cit.*, p. 130-131.

[3] Op. cit., p. 31-32. C'est nous qui soulignons (hormis « Thérèse », qui est en italiques dans le texte).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

représentation du couvent-prison « comme […] une menace le long de l'existence féminine », notamment de celle de Justine : il n'est qu'à songer à Sainte-Marie-des-Bois où insistance est faite sans cesse, à propos du lieu où sont enfermées, à l'intérieur du couvent, les victimes des quatre moines, du côté des prisonnières comme de celui de leurs geôliers, sur tout ce qui fait de cette « retraite » aussi « inabordable[1] » qu' « obscène[2] », une prison d'où il paraît absolument impossible de pouvoir sortir un jour[3] tout comme il est impossible de pouvoir en soupçonner l'existence de l'extérieur (annihilant ainsi tout espoir de délivrance), de la même façon que la piscine du *Portier des Chartreux* (à laquelle on accède également de façon souterraine) :

> *[…] le couvent serait pris, fouillé, brûlé, que cette retraite ne s'en découvrirait pas davantage : c'est un pavillon isolé, enterré, que six murs d'une incroyable épaisseur environnent de toutes parts […]*[4].

Se retrouvent alors, alourdis et renforcés à l'extrême, les éléments traditionnels de l'enfermement au couvent. Ainsi, « toutes les fenêtres qui éclairaient ou ces cabinets ou la chambre étaient élevées à cinq pieds de terre et garnies de barreaux en dedans et en dehors » alors que « trois autres portes revêtues de fer closaient cette chambre ; point de ferrures de [leur] côté : d'énormes verrous de l'autre[5] ». Ce à quoi Justine ne peut que conclure en s'exclamant sur l'évidence de la prison (« Voilà donc notre prison ? »). Mais, surtout, la prison se caractérise chez Sade moins par les murs que par une infinité de couloirs souterrains trompeurs parce qu'ils ne permettront pas l'évasion. C'est ainsi ce qui ressort du développement architectural dont se charge Omphale et qui est amené avec force détails afin d'« ôter par ce tableau toute envie de s'évader[6] » :

---

[1] *Op. cit.*, p. 158.

[2] *Ibid.*, p. 159.

[3] Même s'il faut permettre, le plus souvent de façon invraisemblable, à Justine (et à elle seule) d'en sortir pour la mener toujours vers la rencontre de nouveaux bourreaux.

[4] *Ibid.*, p. 160. Dans le *Portier des Chartreux*, on peut lire à propos de la piscine : « Va-t-on déterrer un petit espace de terrain, placé entre la bibliothèque et quelques anciennes chapelles où l'on ne va jamais, et un grand mur qui le couvre du côté du jardin ? le continent de notre maison est trop vaste pour qu'on puisse s'apercevoir de cet endroit, nous sommes en sûreté de tous côtés, et si vous, qui demeurez ici depuis neuf ans, n'en avez seulement pas eu d'idée, comment voudriez-vous que des étrangers s'en aperçussent ? » (*op. cit.*, p. 448).

[5] *Op. cit.*, p. 169.

[6] *Ibid.*, p. 172.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Un moyen d'évasion, moins périlleux peut-être, serait, je l'avoue, de trouver dans nos souterrains la bouche du boyau qui y rend ; mais comment parvenir dans ces souterrains, perpétuellement enfermées comme nous le sommes ; y fût-on même, cette ouverture ne se trouverait pas encore, elle rend dans un coin perdu, ignoré de nous et barricadé lui-même de grilles dont eux seuls ont la clef*[1].

Ainsi, alors que la clôture du couvent, bien que pénible, n'est jamais totale dans le roman libertin, puisqu'il qu'il faut bien permettre la pénétration fantasmatique du corps masculin ou le contact érotique exalté à la grille, celle de Sainte-Marie-des-Bois répond en tout point à cet état de captivité qui, chez Sade, est, pour les femmes, la situation fondamentale puisqu'il assure sur elles une totale mainmise de l'homme.

b. La maison, le château, le repaire du libertin

Pour toutes les Fanchette, Pauliska ou Justine, la maison, le château du libertin sont souvent, eux aussi, assimilés à de véritables prisons, d'autant que le château, avec ses enceintes et ses serrures, ne peut que nourrir un tel imaginaire[2], alors que la littérature pamphlétaire de la Révolution détruit, en même temps que l'Histoire, ces symboles de la féodalité et du privilège aristocratique. À la fin du siècle, et pas seulement chez Sade, dont on connaît l'obsession pour le monde carcéral[3], on arrive en effet à un isolement, une claustration et une obscurité de plus en plus marqués de l'espace dans lequel le libertin entend « consommer » le corps de sa victime féminine. Isolés donc, tout en verticalité (dans une érection spectaculaire ou, le plus souvent, au contraire, vers le bas, « c'est-à-dire vers le mal[4] » dit Henri Lafon), ces espaces coercitifs vont être non seulement ceux où va pouvoir s'exercer une violence sur le corps féminin, loin de tout regard extérieur, mais aussi les instruments d'une contrainte qui est pouvoir sur ce corps, celui de Fanchette par exemple, alors qu'elle est menée de petites maisons en appartements secrets, le plus souvent dans la solitude de la campagne. Ainsi insistance est-elle faite, dans *Justine*, sur la solitude de

---

[1] *Ibid.*, p. 174.

[2] Voir LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.

[3] Qui peut s'expliquer, comme certains commentateurs l'ont fait, par le drame spatio-temporel du prisonnier Sade.

[4] *Op. cit.*, p. 77.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

chacune de ces prisons, ces « retraites inabordables », solitude favorisée le plus souvent par les écrans naturels que sont les forêts, la montagne et les rocs escarpés, formant des microcosmes poussés à l'extrême. Quant à Pauliska, après avoir été prisonnière d'un baron d'Olnitz « savant fou », elle le devient d'une bande de faux-monnayeurs dont le repaire est isolé grâce à l'eau qui l'entoure et le submerge presque puisqu'il est situé, « demeure aquatique », « dans une salle voûtée, éclairée par plusieurs soupiraux vitrés et placés au niveau des eaux du Danube, dont les flots se brisaient contre les murs[1] ». Ce sont donc précisément ces eaux du Danube qui mettent ce repaire au secret en même temps qu'elles font échouer, de façon significative, la tentative de communication avec l'extérieur en vue de l'évasion de Pauliska : « ce cabinet est l'ancien caveau du trésor des Cordeliers ; les murs ont six pieds d'épaisseur en tout sens ; à [leurs] pieds ils sont cimentés en pouzzolane pour prévenir l'infiltration des eaux sous lesquelles [ils sont] placés ; un plancher prévient encore l'humidité ; en un mot, ce caveau est absolument enveloppé des eaux du Danube, excepté près du soupirail ou fenêtre qui est à deux pieds seulement de la surface[2] ». Durand et Pauliska arrêtent donc ensemble un projet qui nous est décrit et entreprennent de détacher le carreau de verre sans inonder la chambre grâce à une écuelle afin de faire sortir un message qui pourrait idéalement parvenir à quelques pêcheurs, mais en vain : la chambre est bien inondée et les voilà découverts. Dans le roman de Rétif de la Bretonne, au contraire, on ne s'attarde guère sur les évasions qui sont même parfois passées sous le silence de l'ellipse, à l'image de celle de la retraite d'Apatéon. Ayant pénétré chez celui-ci, la vieille Néné, d'Aut… et ses gens ne trouvent en effet pas celle qu'ils sont venus libérer : « on cherche, on regarde ; mais ce ne fut qu'au bout d'une heure qu'on s'aperçut que deux barreaux de la croisée venaient d'être ôtés ! La jeune Florangis s'était-elle échappée par là ? Et comment avait-elle fait[3] ? » Le récit de l'évasion de Justine de Sainte-Marie-des-Bois n'occupe, quant à lui, pas moins de quatre pages et toute la difficulté de l'action y est longuement narrativisée[4]. Il faut noter que cet

---

[1] *Op. cit.*, p. 96.

[2] *Ibid.*, p. 104.

[3] *Op. cit.*, p. 102.

[4] On peut ainsi la voir scier les grilles du cabinet « avec un mauvais ciseau », descendre les vingt ou vingt-cinq pieds du bâtiments à l'aide d'une corde faite avec des linges, mais il lui faut encore, après cela, franchir « six enceintes de murs ou de haies vives » en y faisant une brèche, tâtonner dans l'obscurité un sol qui n'est autre que le cimetière où les moines abandonnent les corps à peine enterrés de leurs victimes, se précipiter dans un fossé et trouver le moyen d'en escalader la paroi opposée qui, à la première tentative, s'éboule par son poids et l'ensevelit à moitié, avant de la laisser s'échapper à la seconde. Voir *op. cit.*, p. 222-226.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

épisode de l'évasion n'existait pas dans *Les Infortunes de la vertu* puisque Justine y était seulement congédiée par les moines qui, ayant remplacé les libertins, voulaient remettre de l'ordre dans le couvent. Or, si, une fois qu'elle a décidé de s'échapper, il n'est pas de difficulté qu'elle ne parvienne à surmonter, comme le souligne à juste titre Henri Lafon, c'est dans l'évasion que se mesurent l'enfermement et le pouvoir exercé au travers de lui sur le corps de la victime, dans le sens où plus l'évasion s'avère difficile, plus l'enfermement prend tout son poids. Cette fois donc il s'agit d'annihiler toute possibilité de contact et de communication, fût-elle contrainte comme elle l'est au couvent, afin d'isoler l'objet du désir, à savoir le corps féminin, avec le sujet de ce désir, autrement dit le (ou les) corps masculin(s). Monsieur de Borille, dans les *Mémoires de deux amis*, ressent en effet la nécessité de priver Tiamy de tout commerce avec le monde (même la socialisation minimale du couvent est inacceptable dans cette perspective) et c'est là la raison pour laquelle toute ouverture permettant une quelconque communication (hormis celle qui s'établit de lui-même à Tiamy et non pas réciproquement) avec l'extérieur est systématiquement condamnée :

> *Il donna ordre qu'on les revêtit en dedans d'un double mur : à l'égard des fenêtres, il prévit que la nécessité de changer d'air ne pouvant pas se parer, il lui était impossible de les faire murer : il les fit seulement revêtir de fortes grilles de fer en dehors, et en dedans il fit placer des contrevents garnis de paillassons ; et sur tout cela fit passer une boiserie à coulisse bien jointe, dont lui seul savait le secret. Il fit aussi murer, à l'exception d'une dans chaque chambre, les portes qui donnaient, ou dans d'autres pièces, ou sur l'escalier dérobé. Il ne resta donc dans ces trois pièces qu'une issue qui servait à passer de l'une dans l'autre, jusqu'à sa chambre à coucher […]*[1].

Tout l'enjeu de la disposition architecturale complexe de la maison de Monsieur de Borille tourne donc autour de la communication : nécessité de son absence entre Tiamy et le monde extérieur de la société et nécessité de son établissement exclusif entre lui-même et sa prisonnière afin de s'assurer son entier pouvoir sur elle. Ainsi que Severino le dit à Justine après lui avoir exposé à quel point sa prison est « isolé[e], enterré[e] » : « et vous y êtes, ma fille, au milieu de quatre libertins, qui n'ont sûrement pas envie de vous épargner et que vos instances, vos larmes, vos propos, vos génuflexions ou vos cris n'enflammeront que davantage[2] »… Il ne s'agit donc plus ici d'un pouvoir exercé sur le corps féminin par un

[1] *Op. cit.*, III, p. 138.

[2] *Op. cit.*, p. 160.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« décor incitatif » né de la leçon sensualiste mais par une violence contraignante qui commence par le travail architectural sur l'espace de la séquestration en lui-même.

Or, si, comme nous l'avons vu précédemment, cet espace de l'enfermement est construit autour d'un espace plus petit inclus dans un espace englobant, cela est d'autant plus remarquable pour ce qui est de la maison ou du château du libertin, dans lesquels cette contrainte sur le corps féminin s'exprime avec davantage de force que ne peut le faire la cellule à l'intérieur du couvent. En témoignent les verrous des chambres de Zéphirina et Pauliska chez Paolo « car jamais prison n'eut autant de clefs et de verrous qu'en avait chacune de [leurs] chambres[1] » ou encore ces barreaux fixés à la fenêtre de la pièce où Fanchette est retenue chez Apatéon, fenêtre qui, par ailleurs, « [donne] sur un jardin étroit, qu'[environnent] des murs plus élevés que ceux du reste de l'enclos[2] », marquant la distinction entre cette pièce et le reste de la maison, afin d'en faire le lieu véritablement de la contrainte et de la détention à proprement parler. Mais c'est surtout le cas du cachot, récurrent chez Sade et chez Révéroni. On remarquera, à propos de ces cachots, qu'il serait souvent difficile de distinguer, au travers de leurs seules descriptions isolées, celui qui est de la prison à proprement parler (d'un enfermement qui relève d'un pouvoir légal et social donc) de celui qu'a pu préparer le libertin pour ses victimes (d'un enfermement qui se fait souvent, notons-le, dans un repaire de hors-la-loi) : mêmes souterrains, mêmes sinuosités, mêmes gouffres, même obscurité, mêmes lourdes portes, même humidité et même violence de l'enfermement, soit la privation de tout ce qui est considéré comme nécessaire pour vivre. Justine et Pauliska ont d'ailleurs à goûter à ces deux types d'espaces coercitifs et retrouvent systématiquement, dans les prisons où s'exercent sur elles le pouvoir des institutions, ceux qui les ont contraintes, auparavant, par un pouvoir tyrannique et violent, répondant, si l'on en croit Sade, aux lois de la nature, à savoir deux lois, deux pouvoirs qu'il n'a pourtant de cesse d'opposer. La prison du château Saint-Ange dans laquelle l'héroïne de Révéroni Saint-Cyr se trouve enfermée à la fin du roman après avoir été arrêtée chez Paolo n'a ainsi rien à envier aux lugubres cachots sadiens. Justine, quant à elle, est enfermée à Lyon « dans le cachot des criminels et […] écrouée comme incendiaire, fille de mauvaise vie, meurtrière d'enfant et voleuse[3] » et ne peut en être délivrée que pour être conduite dans l'hôtel de Saint-Florent dont la « solitude » inquiète déjà la vertueuse sœur de Juliette. Et en effet, reprenant le code

[1] *Op. cit.*, p. 199.

[2] *Op. cit.*, p. 100.

[3] *Op. cit.*, p. 334.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

sensualiste de la gradation architecturale vers le plaisir, Sade en propose une version « noire » qui ne manque pas non plus de vérifier la théorie avancée par Henri Lafon. Dans le « vaste hôtel » de Saint-Florent, en effet, Justine est aussitôt conduite « dans de petits appartements […] aussi décorés que mystérieux » :

> *À mesure que nous avancions, toutes les portes se fermaient sur nous, et nous parvînmes ainsi dans un salon où je n'aperçus aucune fenêtre*[1].

La fenêtre, à la fois source de lumière et ouverture sur le monde extérieur, brille donc par une absence qui signifie déjà à Justine, par l'isolement, l'obscurité et la claustration, qu'elle vient de trouver une nouvelle prison. Tout est noir dans ces prisons, alors même que le XVIIIe siècle est le siècle de la lumière et des Lumières, mais cet imaginaire ne se réfugie-t-il pas précisément pour cette raison même dans les lieux d'ombre et de secret comme le faisait celui du plaisir féminin ? Pauliska porte ainsi avec insistance notre attention sur cette obscurité, « sous les voûtes immenses et des ponts-levis, toujours à cent pieds d'un soupirail qui jetait d'en haut un faible crépuscule, et dont la lumière grise, luttant avec les feux pâles d'une lampe, ajoutait au contraire à l'obscurité[2] ». Cette notation de couleur (ou plutôt de « non-couleur ») revient alors de façon obsédante dans *Justine* comme dans *Pauliska* (alors que par ailleurs les notations de couleurs sont assez rares), notamment chez Roland, le chef nécrophile des faux-monnayeurs, puisque les mises en scène de ses plaisirs macabres se font dans « un caveau rond, de vingt-cinq pieds de diamètre, dont les murs tapissés de noir, n'étaient décorés que des plus lugubres objets, des squelettes de toutes sortes de tailles, des ossements en sautoir, des têtes de morts, des faisceaux de verges et de fouets, des sabres, des poignards, des pistolets[3] ». Il n'est pas jusqu'aux cierges et au canapé qui ne soient noirs eux aussi dans cet « affreux sépulcre » non seulement entièrement consacré à la mort mais censé être la dernière demeure de la victime qui doit y finir bientôt sa vie alors que tous ses bourreaux la menacent de ne pouvoir sortir jamais des cachots qui lui ont été ménagés. Comme tombeau, ce cachot ne peut être situé que « dans les entrailles de la terre », dans « l'horrible humidité de ces souterrains », alors que comme prison, il faut passer plusieurs clôtures, suivre « un petit chemin taillé dans le roc, rempli de sinuosités, et dont la pente [est] extrêmement raide » (on retrouve tout à la fois la verticalité et la sinuosité des souterrains si chères au château sadien),

---

[1] *Ibid.*, p. 341.

[2] *Op. cit.*, p. 230.

[3] *Op. cit.*, p. 281.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dans un silence et une obscurité absolue, pour parvenir à « une dernière porte de bronze » derrière laquelle se trouve « ce lugubre lieu[1] »…

c. L'Hôpital et la prison

Derrière cette volonté marquée, par un plan comme « la perle des plans économiques, ou la Chimère raisonnable » par lequel s'achèvent les *Mémoires de Suzon*, de rétablir l'ordre dans les trafics amoureux de la capitale et de donner un statut financier et moral aux filles publiques, se dessine un rejet de la courtisane qui se situe hors de ce cadre, et donc de son sexe comme vecteur des maladies vénériennes. Selon l'auteur, son « plan est la seule digue qu'on puisse opposer au débordement des mœurs[2] » et « alors les fréquentes séductions, les orgies nocturnes, les maladies honteuses, tout disparaîtra[3] ». Comment éliminer les maladies vénériennes des trafics amoureux et en débarrasser les rues de Paris ? En dirigeant ces blessées de guerre, pour reprendre sa métaphore, vers « le château royal de Bicêtre[4] ». Rien de « royal » pourtant à Bicêtre, rien de noblement guerrier non plus dans ces « blessures »… Hôpital qui réunit criminels, indigents et malades, Bicêtre est, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à peu près le « seul hôpital où l'on soigne les vénériens civils[5] ». Louis-Sébastien Mercier nous peint par ailleurs, dans son *Tableau de Paris*, un Bicêtre où les vénériens vivaient des conditions épouvantables:

> *Ulcère terrible sur le corps politique, ulcère large, profond, sanieux, qu'on ne saurait envisager qu'en détournant les regards. Jusqu'à l'air du lieu, que l'on sent à cent toises, tout vous dit que vous approchez d'un lieu de force, d'un asile de misère, de dégradation, d'infortune*[6].

---

[1] *Ibid.*, p. 282.

[2] *Op. cit.*, p. 966-967.

[3] *Ibid.*, p. 963.

[4] *Ibid.*, p. 955.

[5] BENABOU, Érica-Marie, *op. cit.*, p. 408. À voir pour ce qui concerne le système répressif historique mis en place au XVIIIe siècle.

[6] MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, n° 604 : « Bicêtre », 1781-1788 (Paris, Mercure de France, 1994).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

De même, dans les romans libertins qui en font mention, Bicêtre et les autres lieux d'emprisonnement[1] sont loin d'être décrits de façon anodine, devant causer chez le lecteur un sentiment de répulsion. Entraînée, par l'ambition qu'elle nourrissait de sortir de sa condition par le libertinage et la prostitution, sur la pente qui mène à la prison de Saint-Martin et à la Salpêtrière pour laquelle Saint-Martin n'était qu'un passage, Sapho nous en offre ainsi un exposé se voulant d'autant plus pathétique qu'il fait appel à l'envi aux superlatifs, prétéritions et autres procédés rhétoriques :

> *Je ne vous peindrai point en détail, cette prison consacrée aux femmes de mauvaise vie, séjour aussi horrible que dégoûtant. Il suffira de vous la représenter comme la sentine de tous les vices, le théâtre de toutes les impudicités, où se débitent toutes les ordures, toutes les grossièretés, tous les jurements, tous les blasphèmes de la débauche la plus crapuleuse et parfois la plus énergique. Heureusement ce n'est qu'un dépôt, un lieu de passage pour aller à ce que nous appelons la grande maison, c'est-à-dire l'hôpital général. […] Ce lieu de correction, quoi [que Mme Gourdan] en dise, tout aussi abominable que le premier, ne serait pas moins susceptible de corruption et au physique et au moral, si d'une part, il n'était plus vaste et plus aéré, et si de l'autre un ministre patriote n'avait imaginé d'appliquer au travail tant de mains criminelles, et en préservant de l'oisiveté ces malheureuses captives, de faire tourner à l'avantage commun, leur punition*[2].

Sous couvert du prétexte de condamner la débauche qui a conduit ces femmes en ce lieu, elle réprouve en réalité l'absurdité et l'injustice d'un tel lieu coercitif. Terreurs des filles publiques, l'hôpital et la prison sont donc des lieux répressifs et pénitentiaires qu'ont à connaître de nombreux personnages féminins du roman libertin du XVIIIe siècle, en particulier dans les romans de filles et les romans grivois, et de plus en plus en allant vers la fin du siècle, soit pour cause de maladie vénérienne, soit comme criminelles ou débauchées. On comprend donc que la peur de l'arrestation et de la prison ou de l'hospice hante ainsi la *Correspondance d'Eulalie* au même titre que la misère et que la maladie (sans compter que cette dernière leur est souvent liée). Le roman libertin offre donc à sa façon une vision du

[1] Il peut y être question de Bicêtre, donc, mais aussi de La Salpêtrière, de Saint-Martin, du Châtelet, ou encore de Sainte-Pélagie.

[2] *Op. cit.*, p. 1179.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

« grand renfermement », commencé sous Louis XIV, qu'a analysé Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*.

Si, comme on peut le lire dans la *Correspondance d'Eulalie* à propos du domestique du président de S*** contaminé par la Florival, « la perte de sa santé ne peut être punie que par le séjour d'un an à l'hôpital », c'est que l'hôpital et la prison ont bien valeur, dans le roman libertin, de « punition », et qui plus est de punition quasi exclusivement et spécifiquement féminine. Hormis quelques rares exceptions, comme Saturnin dans l'*Histoire de dom B****, ils sont bien rares les personnages masculins qui ont à passer par cet épisode répressif et pénitentiaires. Rozette est enfermée à Sainte-Pélagie à la demande du père de Thémidore dans le roman de Godard d'Aucour. La mère de Margot, elle, est conduite à la Salpêtrière, qui faisait partie de l'Hôpital général[1] et qui était surtout affectée aux femmes criminelles, débauchées, aliénées ou indigentes. Sa fille est « enlevée et conduite à Bicêtre », sans lui laisser le temps de jouir de la paix qu'elle avait acquise en quittant Madame Florence, comme si précisément, sa sortie hors des cadres de la maison close, sécurisants pour la société extérieure, devait être punie par l'enfermement à l'hôpital. En effet, accusée par l'un des « débauchés honteux » qu'elle reçoit chez elle de lui avoir transmis quelque « galanterie », la dispute qui éclate alors entre eux devient le prétexte de « deux ou trois vieilles catins du voisinage, jalouses de [ses] petits succès » pour « flétrir [sa] réputation à la police[2] ». D'ailleurs, c'est bien l'exposition conséquente à leur retour dans la rue qui a conduit Flore et Violette à Saint-Martin (et à l'Hôpital s'il n'y avait eu l'intervention de Julie) dans la *Correspondance d'Eulalie*. Il faut donc savoir être discrète pour ne pas risquer d'être remarquée par la police, ce qui pose certaines difficultés à Mlle Brion, au grand damne de Manon qui l'accompagne :

> *J'avais, depuis quelque temps, pris l'habitude de sortir en manteau de lit, galamment historié, avec un pied de rouge, dont les filles croient toujours ne pouvoir assez mettre. Manon, qui savait les conséquences d'un pareil ajustement, me représentait toujours que je la mettais dans quelque embarras, et que c'était*

---

[1] Sur les transformations de l'Hôpital en lieu de renfermement, voir LEBOUCHER, Marie-Christophe, « L'Hôpital au tournant des Lumières », in *Le Corps des Lumières*, *op. cit.*, p. 27-49. À l'origine consacré aux mendiants et aux aliénés, il sert à enfermer « un bon nombre de réfractaires aux institutions tels que les libertins, les prostituées » ; et « l'origine sociale et les mœurs de certains de ses hôtes contribuent à faire de l'hôpital le symbole de la mort, de la maladie, de la misère et de la débauche » (p. 30).

[2] *Op. cit.*, p. 693.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *chercher des aventures qui étaient toujours très désagréables, puisqu'elles nous faisaient noter à la police, quand on était assez heureuse pour n'être pas menée à l'Hôpital*[1].

C'est que cette exposition s'accorde mal avec la mise à l'écart dessinée par le système répressif et les projets de réglementation qui visent à circonscrire au point que « même quand ils ne décrivent pas des lieux répressifs et pénitentiaires », écrit Mathilde Cortey, « les romans pornographiques fidèles à la réalité historiques circonscrivent la prostitution à certains quartiers qui ne sont pas sans évoquer une architecture claustrale[2] ».

Certes, la plupart d'entre elles obtiendront leur « élargissement[3] », en bonne santé qui plus est, à l'image de Margot qui, à sa sortie de Bicêtre, est « devenue belle à ravir », comme si « le minéral qui [lui] avait roulé dans les veines [lui] eût donné un nouvel être » et comme si l'hôpital et la prison étaient régénérateurs pour le corps de la courtisane, mis en avant comme le vecteur des maladies vénériennes. Mais, contrairement à elle, Suzon, sur laquelle pleure Saturnin, arrêté en même temps qu'elle, meurt à Bicêtre de la petite vérole alors que c'est à l'Hôpital que Javotte expire de la même maladie : double « punition » et qui plus est punition irréversible. Ainsi cette claustration renvoie-t-elle à la fois au fantasme du sérail que nous avons étudié précédemment et à une volonté de protection de l'extérieur contre la contagion. Là alors transparaissent, avec un certain réalisme, les craintes et les angoisses d'une société du XVIIIe siècle qui cherche, comme l'attestent les plans dont nous avons parlé, à circonscrire et à ordonner ce qui, précisément, est défini par le désordre et l'irrationalité, « en particulier le cloaque du sexe[4] ».

Mais il n'est pas que la courtisane qui ait à subir ces lieux répressifs et pénitentiaires. La femme doit aussi vivre dans son corps, par la privation de liberté, les conséquences de la violence de l'Histoire : que de prisons jalonnent en effet les romans dont l'action prend racine dans ces périodes troublées du siècle. On ne compte plus celles où sont enfermées Pauliska et Justine alors que Julie, qui est « tour à tour agent et victime des révolutions », se voit incarcérée comme royaliste. Illyrine est d'abord arrêtée comme espionne par les Autrichiens, dénoncée comme telle par une femme jalouse qui « était Française, par conséquent

---

[1] *Op. cit.*, p. 65-66.

[2] *Op. cit.*, p. 263.

[3] *Op. cit.*, p. 695. Margot, par exemple, obtient sa libération par le truchement d'un magistrat dont elle a sollicité l'assistance et qui, jadis, l'avait « dépucelée par la voie prohibée ».

[4] CORTEY, Mathilde, *op. cit.*, p. 264.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

connaissait la forme de [leurs] lois ; il y avait à cette époque des comités de surveillance partout[1] » ; mais de « prisonnière-souveraine » des Autrichiens et finalement plus libre qu'à Paris où elle est enchaînée par le mariage, elle se retrouve arrêtée, en 1794, sans ménagement, soupçonnée de tenir des conciliabules chez elle :

> *J'étais dans un temps où les femmes sont à ménager ; mais ces sans-culottes ne connaissaient pas les procédés, ils ne respectaient rien ; ils n'aimaient des femmes que leurs bijoux*[2].

Enfermée aux Anglaises, elle apprend la mort de plusieurs de ses amants dont celle de Hérault de Séchelles. Elle supporte mal l'incarcération et fait une tentative de suicide. Et même relaxée et libérée, vivant une nouvelle aventure avec un nouvel amant, Illyrine doit encore voir la violence historique, la Terreur, violer son temps-espace intime :

> *Il y eut encore une secousse révolutionnaire ; les visites domiciliaires furent recommencées tout à coup : nous commencions à nous endormir, lorsque les satellites de la terreur se présentèrent à notre porte*[3].

Toujours incarcérées malgré leur innocence, elles sont souvent les victimes d'une vengeance masculine ou féminine qui entend circonscrire dans l'espace clos par excellence qu'est la prison un corps féminin qui fait d'autant plus peur qu'il s'épanouit hors du champ clos de l'espace privé que le siècle lui assigne à l'image du libertinage de Julie ou d'Illyrine. Ainsi la prison semble-t-elle être l'espace privilégié que le roman de Durosoy, *Clairval philosophe*, assigne à son héroïne, qu'il s'agisse de la prison à proprement parler où elle est jetée à plusieurs reprises sur la demande de son mari[4] ou du couvent qu'elle appelle sa « prison volontaire », comme si cette nouvelle prison qu'elle a choisie bien à regret était la seule qui puisse lui permettre d'échapper à l'autre. Dans *La Paysanne pervertie*, c'est d'ailleurs bien par la volonté vindicative de son amant que Laure, qu'il avait pourtant prévenue qu'il ne la quitterait « que pour [la] faire mettre à l'hôpital », l'ayant trompé au bout d'un an alors qu'elle le croyait en campagne, est conduite à Saint-Martin le soir même :

---

[1] *Op. cit.*, t. III, p. 151.

[2] *Ibid.*, p. 302.

[3] *Ibid.*, p. 341.

[4] Elle est ainsi, la première fois, emprisonnée avec Clairfonds, trahie par sa femme de chambre dans un « complot » mené par son époux, et doit subir une année de captivité. La seconde fois, « au bas de l'escalier, un homme suivi de plusieurs satellites, [l]'enlève de force, et [la] conduit dans la prison publique » (*op. cit.*, p. 194).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Le lendemain je subis la honte d'être jugée en public avec les autres malheureuses, et je fus conduite à la* Salpêtrière*. J'y restai trois mois. En en sortant, je retournai chez la M***, qui me fit guérir d'une maladie de la peau, et on me coupa les cheveux. Je n'avais absolument pas le sou ; lorsque je fus guérie, elle ne me trouva plus digne de sa maison ; elle me renvoya*[1].

« Jugée en public avec les autres malheureuses », elle ressent d'autant plus la « honte » s'abattre sur elle que sa faute est désormais connue de tous mais surtout qu'elle perd son individualité de femme dans la tentative de collectivisation d'un procès qui s'appuie sur les procédures et les lois de l'époque. Ainsi les prostituées sont-elles, lors d'une audience commune, toutes condamnées sans qu'il y ait de véritable jugement ni d'attention portée aux cas particuliers, ce que tend à marquer ici l'ellipse (« je subis la honte d'être jugée en public avec les autres malheureuses, et je fus conduite à la *Salpêtrière* »), comme si le fait même d'être jugée supposait nécessairement la condamnation. D'ailleurs le séjour à la Salpêtrière ne fait l'objet d'aucune attention particulière, uniquement évoqué dans sa durée (« trois mois »). Il se fait finalement bien plus sentir dans ses conséquences, à la sortie, sur un corps féminin qu'il a aliéné à lui-même, empêchant dès lors toute réintégration aux espaces qui étaient les siens avant son enfermement. Atteinte d'une maladie de peau, c'est-à-dire de ce qu'il a de plus visible sur le corps, défigurant nécessairement la femme, les cheveux coupées alors que nous avons vu de quelle importance ils sont pour la femme, d'autant que la coupe des cheveux n'est pas sans rappeler celle que l'on inflige à l'entrée à l'Hôpital, exclue et mise à l'écart de sa propre société, elle semble toujours prisonnière alors même qu'elle est désormais libre. Pourtant, quand, plus tard dans le roman, Ursule sera à son tour conduite à l'Hôpital, « cette maison de honte, où le désordre emprisonné fermente et empire », selon l'expression d'Edmond reprise par Laure, cette dernière lui dépeint avec des couleurs rassurantes ce qui l'attend dans ce séjour (puisqu'il n'est plus désigné comme une prison) :

> *Vous n'êtes pas ici prisonnière ; vous êtes libre et pensionnaire ; vous avez votre chambre seule, propre ; vous sortirez quand il vous plaira, pour prendre l'air hors de la maison, et vous aurez une femme pour vous servir ; je l'ai vue, elle est*

[1] *Op. cit.*, p. 446. Précisons que la maison de la M*** est un bordel où elle se rendait avant de rencontrer cet amant. « Salpêtrière » est en italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *fort adroite et fort douce. Votre nourriture sera celle des officières ; sans compter que vous aurez de nous tout ce qui vous fera plaisir*[1] .

Paradoxalement, c'est donc l'affirmation de la liberté (« vous êtes libre et pensionnaire ») et la négation appuyée de l'enfermement (« vous n'êtes pas ici prisonnière ») qui sont mis en avant[2]. De même, nulle privation de nourriture (« votre nourriture sera celle des officières »), ni d'hygiène et de propreté (« propre »), ni enfin d'air et de lumière (« pour prendre l'air hors de la maison »), contrairement à tout ce qu'on est en droit d'attendre de la représentation d'un lieu d'enfermement dans un roman du XVIIIe siècle. Et pourtant, l'endroit reste, quoi qu'en dise Laure, une instance d'enfermement bien que, ainsi que le note avec justesse Mathilde Cortey, l'Hôpital fasse l'objet de représentations moins graves que les autres espaces pénitentiaires notamment parce que, comme on le voit ici, la femme y dispose d'une solitude propice à un retour sur soi grâce à une chambre individuelle. « Quoique les lois ne l'y aient pas condamnée » contrairement aux autres personnages de nos romans qui ont à y goûter et ainsi qu'elle l'écrit elle-même, elle conçoit l'hôpital comme une « juste demeure pour elle[3] », c'est-à-dire comme un effet de ce châtiment en vertu duquel « le crime et la débauche [l']ont punie avec un excès de peine et de tourment, capable de faire frémir » mais grâce auquel, comme c'est aussi le cas pour la maladie, « la paix rentre peu à peu dans [son] cœur, depuis qu['elle sent] qu['elle a] été assez punie[4] ». Ainsi, sans cette solitude propice à une introspection bénéfique presque conventuelle (Laure lui dit d'ailleurs qu'elle y est « pensionnaire »), la punition n'aurait probablement pas eu à ce point l'effet escompté, même si chez la Juliette de Sade, l'expérimentation de l'Hôpital en fera un lieu de repentance paradoxal puisque c'est là qu'elle se promet de ne plus jamais céder à des penchants vertueux. Si Sade renverse donc le thème de la repentance, il le confirme en même temps en topos essentiel de la représentation de l'expérimentation de l'Hôpital dans la littérature libertine.

---

[1] *Ibid.*, p. 468.

[2] Alors qu'au couvent, le personnage féminin passait, dans un mouvement inverse, de « pensionnaire » à « prisonnière ».

[3] *Ibid.*, p. 471.

[4] *Ibid.*, p. 470.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

4) À la recherche… du « temps perdu »

Cette recherche est celle d'un temps qui, s'il est perdu dans le sommeil (ou au contraire dans l'instant du réveil) ou par la fuite des heures et des années, ne se retrouve pas ; d'un temps qui, s'il est laissé à la décision de l'autre, abandonne l'être tout entier à une volonté qui n'est pas la sienne ; d'un temps qui, enfin, s'il est forcé dans son rythme naturel, expose à commettre de ces « erreurs fatales » dans lesquels certains personnages féminins du roman libertin se laissent entraîner. Cette recherche est celle d'un temps que ces femmes n'ont pas su « apprivoiser » et derrière lequel elles se surprennent à courir.

a. Inquiétude et impatience : l'émoi pubertaire

Tout commence par ce fardeau bien encombrant et bien lourd à porter dont il faut se défaire au plus vite… Les exemples sont nombreux de ces personnages féminins qui, encore novices, quoique pour peu de temps encore, font montre d'une impatience extrême à devenir femme et à connaître par là même l'ivresse du plaisir. Margot, la petite ravaudeuse qui n'a encore que quatorze ans, tout aussi « impatiente et tourmentée de l'aiguillon de la chair », songe « sérieusement à faire choix de quelque bon ami qui pût éteindre, ou du moins apaiser, la soif insupportable qui [la dessèche][1] ». Félicia n'est pas en reste, elle qui, dans une « maison où Vénus [est] si dévotement adorée » se voit contrainte d'attendre « les heureuses occasions de vivre » afin de satisfaire enfin « le désir indéfini de [sa] voluptueuse imagination[2] ». La « crise pubertaire » qui, comme le souligne Pierre Fauchery, est rarement évoquée directement dans l'univers romanesque du XVIIIe siècle hors du roman libertin, apparaît donc très tôt chez les héroïnes libertines, mais il ne connaît encore ni sa cause ni son objet, et il plonge ces jeunes filles dans une inquiétude, un *je-ne-sais-quoi*, qui ne concerne pas le sentiment amoureux, comme c'est très souvent le cas dans les romans du XVIIIe siècle, mais ce que Raymond Trousson appelle « la satisfaction impérieuse des sens[3] », à l'image de Fanny qui attend « avec autant d'impatience que de crainte le moment heureux de [sa]

[1] *Op. cit.*, p. 680.

[2] *Op. cit.*, p. 1086-1087.

[3] *Romans libertins du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. LXV (préface).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

délivrance[1] ». Les narratrices de romans-mémoires mentionnent ainsi largement l'inquiétude qui les envahissait à ce moment de leur vie et de leur apprentissage (ou plutôt de leur non-apprentissage) où le désir naissant n'avait pas encore été éduqué, modelé ; une inquiétude née de ces « désirs violents dont [elles ne peuvent] démêler le but[2] » selon les mots employés rétrospectivement par Thérèse, et qui se double d'un état de vide lié à l'ignorance ou à l'incompréhension de son objet, mettant « [son] esprit à la torture », comme celui de Suzon . Car elle ne fait pour lors que « sentir dans son cœur » sans parvenir intellectuellement à mettre le doigt sur ce qui l'inquiète et la tourmente tant dans son esprit que dans son corps :

> *Plus j'y réfléchissais, et moins je pouvais en découvrir la raison :* je sentais bien *qu'il en existait une,* mon cœur me le disait *; mais la nature alors ne m'avait pas encore donné les leçons propres à la deviner*[3].

C'est aussi dans cet état que se trouve Monique, dans *Le Portier des Chartreux*, alors qu'elle vient d'entrer au couvent et qu'elle ressent un trouble dont elle ne connaît pas encore la cause ni la véritable nature :

> J'en sentais la raison dans mon cœur, mais je ne la connaissais pas *; elle faisait ses efforts pour briser les liens où mon ignorance la réduisait : efforts inutiles ! Je n'acquérais de nouvelles connaissances que pour tomber dans de nouveaux embarras*[4].

D'ailleurs, si la découverte qu'elle fait en s'examinant elle-même et en s'adonnant à la masturbation solitaire a « répandu la lumière dans [son] esprit », un autre « désir violent » se fait sentir aussitôt, découlant directement et logiquement de cette première découverte : celui « de voir dans un homme l'original d'une chose dont la copie [lui] avait fait tant de plaisir[5] ». Certes, le brusque passage de l'aveuglement à la lumière, motif récurrent du roman libertin, tend à désigner cet instant comme le moment capital de la connaissance réelle du monde, l'héroïne pénétrant dans le terrain de l'expérience, mais l'attente la plus importante, celle vers laquelle se dirige le désir le plus violent, la sensation la plus prégnante de vide, est celle de l'homme qui, seul, peut véritablement combler ce vide qui l'inquiète. Or, le vide – qui sert à

---

[1] *Op. cit.*, p. 38.

[2] *Op. cit.*, p. 580.

[3] *Op. cit.*, p. 893. C'est nous qui soulignons.

[4] *Op. cit.*, p. 355. C'est nous qui soulignons.

[5] *Ibid.*, p. 356. La « copie » désigne le doigt.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

rendre compte de l'ennui - est un état propre à la femme selon la représentation que s'en fait l'âge classique et l'inquiétude apparaît au XVIIIe siècle, et notamment à Voltaire, comme l'un des deux pivots de la vie que sont l'insipidité (ou l'ennui) et le trouble (ou l'inquiétude). En effet - et on en revient une nouvelle fois à la *physis* - la matrice est avant tout perçue et représentée comme un organe par essence vide. Le père de Laure parle ainsi d' « un vide », chez les femmes, « qu'une nécessité perpétuelle, un appétit indépendant d'elles les porte à remplir[1] » ; il qualifie également la matrice de « pompe avide[2] » - or l'adjectif « avide » est étymologiquement construit sur le désir, lui-même conçu en termes de manque de façon quasi unanime dans l'histoire de la pensée. Ce vide, s'il est permanent chez la femme selon les représentations que s'en fait le siècle, se fait donc d'autant plus sentir qu'il n'a pas encore été « éduqué » dans le sens où la jeune fille n'a pas encore appris à se maîtriser et à le maîtriser en l'identifiant.

Avant son initiation, qui s'avère alors indispensable, l'émoi pubertaire, que Rousseau nomme « le murmure des passions naissantes » qui rend « inquiet sans raison de l'être[3] », et qui provoque cette impatience, dénote encore un manque de contrôle féminin sur le temps qui peut s'avérer dangereux pour l'avenir de la vie à la fois sociale et sensuelle de la femme, en ce qu'il en appelle à une accélération dans le temps, une ardente « envie d'avancer la pendule, comme si [sa] main eût pu hâter le temps[4] », comme celle que ressent Fanny en attendant Charles. La marquise de Merteuil sait ainsi qu'elle s'est exposée, dans ce temps de son ignorance et de son inexpérience, et à cause précisément de son impatience à connaître, de sa « volonté de savoir », à se perdre, soumise à la moindre occasion qui se serait présentée à elle, ainsi qu'elle l'écrit dans sa lettre autobiographique : « Je ne sais où ce désir m'aurait conduite ; et alors dénuée d'expérience, peut-être une seule occasion m'eût perdue : heureusement pour moi, 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[5] ». Mais cette maîtrise qu'elle est parvenue à acquérir par la suite à force d'étude et de travail sur soi, la jeune et naïve Cécile, elle, en est totalement dépourvue, et se pose

---

[1] *Op. cit.*, p. 109.

[2] *Ibid.*, p. 36.

[3] *Émile ou De l'éducation*, *op. cit.*, p. 274 (livre quatrième).

[4] *Op. cit.*, p. 38.

[5] *Op. cit.*, p. 224, lettre LXXXI.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

continuellement dans une position d'attente, ne se montrant jamais dans la condition de pouvoir un jour parvenir à cette maîtrise qui lui fait défaut :

> *Il est bien vrai que je suis bien malheureuse, et que sans vous je le serais encore bien davantage : mais, après tout, c'est ma mère ;* il faut bien prendre patience. *Et pourvu que M. Danceny m'aime toujours, et que vous ne m'abandonnez pas,* il viendra peut-être un temps plus heureux[1].

Cette position d'attente met ainsi la jeune fille inexpérimentée dans une situation de dépendance à l'égard des autres (de sa mère, de Danceny et de la marquise, mais aussi de Valmont, même s'il n'apparaît pas ici) dont elle rend compte elle-même même si elle n'en est pas véritablement consciente et qu'elle ne sait pas reconnaître les dangers auxquels l'exposent cette dépendance. C'est aussi une dépendance à l'égard d'une temporalité qu'elle ne fait pas mais par laquelle elle se laisse porter (« il faut bien prendre patience », « il viendra peut-être un temps plus heureux »), à laquelle elle se laisse enchaîner, s'abandonnant à la contingence d'une telle temporalité non maîtrisée (« peut-être »). Avec quelle facilité elle se laissera alors séduire par le libertin Valmont… Et le sursaut de scrupule dont elle fait preuve le lendemain n'y changera rien : il est trop tard ! D'ailleurs, l'inquiétude et l'impatience de Monique la conduisent à commettre quelque imprudence à la grille du couvent, tandis que Félicia, sentant « le néant de [son] existence[2] », manque d'abandonner ses prémices à un Belval qui ne les aurait pourtant pas mérités, même si, dans son inexpérience, elle le croit d'abord « digne de recevoir [ses] épanchements[3] ». De même, Lolotte se montre à ce point impatiente « de passer, sans retard, de la théorie à la pratique », qu'elle est tout près d'abandonner son pucelage dans les bras de n'importe quel être masculin à portée de main :

> *Je mourais d'envie de passer, sans retard, de la théorie à la pratique, et comme, en sa qualité d'Italien, Bandini était de tous mes maîtres, le plus adulateur, celui par conséquent à qui j'accordais le plus de confiance, quoiqu'il fût déjà d'un certain âge et de figure un peu rébarbative, il se serait avant peu trouvé dans la nécessité de* m'initier *lui-même […] deux ou trois jours de plus… il*

[1] *Ibid.*, p. 254, lettre LXXXVIII.

[2] *Op. cit.*, p. 1086.

[3] *Ibid.*, p. 1076.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *m'*avait. *Notre brusque malheur put seul me sauver de la honte de faire des avances à un Bandini et d'avoir si mal placé mes désirables prémices*[1].

« D'un certain âge et de figure un peu rébarbative », rien ne semble le rendre propre à éveiller le désir d'une jeune fille, mais peu importe alors l'objet du désir, seul ce désir naissant et impétueux retient toute l'attention de celle dont le tempérament voluptueux se fait sentir avec force. Si de telles erreurs sont souvent empêchées finalement par quelque contretemps (l'irruption de Sylvina dans *Félicia*, la ruine et la séparation des parents de Lolotte qui la conduisent au couvent, l'annonce du mariage de celle qui allait devenir la marquise de Merteuil), d'autres n'en sont pas prévenues à temps et commettent « l'erreur fatale », dirait Félicité de Choiseul-Meuse, qui les condamne à quelque compromission sans de trop importantes conséquences pour Monique ou, beaucoup plus graves, à la mort sociale pour une jeune fille de l'aristocratie comme Cécile qui n'est plus en mesure de prétendre au mariage. Par la crainte du « temps perdu » que fait naître en elle cette impatience et cette inquiétude, le personnage féminin du roman libertin tend donc à s'exposer de façon plus ou moins prononcée à des erreurs de jugements ou à des choix inappropriés qui ne sauraient être sans conséquence pour son avenir : que « de jeunes gens que des circonstances imprévues, ou des personnes imprudentes, ont malheureusement instruits beaucoup trop tôt » s'exclame ainsi le père de Laure, d'où la précaution qu'il prend avec elle de l'affubler d'une ceinture de chasteté afin qu'elle ne se laisse pas comme eux dominer par son impatience, car « dans l'âge où [elle est], toutes les raisons du monde ne [peuvent] en détourner[2] ».

b. « Tout à coup » et l'amour-propre masculin : du caprice à la vanité

« Dans l'absolu qu'il fonde, le *Il était une fois* du conte de fées n'est pas négociable. Il échappe au principe de la répétition. *Tout à coup*, au contraire, associe l'intensité de l'événement avec sa dimension comptable. La gloire du libertin est arithmétique. Elle relève du nombre de ses victimes, comme du nombre de coups consécutifs dont il est susceptible dans le combat amoureux[3] » écrit Patrick Wald Lasowski. Si ce *tout à coup* a tout à voir avec

[1] *Op. cit.*, p. 30-31. Les termes soulignés sont en italiques dans le texte.

[2] *Op. cit.*, p. 32.

[3] *Le Grand dérèglement*, *op. cit.*, p. 138 (« Priape tout à coup », p. 135-151). En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'instant si cher au roman libertin, il est aussi intimement lié à l'amour-propre masculin, à la vanité du libertin, à sa gloire… Lié à Priape par Patrick Wald Lasowski, le *tout à coup* reste proprement masculin dans le roman libertin.

Le libertin invoque d'abord les liaisons nouées et dénouées tout à la fois dans l'instant et dont la vitesse et la facilité sont exprimées jusque dans le style d'écriture du romancier libertin comme elles le sont sous la plume de Crébillon fils dans un roman dont le titre met déjà en lui-même en exergue le fameux « moment » :

> *On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un de l'autre ? on se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris. Revient-on à se plaire ? on se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engageât ensemble. On se quitte encore, et jamais on ne se brouille.*

Mais la vitesse est avant tout du côté masculin de l'instant alors que, pour Pamphus comme pour beaucoup d'autres amants du roman libertin du siècle, « [la] voir et brûler pour [Psaphion] avait été l'ouvrage du même instant[1] ». Pas de temps à perdre : il y a une liste à constituer[2].

Dans ce *tout à coup*, s'exprime un amour-propre masculin opposé à la durée féminine, surtout de celle qui est au lendemain, puisque, nous dit Michel Delon, « les femmes sont victimes de cette politique, elles se soumettent au principe de continuité, alors que les hommes pratiquent celui de discontinuité. Aux unes le lendemain comme suite et durée ; aux autres, comme rupture et syncope[3] ». Et en effet, le *tout à coup* est l'expression d'un instant, d'une répétition possible, d'une secousse parfois brutale (« à coup »), d'un caprice au masculin que ne supposent pas la durée, la continuité, liées à la notion d'évolution. Or, le XVIIIe siècle propose un renouvellement des rythmes auquel participe le roman libertin et où l'homme définit son plaisir dans un rapport à la vitesse dans lequel la femme, elle, ne trouve guère son compte. Certes, le marquis de Félicia sait « enflammer, suspendre, par mille charmants préludes, le moment de la jouissance » et dans ces accords idéaux des rythmes

---

[1] *Op. cit*. p. 103.

[2] L'instant n'est donc plus, à notre sens, l'intensification du plaisir fugace dans le *hic et nunc*, alors que Patrick Wald Lasowski associe « l'intensité de l'événement avec sa dimension comptable », mais l'expression d'une impatience masculine à satisfaire son désir au plus vite, de l'immédiateté de la mise à disposition du corps féminin, l'intensification, quant à elle, étant bien plutôt du côté de la conception féminine de l'instant. Voir, à ce sujet, la deuxième partie de cette étude (chapitre II).

[3] *Op. cit*., p. 200.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

masculins et féminins, l'heureuse femme peut se réjouir, dans un soupir : « *un même instant* confondit nos deux âmes[1] ». Mais Félicia s'écrie aussitôt « que les hommes aussi délicats sont rares ![2] » avant de regretter que « le plus grand nombre, au contraire, […] regardant [les femmes] comme des machines destinées à les amuser un moment, se hâtent de remplir un objet grossier et refroidi ; repus, [les] laissant en proie à des flammes dévorantes ; d'autres, se piquant d'une inutile vigueur, tirant vanité de leur force, [les] fatiguent, mais ignorent l'art enchanteur de donner du plaisir […] ». « Tirant vanité » : ici se révèle tout l'enjeu de ce *tout à coup* dans lequel la réciprocité n'existe pas puisqu'il s'agit d'imposer, de se procurer à soi-même, sans jamais offrir ni échanger. L'homme tire plaisir et gloire de ce *tout à coup* capricieux, de cette rencontre brutale (« objet grossier », « vigueur », « leur force »), de ce heurt d'un corps en mouvement qui vient en frapper un autre (puisque c'est là le premier sens de « coup ») ou plutôt qui vient le pénétrer, puisqu'il montre ainsi la force et le pouvoir qu'il détient sur le corps féminin : ainsi se fait l'inscription dans le texte du corps-à-corps dominé par l'homme et le phallus. Thémidore, cherchant précisément à « faire quelque coup d'éclat[3] », voit alors arriver fort à propos une Madame de Dorville, venue solliciter son père, qu'il observe d'abord quelque temps au travers d'une porte vitrée, nous avons vu comment, avant de s'introduire brusquement dans la salle de compagnie où elle attend :

> *Mon tempérament est impétueux ; son feu se trouva encore animé par le désir que j'avais de faire un coup d'éclat. […] Je sortis brusquement du cabinet […]. Semblable à un pandour, j'attaque, je pille, je tire mon coup de pistolet, et je suis déjà décampé. En une minute tout fut expédié, et j'étais déjà à ma chambre que la solliciteuse n'avait pas eu le temps de remarquer si j'étais encore auprès d'elle*[4].

Et soudain la femme est prise par surprise par un acte grâce auquel l'homme entend susciter l'admiration… ou plutôt forcer cette admiration… comme le ferait un pandour, cet homme de guerre brutal. Il lui faut donc cette publicité que la femme cherche à tout prix à éviter. Si la femme, comme Madame Dorville, veut crier, il n'est qu'à lui répondre, comme Thémidore : « criez, criez […], oui, madame, le plus haut que vous pourrez ; faites éclat, c'est ce que je veux ». Et elle ne crie pas… Entièrement sous la puissance du corps masculin, conduit par

[1] *Histoire de Mademoiselle Brion*, *op. cit.*, p. 78.

[2] *Op. cit.*, p. 1261.

[3] *Op. cit.*, p. 313.

[4] *Ibid.*, p. 314-315.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Priape, la femme se soumet au poignard qu'il lui met dans le sein au point de perdre connaissance, dans un abandon total, au risque de s'exposer à l'exposition publique de son aventure et par là même à la perte de sa réputation. Ce n'est jamais à la femme que profite le « coup d'éclat »… Pour l'homme au contraire, que chacun le sache, peu importe, et même tant mieux, car, dit-il, « sans songer aux fenêtres et aux portes ouvertes, sans me soucier du bruit que faisait le froissement de nos robes de taffetas, je combattis, j'attaquai, je triomphai », au vu et au su de tous qui sait, s'il y avait eu quelqu'un ? Le libertin invoque la vitesse, la facilité car, expérimenté, « l'amant sait choisir un instant favorable et devient heureux si à propos, que sa maîtresse n'a ni le temps ni l'envie de se reprocher sa faiblesse[1] » peut-on lire dans *Angola*. L'homme est donc le plus souvent pressé de parvenir au plaisir pour mieux imposer sa puissance au corps féminin. Dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*, les libertins sont ainsi pressés de jouir, comme l'indique les multiplications, à l'envi, des expressions « à l'instant » et « dans l'instant » dans le roman, comme dans cette menace lancée à Justine par Severino à Sainte-Marie-des-Bois :

> *Déshabille-toi donc, catin, offre ton corps à nos luxures, qu'il en soit souillé* dans l'instant *ou les traitements les plus cruels vont te prouver les risques qu'une misérable comme toi court à nous désobéir*[2].

D'ailleurs, Sade est un auteur tragique et la tragédie se définit dans une absence de temps, dans l'instant[3]. Mais, à l'entreprise rapidement conduite s'ajoute la brutalité de la violence. La conjonction de coordination « ou » de la menace de Severino aurait tout aussi bien fait de se laisser substituer par un « et » : faut-il au libertin réellement choisir entre la satisfaction immédiate, « dans l'instant », et « les traitements les plus cruels » administrés au corps de la victime ? Point du tout, ce « ou » ne saurait être exclusif, mais se revendiquerait bien plutôt comme inclusif, la vitesse et la brutalité ne s'excluant pas nécessairement l'un l'autre dans le *tout à coup*. D'ailleurs, l'homme entend « brusquer l'aventure », dans une entreprise où se joignent encore une fois l'absence de ménagement et la précipitation, comme l'avait fait Belval avec Félicia mais comme n'oserait certainement pas le faire un homme délicat comme le marquis, ainsi qu'elle le sait et le dit :

---

[1] *Op. cit.*, p. 416.

[2] *Op. cit.*, p. 160. C'est nous qui soulignons.

[3] Voir, à ce sujet, LACAN, Jacques, « Kant avec Sade », in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1999 (1966).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *Quelle différence, disais-je en moi-même, du marquis à ce petit faquin de Belval ! Celui-ci, prétendant audacieusement à mes faveurs sans aucun titre pour les mériter, a brusqué l'événement ! Il m'a eue presque malgré moi : du moins, il ne m'a pas laissé le temps de réfléchir ; et ce pauvre marquis n'ose rien demander ! il ne témoigne pas même le plus léger désir, quand tout est fait pour l'enhardir, quand il pourrait impunément faire semblant de me prendre pour une de ces femmes à qui il sied mal de montrer de la rigueur, quand je suis, en un mot, en son pouvoir !* [1]...

Brusquer l'événement ou l'aventure c'est donc avoir la femme « malgré elle », ne pas lui laisser le temps et donc imposer sa propre temporalité. Dans *Tanzaï et Néadarné*, le génie Jonquille choisit ainsi de « s'épargner les intervalles » avec Néadarné parce qu'« il craignait encore un retour fâcheux, et pour le prévenir, il crut ne devoir pas laisser à la princesse le temps de la réflexion[2] ». Félicia, quant à elle, se retrouve prise entre celui qui lui impose une rapidité par laquelle elle se laisse surprendre et celui qui la met en sûreté bien malgré elle là aussi (« Mais c'était précisément ce qui me mettait en sûreté… En sûreté, je dis mal ; j'avoue, de bonne foi, que j'étais fâchée d'y être »). Car ce qui est remarquable, c'est que la seconde de ces deux positions découle directement de la première : « Félicia, qui venait de favoriser deux fois un jeune polisson […], souillée par un petit coureur de cachet, était trop humiliée dans ce moment pour qu'elle eût osé jouer la dignité vis-à-vis d'un homme galant et beau qui venait de lui rendre un grand service ». « Brusquer l'aventure » ce n'est donc pas avoir la femme par le désir, mais par la supercherie, la surprise, voire la crainte, comme ce qui arrive à l'une des « conteuses » d'*Entre chien et loup* :

> *Gustave, plus impatient qu'amoureux, et craignant le retour de mon père dont j'avais souvent des nouvelles, imagina de brusquer l'aventure, et de me devoir à la crainte, s'il ne me devait pas à l'amour*[3].

Car il ne faut pas oublier, ainsi que nous le rappelle à propos *Margot la ravaudeuse*, que même la courtisane la plus brillante a d'abord été « le rebut des laquais », « le triste objet des incartades et de la brutalité de la plus vile canaille » : « en un mot, elle porte peut-être encore

---

[1] *Op. cit.*, p. 1249.

[2] *Op. cit.*, p. 417.

[3] *Op. cit.*, p. 120.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

les marques des coups qu'elle en a reçus[1] ». Ces coups dont le *tout à coup* est composé en marquent toute la brutalité en même temps que la soumission du corps féminin, faible et dépendant, à la force du physique masculin. Car si, comme l'écrit Patrick Wald Lasowski, « Priape est l'autre nom du *tout à coup*, la foudre, la cheville, le pilon, dans lequel s'incarne la toute-puissance du roman[2] », c'est bien qu'il faut souligner que c'est à l'homme qu'il revient d'incarner (voire d'imposer) son pouvoir par ce *tout à coup*. Le *tout à coup* apparaît donc comme un hymne à la vigueur virile exprimée par le phallus et les coups deviennent alors autant de « coups de vit »[3]. Frère Alexis ne laisse ainsi pas le temps à Margot de « faire la honteuse » :

> *Quand j'aurais voulu faire la honteuse, je n'en aurais pas eu le temps. Le frapart me poussa sur le lit, et me fit tout à coup un masque de ma chemise. Son redoutable brandon, ayant porté à faux un peu au-delà du but, me donna une si terrible bourrade au bas du ventre que je crus qu'il m'allait faire sortir les entrailles*[4].

Et Thérèse lance alors, au comte qui vient de paraître « tout à coup, plus fier, plus brillant que Mars » : « Frappe-moi, je ne crains plus tes coups[5] ».

c. Sommeil et réveil : les illusions du plaisir

« *Sommeil* : état physiologique normal et périodique caractérisé essentiellement par la suspension de la conscience, la résolution musculaire, le ralentissement de la circulation, de la respiration, et par l'activité onirique[6] ». Ainsi se définit le sommeil, longtemps considéré comme une mort transitoire, moment où le corps et l'esprit vivent autrement, hors de la temporalité consciente et journalière. Temps hors du temps, temps d'oubli, temps perdu ou

---

[1] *Op. cit.*, p. 692.

[2] WALD LASOWSKI, Patrick, « Coup sur coup », in *Du genre libertin au XVIII*e *siècle*, *op. cit.*, p. 187. En italiques dans le texte.

[3] Avant d'être, plus précisément, celui de la vigueur populaire, opposée à la mollesse efféminée et aux sens endormis de l'aristocratie, sans avoir besoin d'attendre, pour cela, les pamphlets révolutionnaires.

[4] *Op. cit.*, p. 703.

[5] *Op. cit.*, p. 656.

[6] Définition empruntée au *Dictionnaire Petit Robert*.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

théâtre de rêves angoissants, quoi qu'il en soit il rend le moment du réveil particulier dans le sens où c'est il devient le moment où le corps reprend vie et où l'esprit reprend conscience, et c'est précisément en cela, et parce qu'il est le moment du songe qu'il prend une place toute particulière dans la compréhension de la représentation de la conscience féminine telle qu'elle apparaît dans le roman libertin. D'autant que le topos de la « belle endormie » montre la fascination éprouvée pour le sommeil féminin (qu'il soit feint ou réel) en ce qu'il représente le degré extrême de la corporéité féminine sans défense. Et Christophe Martin de conclure : « Bref, le sommeil féminin ne saurait être qu'un "sommeil dangereux"[1] ».

Et pourtant, le sommeil permet à la victime d'échapper pour un temps à la conscience de ses malheurs, et en cela il devient un instant heureux et de précieux apaisement pour la malheureuse Justine. Dès lors « l'instant du réveil », « affreux pour les infortunés » n'en est que plus cruel : « l'imagination rafraîchie des douceurs du sommeil se remplit bien plus vite et plus lugubrement des maux dont ces instants d'un repos trompeur lui ont fait perdre le souvenir[2] ». Comme tout « moment de calme » dans le parcours troublé de Justine, ce sommeil est en effet suivi inéluctablement, fatalement, d'autres moments douloureux et violents et ne les en rend que plus difficiles à supporter : « si quelques moments de calme naissaient fortuitement pour elle, ce n'était que pour lui rendre plus amers ceux d'horreurs qui devraient les suivre[3] ». Seule la mort, alors, ce « sommeil éternel » selon la métaphore répandue, semble pouvoir véritablement lui accorder ce repos durable qu'elle cherchait dans un sommeil qui ne saurait être que transitoire (tout au plus « quelques heures »). « Peu importe », lance-t-elle alors « avec tranquillité » à la Dubois qui la menace de mort :

> *[…] je serai délivrée de tous mes maux, le trépas n'a rien qui m'effraie, c'est le dernier sommeil de la vie, c'est le repos du malheureux*[4]*…*

Et pourtant, à la fin du roman, sa mort ne ressemblera en rien à un paisible repos : foudroyée, « cette misérable créature [fera] horreur à regarder », la foudre, « après avoir consumé sa poitrine, son visage, […] [ressortira] par le milieu du ventre[5] », comme pour marquer une dernière fois en elle les parties de son corps qui définissent sa féminité et symbolisent la vie (hormis le sexe), qu'il s'agisse du ventre pour la maternité, de la poitrine pour le cœur et les

[1] *Op. cit.*, p. 226. Il reprend ici, comme il l'indique, le titre d'un tableau de Jollain.

[2] *Op. cit.*, p. 84.

[3] *Ibid.*, p. 90-91.

[4] *Ibid.*, p. 330.

[5] *Ibid.*, p. 360.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

seins ou du visage. Même ce dernier sommeil est alors accusé d'être trompeur, pourvoyeur d'illusion, comme l'est aussi le sommeil transitoire de la nuit, moment de l'activité onirique et de la mise en branle, une nouvelle fois, des pouvoirs de l'imagination féminine, qui plus est désormais « débarrassée » des contraintes de la conscience, ce qui ne lui permet pas moins d'exprimer toute la réalité de la femme, corps et âme, puisque les songes sont, dit Furetière, des « pensées confuses qui viennent en dormant par l'activité de l'imagination »[1]. Le sommeil permet ainsi l'apparition, qui a toutes les apparences de la réalité, du sylphe dans la chambre de Madame de R*** (même si l'ambiguïté plane : s'agit-il ou non d'un songe ?), le songe de Madame de Syrcé dans le roman de Dorat[2] ou celui de Suzon. Or, le sommeil féminin fascine et attire aussi parce que la femme y semble, par les yeux clos, absorbée en elle-même, fermée au monde extérieur et donc fermée au voyeur, empêchant par là même un passage à l'acte dont nous avons vu qu'il était le but ultime du voyeur. Or, ce qui nous intéresse ici c'est précisément le sommeil tel qu'il est vécu « de l'intérieur » par le personnage féminin, ce qui se passe derrière ces yeux clos (du moins la façon dont le romancier se représente cette in-conscience féminine) et non sa perception extérieure et indiscrète.

Encore très jeune et alors qu'elle est dans cette inquiétude décrite précédemment, Suzon rentre en effet chez elle l'imagination échauffée par les « jeux » auxquels elle s'est adonnée avec ses camarades et, n'y trouvant personne, s'étend sur un lit et ne tarde pas à s'endormir :

> *Il paraît incroyable qu'un enfant dont toute la machine est encore faible, puisse jouir d'un sommeil profond après des secousses aussi violentes et aussi répétées que celles que j'avais reçues. Sans l'expérience que j'en fis, il ne paraîtrait guère raisonnable d'espérer que le plus grand calme pût succéder rapidement à une tempête furieuse, et de croire qu'une jeune fille dont le tempérament s'annonce par des désirs aussi ardents qu'inconnus, pût tomber dans un repos ou plutôt dans un anéantissement aussi parfait de toutes les facultés*[3].

---

[1] Voir aussi à ce sujet : GILLEPSIE, Gerald, « The Fine Art of Erotic Dreaming in Eighteenth-Century Literature », in *Le Rêve et les Lumières*, éd. Bernard Dieterle et Manfred Engel, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 289-307.

[2] « Je rêvais donc que j'étais dans un bosquet sombre, j'y pensais à bien des choses, j'y faisais des réflexions, elles m'amenèrent à souhaiter un sylphe… mais un vrai sylphe. Soudain il m'en apparut un […] » (*op. cit*., p. 975).

[3] *Op. cit*., p. 894.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Le songe que Suzon fait de cet Amour juché sur un phallus qui vient la pénétrer, lui offrant un plaisir qui la réveille est en fait le fruit, non pas de « cet enfant charmant », mais de son propre doigt. Et si le plaisir l'a ainsi réveillée, c'est qu'il « avait été trop grand, pour que [son] illusion et [son] sommeil continuassent[1] ». D'ailleurs Mathilde Cortey lit dans le songe, « rêve diurne[2] », de Suzon davantage l'invention d'une fantaisie visant à satisfaire son désir que le véritable effet du sommeil ou que la manifestation pleinement inconsciente de son tempérament[3], car tout indique que Suzon ne se trouve pas réellement alors dans l'état d'inconscience et d'anéantissement des facultés qu'est celui du sommeil, d'ailleurs « il ne paraîtrait guère raisonnable […] de croire qu'une jeune fille dont le tempérament s'annonce par des désirs aussi ardents qu'inconnus, pût tomber dans un repos ou plutôt dans un anéantissement aussi parfait de toutes ses facultés[4] » et la « voluptueuse attitude » dans laquelle elle se voit elle-même dans ce rêve ressemble fort à ces attitudes incitatrices que prennent nombre de fausses dormeuses de nos romans[5]. Faut-il alors penser que c'est dans l' « anéantissement [le plus] parfait de toutes les facultés » sensorielles que l'imagination prend toute sa force ?

Paradoxalement, le songe est bien le fruit d'un désir féminin très physique, un « songe des sens » davantage qu'un « songe de l'âme[6] », ce que tend à confirmer l'instant du réveil et la disparition de l'illusion qui ne dissipe pas pour autant la sensation du plaisir. Il faut en fait se méfier d'une distinction nette entre les songes des sens et les songes de l'âme quand on sait que le roman libertin se refuse à séparer le corps et l'âme : « si l'âme devait être indépendante des sentiments du corps, pourquoi n'a-t-on pas distingué leurs fonctions ? Pourquoi les ressorts de l'un sont-ils les ressorts de l'autre ? » peut-on ainsi lire dans *Tanzaï et Néadarné*. C'est que l'imagination reste, dans le songe, malgré la suspension des facultés induite par

---

[1] *Ibid.*, p. 895.

[2] L'expression vient de Freud.

[3] Voir *op. cit.*, p. 133.

[4] *Op. cit.*, p. 894.

[5] « Il me semblait que j'étais étendue sur un riche sopha, semblable à ceux que j'avais vus chez ma marraine : que j'avais les cuisses extrêmement écartées, une jambe pendante et l'autre soutenue sur les coussins : dans cette voluptueuse attitude […] » (*ibid*).

[6] Voir SGARD, Jean, « Songes des sens, songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon », in *Songe, illusion égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit.*, p. 17-28. Jean Sgard commence par distinguer, sur le plan terminologique, les rêves et les songes tels qu'ils sont compris au XVIIIe siècle. Nous ne nous y attarderons pas ici. Quant aux songes des sens et aux songes de l'âme, c'est Crébillon qui les désigne ainsi dans *Le Sopha*, mais Jean Sgard montre que « s'il part de ces notions, il s'en éloigne beaucoup par la suite » (p. 19).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'état de sommeil, pleinement liée aux sens. D'ailleurs, la Julie de Félicité de Choiseul-Meuse, pour dénoncer l'illusion du songe, parle de « l'effet qu'un rêve enchanteur produit sur les sens ». La femme ressent donc, dans un sommeil qui prend toute sa dimension érotique, l'effet de l'imagination qui s'exerce dans le songe sur son corps puisqu' « il enflamme, il transporte ; on croit jouir de la félicité suprême ; et, lorsque l'illusion du sommeil se dissipe, on soupire après la réalité ; tel est l'effet de l'imagination ». Dès lors, le rêve, nouvel effet de l'imagination exacerbée des femmes, « cause les plus grands maux, ainsi que les plus grands plaisirs[1] ». Il aura fallu ce « songe » pour que Suzon s'enferme, derrière ses yeux clos, avec l'image de son désir et y cède en toute liberté, le songe devenant une simulation de l'acte d'amour, car, ainsi que l'écrit Jean Sgard, « les songes des sens ne sont que le relais d'un désir ingénieux, opiniâtre, prêt à emprunter toutes les formes pour se réaliser[2] ». Les songes d'Éléonore prennent, eux, la nuit, la forme de ses désirs et de ses pensées de la journée autour du sylphe, après avoir lu un livre où il en était question. C'est ainsi qu' « une religieuse, dans la situation d'Éléonore doit désirer l'existence des sylphes. Elle fit mieux, elle y crut ; le jour elle y pensait, la nuit elle y rêvait[3] ». De même, le comte de Mirbelle des *Malheurs de l'inconstance* désigne les sylphes comme des « êtres fantastiques enfantés par la délicate imagination des femmes[4] » et il entend bien en tirer parti, se faisant lui-même passer pour l'un d'entre eux. Le sylphe est-il alors le fruit de l'imagination désirante de Madame de R*** qui s'exprime dans le songe ou celui d'une aventure déguisée ?

La Lucette de Nougaret considère les songes comme les « enfants du plaisir, [qui] laissent après eux un sentiment de volupté auquel notre âme s'abandonne » et « malgré sa sagesse, maudit souvent l'instant du réveil qui dissipait une si douce erreur[5] » (de même que le réveil dissipait l'illusion du repos et de l'apaisement chez Justine). « Adieu mon sylphe ! » s'exclame Madame de Syrcé alors qu'elle raconte comment une de ses femmes est venue l'éveiller au milieu de son songe, avant de conclure : « et vraiment je le regrette[6] ». Au contraire, le plaisir de Suzon ne se dissipe pas dans l'instant du réveil sans doute parce qu'il n'était pas réellement l'effet du sommeil. Au contraire, c'est le plaisir réel qui a produit le songe (« mon doigt qui chatouillait encore les lèvres de mon con, avait donné lieu à ce songe

[1] *Op. cit.*, p. 126-127.

[2] *Art. cit.*, p. 23.

[3] *Op. cit.*, p. 14.

[4] *Op. cit.*, p. 976.

[5] *Op. cit.*, p. 300.

[6] *Op. cit.*, p. 976.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

agréable »). Ce plaisir ne peut alors que prendre le dessus sur l'illusion et le sommeil afin que la jeune fille puisse profiter pleinement, dans son corps et dans son esprit, de la découverte qui s'offre à elle. Quant à Monique, dans le *Portier des Chartreux*, endormie sur un prie-Dieu, a « pendant [son] sommeil le rêve le plus charmant » :

> *[…] je songeai que j'étais avec Verland, qu'il me tenait dans ses bras, qu'il me pressait avec ses cuisses ; j'écartais les miennes, je me prêtais à tous ses mouvements, il me maniait les tétons avec transport, les serrait, les baisait : l'excès du plaisir me réveilla, j'étais réellement dans les bras d'un homme, encore tout occupée des délices de mon songe, je crus que mon bonheur changeait l'illusion en réalité, je crus être avec mon amant, ce n'était pas lui : on me tenait étroitement embrassée par-derrière : au moment que j'ouvris les yeux, je les refermai de plaisir, et je n'eus pas la force de regarder celui qui me le donnait*[1].

L'ouverture des yeux (« quand mes yeux se rouvrirent dit Justine) signale l'instant du réveil et donc la fin du sommeil et du songe et le fait de les refermer dans le même moment signale précisément le désir de ne pas cesser de ressentir les effets de ce songe (comme le montre aussi le refus de regarder derrière elle qui la tient ainsi) et de continuer à croire (« je crus » apparaît à deux reprises) que la réalité s'accorde en effet avec le songe. Mais Monique, si elle n'est pas exactement dans les bras de Verland, l'est tout de même dans ceux d'un homme (« j'étais *réellement* dans les bras d'un homme ») qui lui procure des plaisirs bien réels, davantage encore que ne l'était ceux de Suzon. Car Suzon ne connaît encore que les faibles plaisirs de la masturbation solitaire qui ont produit l'illusion du songe, et elle se demande alors : « Si dans mon songe il m'avait fait goûter tant de plaisir, comment pourrait-on exprimer celui qu'il ferait en réalité[2] ? » Si l'illusion du songe est trompeuse ce n'est donc plus parce qu'elle finit toujours pas cesser et laisser des regrets, mais parce qu'elle ne peut que procurer des plaisirs bien en-dessous de ceux que procure la réalité. On comprend dès lors que d'autres, comme dans *Angola*, préfèrent à ces plaisirs illusoires offerts par le sommeil et le songe, des plaisirs plus solides, ceux qui se consomment pleinement à l'état d'éveil, le sommeil n'apparaissant plus alors que comme du temps perdu puisqu'il est regardé « comme un temps dérobé aux plaisirs[3] » que l'on éloigne à force de café, la « liqueur bienfaisante » du génie Moka qui donne « un air vif et léger ».

---

[1] *Op. cit.*, p. 367.

[2] *Op. cit.*, p. 897.

[3] *Op. cit.*, p. 478.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d. « Les beaux jours s'écoulent, les roses se flétrissent »

Il ne faut pas perdre son temps dans les rêveries des songes car « les beaux jours s'écoulent, les roses se flétrissent » : telle est en substance la menace permanente (et d'autant plus implacable qu'elle est naturelle) qui plane à l'horizon du destin féminin et qui se retrouve dans chaque discours d'initiateur et chaque justification de système. C'est que la vieillesse semble faire plus de dégâts sur la femme que sur l'homme, « pour des raisons "naturelles" […] aussi bien que pour leur statut philosophique traditionnel qui leur concède moins d'élévation au-dessus de l'état de nature[1] » explique Gabriele Vickermann-Ribémont. De plus, Madame Thiroux d'Arconville sait bien, comme elle le montre dans son traité *Des Passions* en 1764, que les femmes sont réduites, par la société, à plaire par leur seule beauté, et que par conséquent le seul attrait des femmes se détruit avec l'âge. Pourtant, si comme le dit Sylvino, « les femmes semblent n'être nées que pour aimer et être aimées », selon une destination qui leur est naturelle, la société la contredit et se contredit elle-même en lui imposant des résistances qui n'ont pas lieu d'être à l'âge même où ses charmes sont les plus susceptibles de plaire :

> *Les femmes semblent n'être nées que pour aimer et être aimées : cependant jamais on ne leur dit les vérités qui sont du ressort de leur état. On exige d'elles des combats pénibles contre elles-mêmes, une résistance ridicule envers nous : pendant ces délais, les beaux jours s'écoulent, les roses se flétrissent. Ainsi, prudes à l'âge de la galanterie, galantes quand elles n'ont plus de charmes, et consumées de regrets le reste de leur vie, la plupart des femmes n'ont point eu une véritable existence. En un mot, il te faut de l'amour et des plaisirs. Varie-les avec délicatesse ; mais que leur illusion ne te fasse pas oublier d'amasser, pendant tes belles années, des ressources pour les années stériles*[2].

L'illusion de la jeunesse et de la beauté ressemble donc à celle du songe : elle ne peut être qu'éphémère et n'offrir que des plaisirs qui se dissipent avec le réveil de la vieillesse, à laquelle il ne reste plus alors comme « ressources » que ces douces rêveries. Les années de la jeunesse perdue deviennent « stériles » comme un corps qui n'est plus alors à proprement

[1] *Op. cit.*, p. 145.

[2] *Op. cit.*, p. 1089.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

parler celui d'une femme puisqu'il n'est plus en mesure d'accomplir la destination naturelle de la femme, à savoir la maternité. Ainsi peut-on renverser la question posée par Pierre Fauchery[1] : à quel âge cesse-t-elle d'être une femme, c'est-à-dire : se dépare-t-elle d'assez de caractères "marqués" pour que son rapport affectif à l'autre sexe, sauf à être dépeint sous les couleurs les plus ridicules, cesse d'intégrer, comme contenu explicite ou latent, des éléments sexuels ? Beaucoup placent alors cet âge à la disparition des menstruations, ou un peu plus tard, comme Roussel. Sans ses capacités procréatrices, du corps féminin ne reste plus que le corps sans le féminin. Psaphion fait donc les mêmes recommandations à Nicarette et Damaris auxquelles elle vient de faire le récit de ses égarements : « l'heureux âge, si vous saviez en connaître le prix ! Hélas ! ce n'est qu'aux dépens d'un bien qui nous échappe à chaque instant que nous apprenons l'art d'en jouir[2] » s'exclame-t-elle. La menace de la vieillesse[3] devient alors sans conteste ce qui devrait le mieux engager la femme à la jouissance de chaque instant afin d'éviter de courir, quand il sera trop tard, derrière le « temps perdu ».

« Ainsi, prudes à l'âge de la galanterie, galantes quand elles n'ont plus de charmes, et consumées de regrets le reste de leur vie », des « belles années » aux « années stériles », l'existence de la femme se découpe en « âges », de la naissance à la vieillesse d'un corps promis à la mort. S'il est donc un âge où l'on devient femme, il en est aussi un où l'on cesse d'être femme. Madame de Rosemonde représente ainsi, dans *Les Liaisons dangereuses*, cette vieille femme de quatre-vingt-quatre ans qui ne doit plus se soucier de son corps, puisque la nature lui a imposé de ne plus pouvoir être ni sujet ni objet du désir des hommes. Et c'est sans doute là que se trouve la raison du respect de Madame de Merteuil pour les vieilles femmes en général et pour celle-ci en particulier, alors qu'au contraire elle fait un portrait impitoyable de Madame de Volanges, la quarantaine atteinte (l'âge de Psaphion). Car, pour elle, « il n'est pas vrai que *plus les femmes vieillissent, plus elles deviennent rêches et sévères* » :

> *C'est de quarante à cinquante ans que le désespoir de voir leur figure se flétrir, la rage de se sentir obligées d'abandonner des prétentions et des plaisirs*

---

[1] Qui est : « À quel âge la fillette – du roman – devient-elle femme, c'est-à-dire : accumule-t-elle assez de caractères "marqués" pour que son rapport affectif avec l'autre sexe intègre, comme contenu explicite ou latent, des éléments sexuels ? » (*op. cit*., p. 174).

[2] *Op. cit*., p. 110.

[3] Puisqu'il ne s'agit pas ici de s'intéresser à la vieillesse féminine en elle-même, ce qui a déjà été fait dans la première partie de cette étude (chapitre V), mais à l'âge où la femme commence à sentir la menace de cette vieillesse et la façon dont le roman libertin la lui fait vivre.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *auxquels elles tiennent encore, rendent presque toutes les femmes bégueules et acariâtres. Il leur faut ce long intervalle pour faire en entier ce grand sacrifice : mais dès qu'il est consommé, toutes se partagent en deux classes*[1].

Car « les beaux jours [qui] s'écoulent » se mesurent bien en termes de perte ainsi que le montre la marquise : « quand [les femmes] n'ont plus de charmes » pour Sylvino ; ce « bien qui [leur] échappe à chaque instant » pour Psaphion. Dès lors, le miroir, qui « exalte l'amour-propre et engage à la séduction[2] » dit Michel Delon, symbole de l'orgueil et de l'exercice de la coquetterie chez la femme qui s'admire, devient ironiquement un « censeur importun[3] », l'objet qui va lui révéler la perte des attributs de sa beauté et des marques laissées par le temps qui passe sur son visage et sur son corps, à l'image de celui de Psaphion qui, à quarante ans, « cherche en vain dans ce miroir ce teint, cette vivacité, cette fraîcheur, que [ses] soins avaient conservés bien au-delà de [son] printemps : les années qui [l']emportent ont tout enlevé » et se mirant ainsi elle aperçoit bientôt sur son front « une ride, ô dieux ! Quoi ! déjà des rides[4] ? » Rien ne sert d'espérer que « c'est le miroir qui [la] défigure ». C'est tout simplement que « ce cruel miroir ne sait point flatter[5] » :

> *Qu'on m'ôte ce miroir qui me désespère ; défaisons-nous de ce censeur importun ; délivrons nos yeux d'un témoin dont je ne puis soutenir les reproches ! Inutile meuble, va loin de moi ; passe en d'autres mains ! Tu ne saurais me rendre ce que j'ai perdu : je ne vois plus ce que j'étais, et je ne puis voir sans effroi ce que je suis, ce que je vais devenir…*

Et en effet, corrélativement à la perte, cet âge où « les roses se flétrissent » se caractérise par la distance qu'il y a désormais de celle que la femme était à celle qu'elle est devenue (et qu'elle va devenir car, contrairement à la maladie, il ne saurait y avoir de retour). Aline, dans

---

[1] *Op. cit.*, p. 327, lettre CXIII. Le passage en italiques cite la lettre de Valmont. La première de ces classes est « la plus nombreuse, celle des femmes qui n'ont eu pour elles que leur figure et leur jeunesse, tombe dans une imbécile apathie, et n'en sort plus que pour le jeu et pour quelques pratiques de dévotion ». La seconde, « beaucoup plus rare, mais véritablement précieuse, est celle des femmes qui, ayant eu un caractère et n'ayant pas négligé de nourrir leur raison, savent créer une existence, quand celle de la nature leur manque ; et prennent le parti de mettre à leur esprit les parures qu'elles employaient avant pour leur figure » (p. 326-327).

[2] *Op. cit.*, p. 227.

[3] *Op. cit.*, p. 112.

[4] *Ibid.*, p. 111.

[5] *Ibid.*, p. 112.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

le conte de Boufflers, marque sa volonté de réactiver le temps, celui où elle était cette petite bergère qui rencontrait le narrateur pour la première fois, en mettant en scène l'idylle campagnarde originelle, alors qu'elle est depuis devenue la reine de Golconde (après avoir été comtesse de Castelmont) et s'il se laisse entraîner par l'illusion de la reconstruction de l'instant originel du plaisir, oubliant la reine de Golconde et ne voyant plus qu'Aline, qu'il traite « comme si elle avait conservé [sa première jeunesse], parce que les reines sont toujours censées ne la perdre jamais[1] », il faut bien reconnaître qu'elle est certes « une jolie femme ; mais [qu']elle ne s'[appelle] et n'[est] plus Aline[2] », aussi éloignée de la petite bergère que la « petite vieille vêtue de feuilles de palmier[3] » dans sa paisible retraite qu'elle sera plus tard. D'ailleurs, si elle ne parle pas d'elle-même à la troisième personne comme peut le faire Margot malade, Psaphion oppose à plusieurs reprises le passé et le présent de son corps, notamment de ses yeux, qui exprimaient autrefois tout le feu de son tempérament :

> *Cette prunelle légère, éloquente, aussi mobile que ma pensée, et qui parlait plus d'un langage,* est devenue *muette : elle* ne *dit* plus *rien. Ils sont éteints, ces yeux* autrefois *si vifs, si tendres, si passionnés, comme je les voulais*[4].

Mais Psaphion, revenant de ses premières exclamations de dépit face au miroir, entend - et c'est sur cela qu'elle conclura le récit de son histoire - continuer à le scruter afin de mieux saisir chaque marque laissée par le temps sur son visage et ainsi mieux y remédier, mais c'est qu'elle a quarante ans et qu'elle n'est pas prête à renoncer, comme Madame de Volanges, à plaire aux hommes et à entretenir avec eux un rapport où l'élément sexuel est inclus :

> *Voyons-nous plutôt, voyons-nous sans cesse. Ne perdons point de vue ce reste d'attraits que le temps se hâte de moissonner. Appliquons-nous à découvrir les ravages qu'il fait chez nous chaque jour, afin de réparer nos ruines. L'Art sait*

---

[1] *Op. cit.*, p. 213.

[2] *Ibid.*, p. 211.

[3] *Ibid.*, p. 215. Devenue cette « petite vieille », elle en appellera donc à oublier l'âge et la figure et à passer d'une qualité de jouissance à une autre en même temps que l'on passe d'un âge à l'autre, d'une jouissance qui ne se vit que dans la dissipation du moment (le plaisir) à une jouissance définitive capable de vaincre le temps (le bonheur) : « Qu'importent, dit-elle d'un ton grave, notre âge et notre figure ? Nous étions autrefois jeunes et jolis ; soyons sages à présent, nous serons plus heureux. Dans l'âge de l'amour nous avons dissipé, au lieu de jouir ; nous voici dans celui de l'amitié ; jouissons au lieu de regretter. Il n'est que des moments pour le plaisir, et toute la vie peut être pour le plaisir fixé […]. Ainsi tout dissipe et rien n'altère le bonheur » (p. 216).

[4] *Op. cit.*, p. 111. C'est nous qui soulignons.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

> *corriger la Nature, et c'est à mon âge qu'une femme habile doit recommencer à vivre et à plaire*[1].

L'Art et la Nature ne s'opposent alors plus, ni se substituent l'un à l'autre, mais s'unissent pour mieux parer la femme à la fois des charmes féminins et de l'expérience de la femme « d'un certain âge » (dit Julie la philosophe) afin de contrer ainsi les effets du motif traditionnel de la fuite du temps (« que le temps se hâte de moissonner », « ravages qu'il fait […] chaque jour », « nos ruines »). Il semble ainsi à Julie que c'est à cet âge que la femme doit plaire le plus :

> *D'ailleurs, une chose à remarquer, c'est que ce sont les femmes d'un certain âge qui ont fait le plus de grandes passions, témoin Cléopâtre, la Maintenon et Ninon de Lenclos. La main du temps a beau s'appesantir sur une jolie femme, les agréments de l'esprit, le type, l'expression de sa physionomie lui restent ; elle plaira toujours plus qu'une beauté froide et monotone*[2].

« La main du temps » est toujours là mais ces femmes expérimentées semblent être particulièrement habiles à la déjouer, du moins pour un temps encore, tant qu'elle parvient à conserver quelques charmes avec l'aide de l'Art, car « une femme qui ne plaît plus que par l'esprit à son amant cesse bientôt entièrement de lui plaire ». C'est que cette femme, « sans être décidément belle », n'étant « plus de la première journée », possède ce « *je ne sais quoi* », « ces agréments qui ne se détruisent pas si vite que la beauté, parce qu'ils se trouvent moins encore dans le visage que dans l'esprit et les manières ». D'ailleurs « la beauté ne forme qu'une impression unique, parfaitement isolée ; elle ne surprend qu'une fois, mais les grâces, les manières naissent à chaque instant et peuvent à tout moment occasionner des surprises ». Et Julie de conclure : « en un mot, je dirai avec Montesquieu : "Une femme ne peut être belle que d'une façon, mais elle est jolie de cent mille"[3] ». Dès lors, si le temps fait perdre quelques atours à la beauté « à chaque instant », ainsi que le dit Psaphion, il en fait gagner de même à la grâce « à chaque instant », comme s'en félicite Julie.

Les frères Goncourt disent alors toute leur admiration, dans leur reconstruction de la femme du XVIIIe siècle en mythe, pour « toutes ces femmes du dix-huitième siècle, qui savaient si bien vieillir, mettaient à accepter l'âge plus que de la résignation, mais encore de

---

[1] *Ibid.*, p. 113.

[2] *Op. cit.*, t. II, p. 206-207.

[3] *Ibid.*, p. 101-102.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

l'esprit et du goût[1] ». C'est qu' « elles savaient faire de leur toilette la toilette de leurs années » et « de toutes les coquetteries de leur passé de femmes, elles n'en gardaient qu'une, la plus simple, la plus sévère, la propreté, qui leur donnait à la fois une élégance et une dignité » et c'est ainsi qu' « elles échappaient sinon aux ravages, du moins aux laideurs et aux horreurs de l'âge : elles cédaient aux années, mais sans en subir l'injure, en secouant la poussière du temps[2] ». Les efforts désespérés mis en œuvre par certaines dans l'espoir, souvent illusoire, de réparer les ravages du temps, afin de conserver un semblant de féminité, ne font dès lors que donner l'impression, pour la plupart, d'un cruel décalage entre la parure et l'âge trahi par la figure. C'est là la raison pour laquelle il est préférable pour ces femmes, selon la marquise de Merteuil, « de mettre à leur esprit les parures qu'elles employaient avant pour leur figure ». Car la Nature ne doit pas être bafouée par l'Art pour autant et en allant au-delà de cette simple toilette qui donne élégance et dignité à la femme qui vieillit, elle s'expose, en tentant de se soustraire à son assujettissement naturel au temps, à paraître condamnable aux yeux de la société en ce qu'elle s'accorde des folies qui devraient être pour elle du passé, « de [son] passé de femme » pour reprendre la formule des frères Goncourt. Et c'est bien ainsi que Crébillon nous peint Madame de Senanges dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* :

> *Madame de Senanges avait été jolie, mais ses traits étaient effacés. Ses yeux languissants et abattus n'avaient plus ni feu ni brillant. Le fard qui achevait de flétrir les tristes restes de sa beauté, sa parure outrée, son maintien immodeste, ne la rendaient que moins supportable. C'était enfin une femme à qui, de toutes ses anciennes grâces, il ne restait plus que cette indécence que la jeunesse et les agréments font pardonner, quoiqu'elle déshonore l'un et l'autre, mais qui, dans un âge plus avancé, ne présente plus aux yeux qu'un tableau de corruption qu'on ne peut regarder sans horreur*[3].

Tout comme ceux de Psaphion, les yeux de Madame de Senanges sont éteints et c'est là l'un des signes les plus patents de l'emprise du temps sur le corps féminin semble-t-il mais Psaphion se montre en mesure d'allier habilement la Nature et l'Art là où Madame de Senanges, à l'image de celles dont parlaient Sylvino, qui veulent être « galantes quand elles n'ont plus de charmes », ce qui ne la rend finalement que plus laide (« flétrir les tristes restes

[1] *Op. cit.*, p. 387.

[2] *Ibid.*, p. 388.

[3] *Op. cit.*, p. 81.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

de sa beauté », « ne la rendaient que moins supportable », « un tableau de corruption qu'on ne peut regarder sans horreur »). De tels personnages sont alors particulièrement révélateurs des contraintes sociales auxquelles sont confrontées les femmes qui vieillissent au XVIIIe siècle et nous confronte à la complexité d'un sentiment globalement pessimiste envers les rapports entre le temps qui passe et la femme, et, dès lors, les nouveaux rapports de cette dernière à son propre corps, à son désir et à sa jouissance.

L'état de la femme dans le roman libertin est donc d'autant plus ambigu que tout ce qui lui retire sa condition d'objet sexuel, notamment la maladie et la vieillesse, la contraint en même temps dans une position sociale et privée difficile alors même que cette condition semblait pourtant la déposséder d'une maîtrise qu'elle ne peut atteindre qu'en s'affirmant comme sujet et non comme objet. De la même façon qu'elle a besoin de cette société qui l'adule en l'enchaînant, elle ne peut prétendre se défaire de la nécessité du désir des hommes à son égard ou du moins il lui faut le susciter pour mieux l'enchaîner, elle doit être femme-objet pour être femme d'une liberté totale. Le fait d'avoir ainsi passé en revue les échecs, les disgrâces et les violences infligées à la femme dans le roman libertin, au lieu de dresser un tableau effrayant des sanctions auxquelles il la soumet, doit mettre en avant l'ambiguïté d'une représentation mythique qui, tout en élaborant les conditions de la possibilité d'une maîtrise au féminin, l'enchaîne à la société par une agrégation contraignante à des principes qu'elle se plaît pourtant à transgresser.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Conclusion générale

« Du viol aux subtilités de la gradation, des douceurs du présent à l'amertume du fouet, de la beauté au grotesque, le libertinage ne cesse de surprendre par ses renversements. Il prétend concilier ou dépasser les contraires[1] ». Ainsi Michel Delon conclut-il *Le Savoir-vivre libertin*. Or la femme elle aussi y est un « parfait assemblage des contraires » dit un personnage masculin des *Nœuds enchantés* de Fanny de Beauharnais, tout à la fois « sévère et complaisante !… Sage et voluptueuse !… Étourdie et discrète[2] ! » C'est bien sur ce principe, qui lui est essentiel, que les romans libertins fondent ce qui, de représentation de la femme, devient un mythe, un certain mode d'appréhension fondé sur l'imaginaire et le fantasme de ce que le XVIIIe siècle appelle « le sexe », déviant de sa fonction représentative de la femme et du féminin pour mettre en scène les fantasmes, les croyances, à la fois individuels et collectifs (précisément ce que Gilbert Durand définit comme le moment où l'on pénètre dans le domaine de l'imaginaire), mais aussi une façon de mettre en question ce qui a tant interrogé le siècle des Lumières. Le roman libertin a ainsi fait de la femme à la fois un être essentiellement faible, une Chimère et une Amazone, une Méduse et une Galatée, une Vénus et une Harpie, une nouvelle Sapho et une nouvelle Ève, une figure marquée par son propre corps et pourtant profondément ambiguë sur le plan sexuel et sexué, toujours au travers de mythes et de fantasmes qui, entre eux, se croisent, se lient, se confrontent, voire se contredisent. Certes, si le mythe est, par définition, anonyme et transmis par les traditions, confondant les générations, le roman, lui, est situé dans le temps et est le fruit d'*un* auteur, qu'il soit identifié ou non. Pourtant, derrière la part d'invention personnelle, se dégagent sans peine les renvois, dont elle se nourrit et qu'elle nourrit à son tour, à un système de valeurs et de références, de conventions et d'imageries communes à cet auteur et à ses lecteurs car « le roman exprime allégoriquement, comme toute mythologie, les soucis, les aspirations, les idéaux du groupe humain qui le sécrète[3] » écrit Pierre Fauchery.

Il nous fallait alors établir si les romans de ce corpus reflétaient les fantasmes d'une époque et s'ils en produisaient, et tracer les contours de ce qui, en tant qu'imagerie, mythe ou

---

[1] *Op. cit.*, p. 317.

[2] *Op. cit.*, p. 107.

[3] *Op. cit.*, p. 832.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

fantasme, tend pourtant à se complaire dans le flou et l'incertain. Dépassant la seule gageure esthétique et imaginaire, ces textes, qui dessinent le corps féminin textuel et les contours flous de l'énigme de la féminité, font écho aux découvertes anthropologiques, idéologiques et encyclopédiques des Lumières. Mais c'est dans le fragment, dans la divagation, dans l'interprétation qu'ils instaurent leur rapport à ce savoir. Dans la transgression aussi. Parce que, loin d'être réécriture, ils sont (ré)invention. Ainsi ces romans ne se contentent-ils pas de refléter des fantasmes existants libérés de toute inhibition sociale, ils contribuent aussi à les produire à leur tour pour ce siècle des Lumières. Ils participent dès lors à la construction d'un imaginaire autour de la femme et du féminin qui leur est propre tout en étant ancré dans celui du siècle. Ceci est apparu, de plus en plus clairement, au cours de la première partie qui visait précisément à définir les imageries, mythes et fantasmes qui parcourent le roman libertin autour de la féminité et de la masculinité, par rapport, que ce soit dans l'opposition ou dans la comparaison, à laquelle elle se définit selon le principe même de la différenciation sexuelle et selon un nouvel imaginaire façonné tout à la fois par les découvertes anthropologiques et l'esprit encyclopédique, et par une fantasmagorie et une « mythologie » séculaires. Ainsi le roman libertin mêle-t-il des figures renvoyant le lecteur à des mythes anciens et quasi universels, comme celui du *vagina dentata*, à des fantasmes liés à une nouvelle vision de la femme née au siècle des Lumières au travers des écrits médicaux notamment. Il n'est notamment pas rare que le discours romanesque s'inspire des traités médicaux pour parler du corps féminin, comme le montre la représentation du sexe féminin comme « sexe-plaie », expression fréquente dans le jargon médical de l'époque classique désignant le sexe féminin comme plaie ouverte et signalant par là les angoisses qui sous-tendent cet imaginaire mythique et fantasmatique. Ces angoisses sont celles qui naissent face à une forme de puissance féminine sans égale acquise avec toute la force de la maîtrise du sexe qui semble même faire échec au pouvoir phallocrate, dans le sens politique comme proprement sexuel. C'est que, nous l'avons vu, la représentation de la puissance érotique féminine s'accompagne d'une mise en garde, que cristallise autour de lui le personnage de Marie-Antoinette tel qu'il a été reconstruit par la littérature pamphlétaire et pornographique de la Révolution, contre le pouvoir politique vers lequel elle dévie, et est inséparable d'une castration et d'un asservissement de l'homme. Ainsi ces écrits médicaux tendent-ils paradoxalement à se construire en mythes. Paradoxalement, car nous venons de parler de traités médicaux et donc d'ouvrages scientifiques qui, à ce titre même, ne sont pas censés user de l'imaginaire pour accéder à la connaissance ou du moins emprunter la voie de cette connaissance, comme peut le faire et le fait la création littéraire. Mais ce n'est qu'à partir de 1775 que la démarche

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

scientifique s'affirme nettement dans le domaine médical et si, à la fin du siècle, naît une grande confiance dans les pouvoirs de la médecine, son impuissance continue à trouver un écho satirique dans la fiction libertine. Par ce travail, il s'agissait donc de compléter l'étude du roman libertin et celle du féminin dans la représentation qui en est traditionnellement donnée et ce, précisément, en faisant se rejoindre ces deux pôles de compréhension de l'imaginaire et de la pensée des Lumières qui ont été jusqu'ici trop peu mis en évidence dans leur interaction réciproque pourtant très riche. Car l'univers du féminin est un pôle privilégié d'appréhension et de questionnement de l'imaginaire du siècle, dont le roman libertin est une des composantes non négligeable, un nouvel imaginaire du féminin jouant de la fascination et du savoir encyclopédique, et sur une nouvelle idéologie transgressive quitte à ce que celle-ci remette en cause, d'ailleurs, les formes canoniques du savoir et les principes sur lesquels elle se fonde, par l'expression d'une forme de sédition ou tout du moins de transgression.

D'où un deuxième point d'ancrage de notre réflexion dans la question de la maîtrise au féminin, qui ne pouvait que se poser à nous. En effet, cette transgression, de la condition de victime, de proie offerte à des forces qu'elle ne maîtrise pas, dans laquelle le siècle enferme la femme romanesque, se targuant du fait que la science et les traités médicaux confirment la femme comme un être essentiellement et naturellement faible, fait passer la femme à celle d'être capable de maîtrise et de pouvoir, ou plutôt de contre-pouvoir. Autour de ces figures féminines de la liberté, de l'autonomie et de la maîtrise se cristallisent toutes les revendications transgressives de l'ambitieuse à la femme économiquement indépendante, de l'orpheline à la veuve délivrées des deux principales autorités masculines (le père et le mari) qui s'exercent sur le corps et sur l'être féminins, de la divorcée à l'aventurière. Alors que la femme romanesque du siècle peine à se soustraire à la tutelle masculine, ces figures transgressives s'affranchissent des lieux et des rôles dans lesquels les discours et les valeurs dominantes du siècle tendent à vouloir les circonscrire, se refusant notamment à une maternité que le siècle considère pourtant comme la destination naturelle de la femme. Nombreuses sont en effet les héroïnes qui se montrent capables de projets, de volonté, de décision pour elles-mêmes, pour leur propre corps et pour le corps masculin, sans toutefois que ces projets et ces choix – paradoxalement – se définissent dans une incompatibilité avec le caprice et l'imagination auxquels le siècle assujettit les femmes. Mais là où réside la plus grande force de transgression d'une maîtrise au féminin, c'est dans les rapports de pouvoir entre la femme et le corps masculin par la maîtrise et l'appropriation, appropriation de comportements, d'une sexualité, de lieux que les contraintes du cadre conventionnel imposé par la société avaient

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

produits pour l'homme et que ces figures renversent pour leur propre compte. Le personnel féminin du roman libertin du XVIIIe siècle renvoie alors à l'ensemble des personnages féminins, multiplicité des femmes, jamais simplement réductibles à la Femme, cette sorte d'étrange et inquiétante entité qui serait vouée à une essence invariable. Et le roman libertin peut offrir un portrait du personnage féminin dont les ambiguïtés, loin d'être de simples contradictions intellectuellement incohérentes, permettent des nuances et des complexités tout aussi passionnantes qu'essentielles pour la compréhension de la femme romanesque au XVIIIe siècle, lui permettant de contribuer à sa manière aux multiples débats du siècle sur les éléments et les fondements de la différence entre hommes et femmes comme sur le rôle social respectif des deux sexes. Cette étude aura donc eu pour ambition de participer au chantier, encore ouvert, ainsi que le suggère le recueil paru il y a quelques années intitulé *Conceptualising Woman in Enlightenment Thought*[1], de notre réflexion sur la femme telle que le voit le XVIIIe siècle, certes par la lorgnette – non par son « petit bout » toutefois - du libertinage mais surtout au travers de l'appréhension d'un imaginaire littéraire proprement d'un siècle dont il est une branche importante. D'ailleurs, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Dubost, « rien ne nous montre mieux que le libertinage que la différence sexuelle, le rapport des hommes et des femmes entre eux, que le désir même ont une histoire[2] ».

Les outils de l'analyse freudienne nous ont par ailleurs offert des perspectives autour du devenir-femme, d'une construction du féminin qu'il convenait de définir, d'élucider, et qui a le mérite de permettre d'en finir définitivement avec les représentations de l'Éternel féminin si chères au XIXe siècle. Car l'opposition masculin/féminin, qui a été l'un des fondements de cette étude, ne saurait, et l'approche freudienne le souligne bien, être réductible et réduite à ses dimensions physiologiques et biologiques ni même à une opposition plus psychologique entre masculin actif et féminin passif (bien qu'elle ne soit pas absente de la représentation offerte par le roman libertin, loin s'en faut). D'ailleurs, le libertinage, dont le premier modèle était masculin et se fondait sur un rapport de force tout militaire avec l'autre sexe, devient avec ces figures un véritable art de vivre au féminin, rejetant au loin les hiérarchies traditionnelles confortées par les discours encyclopédiques et scientifiques, ainsi que par le nouvel ordre bourgeois. Sur ce dernier point, l'éclairage apporté par les romans de Félicité de

---

[1] *Conceptualising Woman in Enlightenment Thought* (Conceptualiser la femme dans la pensée des Lumières), Hans Erich Bödecker et Lieselotte Steinbrügge ed., Berlin, Berlin-Verl., Arno Spitz, 2001.

[2] DUBOST, Jean-Pierre, « Érotologie, érotographie, libertinage : d'*Élephantis* à Madame de Choiseul-Meuse, combien d'intertextes libertins ? », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, *op. cit*., p. 54.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Choiseul-Meuse, par la reconstruction romanesque qu'il en donne à voir, aura été d'une utilité indéniable bien que ces textes soient de qualité littéraire inégale. Dire de ses textes qu'ils proposent de la femme et de ses rôles une représentation conservatrice serait alors, à tort, avancer que ses romans s'attachent à et maintiennent des idées et des codes du passé, alors qu'ils marquent en réalité une évolution du genre libertin en accord avec celle de la société dans laquelle il s'inscrit. Ce nouvel ordre et ses valeurs, qui s'imposent donc de plus en plus à la fin de la période, enfermant les femmes à l'intérieur du foyer et remplaçant progressivement le préjugé de la naissance par celui de la richesse, entament une évolution vers le capitalisme que reflète le roman libertin, imposant par là même de redistribuer les rôles et les responsabilités entre les hommes et les femmes et à celles-ci de redéfinir leur rapport à leur corps et à leur sexualité mais aussi leur place dans la société. Or une telle redéfinition des sphères masculines et féminines en même temps que des rapports entre les sexes aura nécessairement eu des répercussions profondes sur un imaginaire collectif et aura sans nul doute notamment conduit le XIXe siècle à vouloir voir dans la femme des Lumières, avec un regard non dénué de nostalgie, qui a permis de construire des représentations erronées, l'incarnation d'une société perdue, empreinte de liberté, de volupté et d'esprit. Le livre publié par les frères Goncourt en 1862, malgré un effort de documentation incontestable et sa modernité quant à son rapport à l'histoire, constitue alors « la mise en scène pittoresque d'un être mythique dont la séduction n'est pas éteinte aujourd'hui[1] », au point que, alors même que l'on a vu comment, dans le roman libertin, la maladie et la vieillesse pouvaient laisser leur empreinte sur le corps féminin, même la mort, dont elles sont pourtant annonciatrices aux yeux du XVIIIe siècle, leur semble n'avoir aucune prise sur la femme : « elle y échappe, elle l'écarte doucement : on dirait que sa grâce craint d'en être effleurée[2] ». Par contraste avec la femme du XIXe siècle, la femme du siècle précédent semble alors incarner à ces yeux le rêve de la légèreté, la grâce, l'abandon des conventions, un art de vivre, ceux qui précédaient le triomphe de la bourgeoisie, de son attitude ambiguë, pour ne pas dire hypocrite, devant la sexualité, et de la réaction religieuse qui ont fait passer des mythes du plaisir à ceux du péché. Ainsi le XVIIIe siècle aura-t-il fourni l'un des mythes de la féminité

---

[1] MENANT, Sylvain, présentation du numéro spécial *Femmes des Lumières*, « Des Goncourt au 21e siècle : mythe et réalité », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 7. Et au sujet de la représentation que se fait le XIXe siècle du siècle qui l'a précédé, voir THOMAS, Catherine, *Le Mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle (1830-1860)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

[2] *Op. cit.*, p. 395.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

dont s'est nourri le XIXe et à partir duquel il s'est construit. Car si ce dernier a érigé un véritable mythe autour du siècle qui l'a précédé, l'évolution du roman libertin avec le siècle qui l'a vu émergé et avec lequel il lui fallait avancer pour pouvoir subsister, et notamment dans sa représentation de la femme, aura aussi permis, de différentes manières, de préparer ce qu'allait produire la littérature par la suite : « Un siècle est tout près de nous. Ce siècle a engendré le nôtre. Il l'a porté et l'a formé[1] » écrivent les frères Goncourt dans leur préface. Si la « femme XVIIIe » fait partie du passé, les mythes qu'elle porte en elle sont appelés à renaître sous d'autres formes, plus ou moins proches de celles engendrées par le siècle des Lumières et, pour ce qui nous intéresse ici, par le roman libertin.

Mais la maîtrise au féminin, si elle est indéniable dans son existence, n'élude pas le fait que ce genre qui, définissant et représentant la femme avant tout à travers son corps, pousse jusqu'à ses logiques ultimes la « compromission » de la femme par son corps et par la nature telle que la propose le siècle des Lumières. Il n'est alors pas jusqu'à sa maîtrise qui ne passe d'abord par son propre corps et ne pose la question d'un asservissement de la femme au sein même de la maîtrise et du pouvoir, d'un asservissement à elle-même, puisqu'à un corps par lequel « la féminité se *présente*, se fait présente […], s'offre à l'adoration, à la poursuite, à la consommation[2] » écrit Pierre Fauchery. À partir de là, la troisième partie de notre étude se devait d'interroger ce que nous avons appelé les enjeux de la maîtrise, c'est-à-dire que si notre hypothèse de départ se fondait sur la définition de rapports de force entre les deux sexes, la maîtrise devient l'objet d'un affrontement, d'une compétition entre les hommes et les femmes et, dès lors, cet affrontement ne peut en aucun cas être sans conséquence pour celle qui se laisse déposséder, même pour un temps, de la maîtrise, du pouvoir que pouvait lui avoir octroyés le roman libertin dans sa propre approche des rapports entre imaginaire et réalité sociale. La conquête du pouvoir par la femme et le féminin, passant par l'impuissance masculine, impuissance érotique doublée d'une impuissance politique, ne peut en effet que provoquer là encore des angoisses, elles-mêmes sources de réactions. Si Mathilde Cortey conclut qu'il ne s'agit pas de voir dans les formes de réactions auxquelles se confrontent le personnage de la courtisane des conjurations contre une menace qui d'ailleurs reste très improbable, il nous est toutefois paru impossible d'occulter le fait que le roman libertin est travaillé par une hantise tout au long du siècle, encore sous-jacente dans sa première moitié

[1] *Op. cit.*, p. I.

[2] *Op. cit.*, p. 180. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

mais de plus en plus prégnante dans la seconde moitié de la période, alors que Rousseau est parvenu à pointer du doigt cette menace, et que ces réactions sont le fruit d'une tentation de la réprimer, de la juguler. D'ailleurs, au-delà des motifs et des lieux qui incarnent la surveillance, la coercition et la répression à proprement parler, comme l'hôpital, la prison, le couvent, le château de la fin du siècle, tout ce qui relève du « voir sans être vu », et d'autres encore (qui ont davantage à voir avec la répression « technique »), toutes ces conjurations médicales et fantasmatiques qui ont nourri en partie le premier mouvement de notre réflexion servent à exorciser l'effroi que soulèvent, médusants, le corps et le plaisir féminins. Il ne s'agit toutefois pas de voir dans les « surveillances » et punitions éprouvées par ces femmes une censure nécessaire ou un quelconque rappel à l'ordre établi, comme on le laisse parfois entendre, mais bien une dynamique propre à la mise en scène fantasmatique de la femme et du féminin dans le roman libertin du XVIIIe siècle. Si le discours littéraire participe à sa manière à nourrir la question de la place de l'un ou de l'autre sexe, le roman libertin, comme sur d'autres questions essentielles du siècle, offre sa propre réponse, et une réponse qui découle donc d'une construction mythique, et par là qui demeure nécessairement ambiguë, puisqu'il s'affirme tout à la fois dans ses intentions libératrices et dans ses tentations normalisatrices. Il a ainsi été particulièrement significatif d'avoir pu mettre en évidence le double sens que prennent de nombreux éléments s'employant à proposer une (re)création littéraire du féminin : ce qui faisait la « splendeur » de ces femmes, fait aussi leur « misère », notamment parce que pour atteindre la maîtrise la femme n'a d'autre choix que de s'arroger un modèle de maîtrise que le système de valeurs dominantes du siècle n'avait pas élaboré pour elle, s'exposant par là à en subir les conséquences, en particulier dans son corps.

Si l'on en croit Pierre Fauchery, « le roman du XVIIIe siècle célèbre le règne onirique de la femme ; en solennisant les grands moments de sa carrière, il semble la libérer des servitudes de sa condition : il l'arrache à la pesanteur du quotidien pour la faire graviter au ciel des mythes, sur l'orbite de sa *destinée*[1] ». Pourtant, si le roman libertin flirte – c'est incontestable - en permanence avec l'univers du fantasme et s'il est sans doute celui dont les liens avec les mythes féminins et du féminin sont les plus étroits, il serait d'une part abusif d'affirmer que le mythe fonctionne comme un moteur d'émancipation de la femme car les bases physiologiques et mythiques (de la première partie) de la représentation de la femme dans le roman libertin auront contribué à la rétablir dans son statut « naturel » d'être faible et inférieur à l'homme. L'alibi scientifique sur lequel se repose le XVIIIe siècle pour ce faire a

[1] *Op. cit.*, p. 11. En italiques dans le texte.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

en effet une fonction comparable à celle de l'alibi philosophique qui sert si souvent au roman libertin à démontrer le bien-fondé de son système, même si les tentatives pour penser un érotisme et des fantasmes au féminin qui ne soient pas plaqués sur un modèle phallique et pour remettre en cause une essence féminine, principe essentiel pourtant, sont indéniables. Et d'autre part, le roman libertin ne perd pas complètement de vue pour autant la peinture de la réalité sociale. L'ambiguïté essentielle qui se dégage de sa représentation de la femme, du moins dans sa forme, est également de son siècle, alors qu'à mesure que l'approfondissement des analyses et la multiplication des lectures met en évidence les divergences et les hésitations du siècle plus que l'unité de sa pensée. La peur de la maladie, qui traverse inlassablement le roman libertin, et pas seulement celui qui entreprend de peindre les « filles du monde », loin s'en faut, est ainsi l'un des thèmes essentiels qui ramènent (en priorité pour la femme) le libertinage et l'érotisme à leur réalité quotidienne. Or, si « durant l'Ancien Régime, la peur et ses figures multiples reposent […] sur des effrois concrets qui nourrissent l'imaginaire social[1] », elle apparaît comme l'un des révélateurs du « nourrissement » mutuel de l'imaginaire et de la réalité sociale.

L'inquiétude face au mystère féminin conduit alors parfois à un besoin de « classifier » les femmes. Et si le féminin déborde de la classification rassurante (dont la fonction est finalement proche de celle de la construction du mythe : mettre en mots et en images ce qui paraît échapper à l'analyse) l'inquiétude ne peut plus alors que prendre le dessus dans la représentation de la femme et du féminin. Au point qu'il existe dans le roman libertin deux désirs qui s'affrontent, se contredisent sans pour autant être en mesure de se définir l'un sans l'autre. En effet, la volonté omniprésente de faire naître le désir féminin y est inséparable d'une angoisse, d'une hantise à l'égard de tous ces désirs excessifs, voraces, castrateurs voire infâmes qui ne cessent de jaillir du corps des femmes. Car ces désirs représentent la menace qui semble peser sur les têtes masculines ou plutôt le phallus, en tant que symbole du pouvoir viril, comme autant d'épées de Damoclès qui peuvent toutefois, en renversant leur signification et leur valeur, servir contre la femme. Nouvelle Gorgone, la femme du roman libertin fascine – comme le *fascinus* - et méduse, mais ses yeux et sa chevelure de serpents qui pétrifient peuvent tout aussi bien se retourner contre elle lorsque son pouvoir s'expose au jugement du public, se jauge avec la réputation, quand il se donne à voir alors qu'il n'était supposé s'exercer que dans l'intimité de l'espace privé et/ou dans une rupture spatio-temporelle, tendant à affirmer le caractère utopique du plaisir au féminin.

[1] BERCHTOLD, Jacques et PORRET, Michel, *La Peur au XVIIIe siècle*, *op. cit*., p. 9.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

D'autant que même la marquise de Merteuil, celle de nos personnages féminins qui semble incarner le plus haut degré de liberté, ne se pose à aucun moment dans un autre mode de relation à la société que la dissimulation et la « décence », contrainte dès lors à réprimer ce qui est peut-être la partie la plus naturelle de son être. Seul son exil sera finalement pour elle une véritable libération à l'égard de cette société qui l'enchaînait en l'adulant bien qu'il l'éloigne à tout jamais des lieux qu'elle était si apte à maîtriser et sur lesquels elle avait apposé son empreinte avec brio… Enchaîner en adulant donc… Sujet et objet… Femme de pouvoir et femme asservie… Peur et fascination… Comme si souvent dans le roman libertin, la représentation de la femme qui est façonnée reste essentiellement double, ambivalente, oscillante : « tour à tour agent et victime » comme l'est Julie la philosophe, la femme balance, toujours à la marge, toujours à la frontière, toujours ambiguë…

Mais, à la peur d'une emprise féminine castratrice sur le masculin, s'ajoute, nouvelle ambiguïté, celle, tout aussi grande, d'une autosuffisance et d'une inaccessibilité du corps féminin. Le « voir sans être vu » et toutes les formes d'effraction et d'indiscrétion qui traversent le roman libertin doivent ainsi y répondre, puisqu'il s'agit par là, idéalement, de percer à jour l'être féminin intime, d'élucider le mystère que la femme recèle en elle et s'obstine à dissimuler aux yeux et au désir masculins, de la même façon que, dans le conte à succès de Boufflers, la reine de Golconde[1] voile (on en connaît toute la portée symbolique à cet égard) son visage au narrateur, qui en exprime toute sa frustration, n'ayant « à [se] plaindre que de n'avoir pas vu son visage qu['il mourrait] d'envie de voir d'abord, parce qu'on le disait fort beau ; ensuite parce que tout ce qui appartient à une grande reine est fort curieux ». Rectifions : tout ce qui appartient à une femme est fort curieux, d'ailleurs, « les reines sont des femmes[2] »… D'autant que l'indiscrétion et l'effraction masculines du roman libertin, à la différence de ce qui se passe de façon plus générale dans la littérature romanesque du siècle, ne se satisfont jamais de la vision seule : elle doit donner lieu à un franchissement des écrans et des interdits pour atteindre le corps féminin et satisfaire le désir afin d'affirmer le pouvoir du corps viril et du phallus sur une volupté féminine qui, sans cette intrusion, menacerait de l'exclure et de se renfermer sur elle-même. L'intrusion quasi-systématique du corps masculin dans les lieux clos sur le ou les corps féminin(s) que sont

[1] Fondée au XIVe siècle et auréolée, depuis le XVIe siècle, d'une solide réputation de prospérité, Golconde bénéficie encore dans de nombreux de textes du XVIIIe siècle d'une aura mythique qui rejaillit ici sur le personnage féminin.

[2] *Op. cit.*, p. 213.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

notamment les couvents, tout comme la relégation des pratiques sexuelles spécifiquement féminines dans les marginalités du plaisir entendent finalement, aussi bien l'un que l'autre, faire échec à la menace d'une sexualité et d'un corps féminins qui se suffiraient à eux-mêmes et excluraient absolument le corps masculin, risquant en même temps de condamner le mystère féminin à l'irrésolution éternelle. Mais le roman libertin doit ici faire face à une pierre d'achoppement – de taille – pour son projet puisqu'il semble bien que l'indiscrétion et l'effraction, même avec ce qui apparaît comme la panacée à cet égard, à savoir le « voir sans être vu », ne puissent se prévaloir d'être les révélateurs de ces mystères, en convoquant avec eux le lecteur à pénétrer dans les espaces du féminin qui lui sont normalement interdits, dans le sens où, par sa présence même dans ces lieux, le corps masculin influe nécessairement sur eux et donc sur une intimité féminine que, dès lors, il lui sera impossible de saisir au naturel, ce à quoi, pourtant, il prétendait. Entre l'inquisiteur et le mystère féminin s'insinue toute la construction culturelle, la même qui existe entre les mythes originels et la mythologie romanesque.

Il s'est alors dégagé, tout au long de ces trois temps de notre réflexion, que la représentation de la femme dans le roman libertin se fonde sur une ambivalence qui, à la fois, dessine la ligne de démarcation autour de laquelle se distribuent les rôles sexuels et se définit la partition physiologique, et déborde sans cesse les limites que semble devoir imposer à la femme et au féminin le principe de la différenciation sexuelle au point de construire des zones entières (géographiquement « palpables » ou non) d'indifférenciation où les sexes tendent à se confondre, parfois même, au travers de désirs féminins d'appropriation, jusque dans les « espaces » censés incarnés le mieux la démarcation que le siècle entend établir de plus en plus à mesure qu'il avance. Certes, cette ambivalence entre différenciation et indifférenciation sexuelles n'est pas nécessairement propre au roman libertin puisque c'est également sur elle que Christophe Martin conclut les *Espaces du féminin dans le roman français du XVIIIe siècle*. Mais, alors que ce sont d'abord une féminisation de l'homme et des principes masculins que redoute Jean-Jacques Rousseau, le problème essentiel que nous pose le roman libertin à cet égard est que, tout en enfermant la femme dans des rôles définis selon le principe de la différenciation sexuelle, il la contraint, pour atteindre à la maîtrise, jusque dans son corps et sa sexualité, à « se masculiniser » et donc à renoncer, volontairement ou non, à sa condition de femme, à tout ce qui faisait précisément sa féminité. Précisons. Certes, là encore cette masculinisation nécessaire à la maîtrise et au pouvoir féminins n'est en rien propre au roman libertin puisqu'elle est en jeu dès que la question du pouvoir et celle de la femme sont

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

liées. Mais le roman libertin la place en outre sur un terrain du corps et de la sexualité que lui seul explore ainsi, ce qui donne un tout autre impact à cette masculinisation et lui ouvre bien d'autres champs d'investigation. C'est ainsi que les femmes libres, les femmes de pouvoir et de maîtrise du roman libertin sont toutes des femmes phalliques, le modèle le plus éblouissant en étant sans conteste la Juliette de Sade, ce qui suppose finalement de poser la question, dès lors, de la possibilité d'un plaisir propre à la femme. En devenant phallique, la femme n'est-elle pas contrainte de subir une castration (à son tour) dans sa sexualité féminine ? Il n'est pas jusqu'à la prétention de tout un personnel féminin à une libération à l'égard des valeurs dominantes à l'œuvre dans la société comme dans la littérature du siècle, essentiellement de fondation masculine, qui ne la ramène systématiquement vers ces valeurs, qu'il lui faut intégrer dans son être propre pour espérer exercer un pouvoir, sur elle-même comme sur l'« autre ». La maîtrise ne pourrait-elle alors se faire qu'à cette condition de renoncer à sa condition de femme et d'intégrer le modèle de maîtrise au masculin ? C'est en tout cas ce sur quoi semblent s'accorder toutes celles qui, dans nos textes, aspirent à cette maîtrise comme tous ceux (qu'ils soient hommes ou femmes) qui la leur refusent, et ce qui ressort notamment de façon éclatante d'un personnage comme celui de Madame de Merteuil, qui veut renverser en sa faveur – car à aucun moment elle n'éprouve ou ne fait preuve d'une quelconque solidarité ou sympathie à l'égard des autres représentantes de son sexe – le système des hommes, celui qui régit la société et qui a forgé la représentation de la femme ; elle n'imagine même pas un autre système ; elle le sape de l'intérieur tout en acceptant les codes et les lois d'une société qui l'enchaîne en l'adulant. La situation de la femme n'en devient alors que plus équivoque encore. Ou bien elle admet de laisser fuir son être singulier, pour intégrer une « trans-sexualité » à tous points de vue dans laquelle elle accepte qu'il se dissolve et qui lui apporte la maîtrise et le pouvoir ; ou bien elle demeure enchaînée inextricablement à une réalité qui l'astreint à des lieux, à quelques possibles étranglés par les contraintes des conventions et des convenances, aux destinations réservées jusqu'à la laisser être surpassée, dépassée, dominée par un homme (ou des hommes) déjà dans le sillage de ses secrets. C'est que les seuls modèles de maîtrise disponibles dans ce système de valeurs dominantes du XVIIIe siècle sont précisément des modèles de maîtrise au masculin et qu'à aucun moment le roman libertin ne propose réellement un autre modèle viable, sauf peut-être dans un roman étonnant de la fin de la période, un roman féminin, celui de Suzanne Giroust, qui incarne d'autant plus la menace d'un pouvoir au féminin que, si l'on admet le schéma suivant : lire/écrire = savoir = pouvoir / sexe = pouvoir, alors écrire sur le sexe relève, pour une femme, d'un double pouvoir, qui s'exerce à la fois en public (par l'écriture et la publication de ses

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

aventures) et dans l'intimité, et qui aura aussi contribué à la perception et à la réception si négatives que ses contemporains ont pu lui réserver. Si les narratrices qui peuplent le roman libertin déterminent plus une voix qu'une écriture féminine (c'est encore la différence des sexe qui est en jeu ici), et s'il est toujours hasardeux de vouloir donner un sexe à l'écriture, Suzanne Giroust, dite Madame de Morency, est la seule, dans cet océan de romanciers mythographes et « gynographes[1] » (même si elle est accompagnée, dans notre corpus, de deux autres femmes) qui aient véritablement proposé un discours féminin (sexué) sur le sexe, forme de compromission sociale, sexuelle, culturelle et politique, et qui aient revendiqué, en tant que femme, une liberté et une égalité, s'appuyant par là même sur les préceptes des Lumières et sur la nouvelle idéologie née de la Révolution dont elle est contemporaine et nourrie, et qui, pourtant, n'aura pas peu contribué à exclure la femme de toute *res publica* (au sens large). Trop peu mise en avant jusqu'alors dans les lectures et les commentaires qui s'intéressent à la période, elle donne pourtant, comme le fait aussi remarquer Valérie van Crugten-André, une nouvelle orientation au roman féminin qui, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles (au moment où elle publie), s'illustre davantage dans le genre sentimental (songeons à Mmes de Charrière et Cottin) et pédagogique ou éducatif (à l'image, bien entendu, de Mme de Genlis) et qui, avec elle, se donne comme une confession libertine et féministe. On peut se demander s'il n'aurait pas alors été intéressant d'envisager de façon plus approfondie la possibilité d'une spécificité des personnages de femmes écrits par des femmes, d'une représentation de la femme et du féminin par la femme elle-même. N'aurait-ce pas été une des façons d'aborder le problème d'une « écriture féminine » spécifique, auquel, du moins dans le domaine français, aucune solution véritablement rigoureuse n'a pour lors été apportée ? Ces interrogations autour de la question du « gender », telle que l'ont élaborée les recherches anglo-saxonnes dans les dernières décennies, montrent certes l'intérêt d'un approfondissement d'une approche « sexuée » de la littérature libertine et l'importance d'envisager une éventuelle différence – ou non – de la représentation donnée de la femme et de la féminité dans ces ouvrages féminins, mais il ne faut pas omettre de souligner les limites d'une telle approche de genre visant à dégager, en particulier, d'hypothétiques spécificités de style d'écriture de la femme par la femme. Une telle question aurait de plus demandé un travail spécifique – et spécifiquement pointilleux – qui, dès lors, n'aurait su trouver une place suffisante et satisfaisante dans notre approche telle que nous l'avons définie. Nous avons donc délibérément choisi de ne pas approfondir le rapport entre le genre de la plume et l'écriture de la femme et du féminin, bien

[1] Le terme est emprunté à Mathilde Cortey, rappelons-le.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

que ce rapport nous aura été tout de même fort utile pour mettre en avant les jeux du féminin et du masculin dans le roman libertin et les ambiguïtés sexuelles qui en ressortent.

Par ailleurs, si l'on admet, comme nous l'avons fait tout au long de notre réflexion, que le désir est au centre de la conception de l'Homme dans un roman libertin qui a remplacé la Carte du Tendre, dessinée par la Préciosité au siècle précédent, par une véritable Carte du Désir, il a nécessairement une influence profonde sur la constitution de l'imaginaire autour de la femme et du féminin. Or, toute une tradition philosophique – largement dominante puisqu'il n'est guère que Spinoza et Nietzsche pour voir dans le désir l'essence même de l'homme, l'expression d'une « volonté de puissance » et d'un effort de vivre – marque, comme le montre notamment Arthur Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* en 1818, le désir du sceau de la négativité, du manque. Ce désir est ici bien entendu le désir physique, mais il est aussi et peut-être surtout le désir de l'Autre au sens le plus fort du terme, de l'Autre que l'on cherche à atteindre comme en témoigne le fantasme omniprésent de l'effraction, de la violation de l'intimité. Pour Freud, l'Autre est ainsi indispensable pour déclencher la machine désirante. Or la femme, par définition, est l'Autre de l'homme. Et le désir n'est-il pas, même dans le monde chrétien, ce qu'on a sans doute cherché le plus à comprendre par des mythes ? Le mythe est donc, dès lors, pour le roman libertin, à la fois un moyen de s'inscrire dans une réponse et dans un approfondissement de la question féminine, d'autant plus dans un siècle qui a fait de la question du féminin l'une de ses préoccupations essentielles. Par ailleurs, la fonction du mythe fut toujours – ce qui nous renvoie à ce qu'était le mythe chez les philosophes grecs – de représenter ce qui apparaissait comme irreprésentable, c'est-à-dire que le récit servait à mettre en mots et en images ce qui, par définition, paraît échapper à l'analyse, tout comme l'angoisse de castration s'exprime sous les traits d'un « vagin denté » dont Scylla, par exemple, dans la mythologie grecque, pourrait être comprise comme une incarnation, au point que la sexualité deviendrait un éternel choix entre Charybde et Scylla. Et le « continent noir » de la femme dont parle Freud de glisser ainsi vers un lourd continent mythique…

« Qui peut définir les femmes ? » s'interrogeait l'auteur de l'article « Femme » de *L'Encyclopédie*. Pour le roman libertin, révéler, notamment dans l'abondance des lieux, des figures et des topoi de la duplicité féminine, l'énigme de la féminité dont Freud dira que sa résolution est « une tâche irréalisable », c'est déjà soumettre le féminin à l'obscurité et au secret d'un mystère quasi religieux, mais c'est aussi le condamner à chercher ses réponses dans des représentations mythiques. Le roman libertin est alors, en tant que genre majoritairement masculin, déjà une tentative d'effraction en tant que tel, une tentative pour

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

pénétrer dans le « gynécée », plus seulement comme simple espace physique, mais aussi comme l'espace – au figuré – de tout le féminin. Il sonne comme une invitation, pour le lecteur, à entrer avec lui dans ces « lieux » interdits de l'intimité féminine, ceux auxquels l'homme est par définition censé être condamné à ne jamais pouvoir accéder. C'est d'ailleurs également l'interprétation qu'il faut donner au choix fait par tant de romanciers libertins de donner à leur récit une voix féminine : le romancier masculin se l'approprie afin de mieux explorer « de l'intérieur » les secrets de la femme et du féminin, car le romancier qui écrit sur la femme « de l'extérieur », lui, avoue son incapacité à l'exprimer, à l'image de Crébillon fils dans *Tanzaï et Néadarné*, selon lequel « pour bien exprimer la colère de la princesse […] il faudrait s'être trouvé dans la même situation ». Et de conclure : « on laisse donc aux lecteurs femelles cet endroit à remplir[1] ». Malgré ces tentatives, le roman libertin doit pourtant renoncer à élucider des mystères, à connaître les réponses aux questions posées par le siècle sur la femme, un siècle des Lumières qui, pas plus que lui, n'aura su en extorquer les secrets. En passant « de la représentation au mythe » pour parler de la femme et du féminin, le roman libertin prouve une nouvelle fois que le mythe ne retient de la réalité que ce qui le sert (ce qui ne signifie pas qu'il en fait abstraction, nous l'avons montré) et que, principe même du roman, il nous permet bien plus d'éclairer les représentations imaginaires collectives (fantasmatiques et mythiques), principalement masculines, et leurs fonctionnements autour de la femme, du féminin et de la féminité plutôt qu'il n'en offre une représentation à proprement parler, c'est-à-dire plutôt qu'il ne rende sensibles et « présents » leurs mystères et leurs secrets. Il ne pourra plus alors que se résigner à conclure, avec Claude Reichler, que « grand inquisiteur des secrets de la femme, l'écrivain tient en main la clé d'un savoir : cette clé lui ouvre sa propre intimité, et non celle qu'il convoite, et qui lui échappera toujours, car elle est hors de la parole. Voué à la distance et aux errements de l'imagination, il lui faudra, quand bien même il aura fait parler quelque indiscret bijou, quand même il croira avoir pénétré toutes les énigmes, toujours hanter les seuils[2] »…

[1] *Op. cit.*, p. 415.

[2] *Art. cit.*, p. 101.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Bibliographie

I. Corpus (1722-1809)
- **a. Ouvrages anonymes**
- **b. Ouvrages attribués**

II. Les sources du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle
- **a. Ouvrages anonymes**
- **b. Ouvrages attribués**

III. Autres sources antérieures à 1700 ou postérieures à 1810

IV. Études critiques
- **a. Ouvrages généraux**
- **b. Femme, féminin, féminisme et féminité / masculinité**
- **c. Le corps, la sexualité, le désir, l'érotisme et la pornographie**
- **d. Le libertinage et le roman libertin**
- **e. Histoire des idées et de la littérature, art et société au XVIIIe siècle**

V. Dictionnaires, lexiques et bibliographies

I. Corpus (1722-1809)

Avertissement :

Dans la plupart des cas, la date mentionnée est celle de la première édition (ou de la plus ancienne accessible). Pour les ouvrages réimprimés depuis le XVIIIe siècle, on indique en outre l'édition récente utilisée, à laquelle renvoient les citations. Les ouvrages sont classés par ordre alphabétique (du nom de l'auteur pour les ouvrages attribués, du titre pour les ouvrages anonymes).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

1) Ouvrages anonymes :

Éléonore ou l'Heureuse personne, À Paris, chez les marchands de nouveautés, an VIII [1799-1800].

Histoire de Mademoiselle Brion, dite Comtesse de Launay, s.l., aux dépens de la Société des Filles du bon ton, 1754 (Paris, Tchou, 1968).

La Grivoise du temps ou la Charolaise. Histoire secrète, nouvelle et véritable, faite en 1746 et mise au jour en 1747. Publiée intégralement d'après le manuscrit de la bibliothèque de Châteauroux, Paris, Bibliothèque des curieux, 1919[1] (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 307-452).

La Messaline française ou les Nuits de la duchesse de Pol… et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé… et de la… Ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage. Par l'abbé, compagnon de la suite de la duchesse de Pol… à Tribalis, de l'Imprimerie de Priape, 1789 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 1203-1227).

Le Petit-fils d'Hercule, s.l., 1701 [1784 ?[2]] (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p.1081-1132).

Lettres de Julie à Eulalie, ou Tableau du libertinage de Paris, Londres, Jean Nourse, 1784 [rééd. sous le titre de *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle*, À Londres, chez Jean Nourse, libraire, 1785] (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 711-837).

Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds, sur l'imprimé de Londres, 1794 - À Larnaka, chez G. della Rosa, s.d.

Mémoires de Suzon, sœur de Dom B…, portier des chartreux, écrits par elle-même, où l'on a joint La Perle des plans économiques ou la Chimère raisonnable, À Londres, 1778 (in

[1] La première édition connue de ce texte longtemps resté à l'état de manuscrit (qui figure toujours sur les rayons de la bibliothèque municipale de Châteauroux) est en effet le fait de l'érudit Raoul Vèze (qui la publie sous le pseudonyme de Jean Hervez).

[2] La date de 1701 est fictive. Il est difficile de déterminer exactement la première édition mais la date probable de publication est 1784 (voir, à ce sujet, la note sur le texte de Patrick Wald Lasowski dans l'édition donnée ici, p. 1556).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Romanciers libertins du XVIIIe siècle, dir. Patrick Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 877-968).

2) Ouvrages attribués :

ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, *Félicia ou Mes fredaines*, Londres, 1775 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1065 -1288).

- *La Matinée libertine ou les Moments bien employés*, À Cythère, 1787 (Paris, Civilisation nouvelle, 1970).

- *Le Doctorat impromptu*, s.l., 1788 (Paris, Librio, 2000).

- (attribution incertaine à), *Julie philosophe ou le Bon patriote, histoire à peu près véritable, d'une citoyenne active qui a été tour à tour agent et victime dans les dernières révolutions de la Hollande, du Brabant et de la France*, s.l., 1791 (Paris, Tchou, 1968).

- *Mon noviciat, ou les Joies de Lolotte*, s.l. [Berlin], 1792 (éd. Jean-Christophe Abramovici, Paris, Zulma, 2001).

- *Le Diable au corps, œuvre posthume Thali-Priapiques du très-recommandable Docteur Cazzoné, Membre extraordinaire de la joyeuse Faculté Phallo-coïro-pygo-glottonomique*, s. l., chez l'auteur, 1803 (Paris, 10/18, 1997).

ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d' (attribué à), *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, À La Haye, s.d. [1748] (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 575-658 ; in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 200, p. 869-970).

BARET, Paul (attribution incertaine), *Mademoiselle Javotte. Ouvrage moral, écrit par elle-même, et publié par une de ses amies, Toutes êtes, serez ou fûtes / De fait ou de volonté putes. Jean de Méhun*, 1757, La Haye, J. Neaulme, 1758 (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique, le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 457-491).

BASTIDE, Jean-François de, *La Petite Maison*, in *Le Nouveau Spectateur*, 1748 (éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995).

BEAUHARNAIS, Fanny de (attribué à), *Les Nœuds enchantés ou la bisarrerie [sic] des destinées*, Rome, Imprimerie Papale, 1789.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

BIBIENA, Jean Galli de, *La Poupée*, La Haye, chez M. Paupie, 1747 (éd. Henri Lafon, Paris, Desjonquères, 1996).

BOUFFLERS, Stanislas de, *La Reine de Golconde, conte*, s.l., 1761 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 205-218).

BRET, Antoine, *La Belle Allemande ou les Galanteries de Thérèse*[1], s.l.n.d. [Amsterdam ?, 1745] (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 235-296).

- *Le *****, histoire bavarde*, Paris, 1748 (Londres, 1749).

CHEVRIER, François-Antoine, *Le Colporteur, histoire morale et critique*, Londres, J. Nourse, l'an de la Vérité [1761] (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 751-873).

CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, [et Madame Guyot ?], *Julie ou J'ai sauvé ma rose*, Hambourg et Paris, chez les marchands de nouveautés, 1807 (éd. Sarane Alexandrian, in *L'Érotisme au XIXe siècle*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1993, p. 111-298).

- [et Madame Guyot ?] *Amélie de Saint-Far ou la Fatale erreur*, Hambourg et Paris, chez les marchands de nouveautés, s.d. [1808].

- *Elvire ou la Femme innocente et perdue*, Paris, Barba, 1809.

- *Entre chien et loup*, Hambourg et Paris, chez les marchands de nouveautés, 1809.

CLELAND, John, *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*, 1748 et 1749, 2 vol. (London, Penguin Books, 1994 ; *Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir*, trad. de l'anglais, Paris, Bernard Pascuito, 2008).

- *Fanny Hill, la fille de joie*, récit quintessencié de l'anglais par Fougeret de Monbron, Paris, 1751 (Paris, Actes Sud, 1993).

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Le Sylphe ou Songe de Mme de R*** écrit par elle-même à Mme de S****, Paris, Louis-Denis Delatour, 1730 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 53-67).

- *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, à Pékin, chez Lou-Chou-Lu-La, 1734 (in *Œuvres complètes*, éd. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, t. I, 1999, p. 269-437).

[1] Attribué aussi à VILLARET, Claude.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- *Le Sopha, conte moral*, Gaznah [Paris], 1742 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 71-247).

- *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Prault [et La Haye, Gosse et Neaulme] 1736 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 19-161).

- *La Nuit et le moment, ou les Matines de Cythère, dialogue*, À Londres, 1755 (éd. Jean Dagen, *La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 35-128).

- *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*, À La Haye, 1763 (éd. Jean Dagen, *La Nuit et le moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 129-216).

- *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade*, Londres, Pierre Elsmy, 1771 (in *Œuvres complètes,* éd. Jean Sgard, t. IV, Paris, Classiques Garnier, 2002, p. 265-722).

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, Au Monomotapa, [Paris, 1748] (éd. Jacques Rustin, Paris, Gallimard, 1981).

DORAT, Claude-Joseph, *Les Malheurs de l'inconstance, ou Lettres de la marquise de Syrcé et du comte de Mirbelle*, Amsterdam et Paris, Delalain, 1772 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 899-1047).

DUCLOS, Charles Pinot, *Les Confessions du comte de***, écrites par lui-même à un ami*, Amsterdam, 1741 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 179-264).

DULAURENS, Abbé Henri-Joseph, *Imirce ou la Fille de la Nature, -ut nec pes nec caput uni / reddaturformae-Hor. Art. Poët.*, Berlin, chez l'imprimeur du philosophe de Sans-Souci, 1765 (éd. Anne Rivara, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1993).

- *Je suis pucelle, histoire véritable*, La Haye, F. Staatman, 1767.

DUROSOY, Barnabé Farmian Rosoi de, dit, *Clairval philosophe ou la Force des passions. Mémoires d'une femme retirée du monde*, La Haye, s.n., 1765.

FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, *Le Canapé couleur de feu. Histoire galante*, Amsterdam, par la Compagnie des libraires, 1741 (Toulouse, éd. Ombres, 2000).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- *Margot la ravaudeuse*, Hambourg, 1800 [1750[1]] (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 679-737).

GAILLARD, Pierre Alexandre (dit Gaillard de la Bataille), *Histoire de la vie et des mœurs de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, écrite par elle-même, actrice de la Comédie de Rouen*, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, 1739-1740 (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 25-234).

GERVAISE DE LA TOUCHE, Jean-Charles, *Histoire de Dom B***, portier des Chartreux, écrite par lui-même*, À Rome, chez Philotanus [1741] (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 335-496).

GIROUST, Suzanne (dite Madame de Morency), *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, S. Quinquet, ans VII-VIII, 3 t. (éd. Claudine Brécourt-Villars, t. 1, *L'Érotisme directoire : Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Garnier et J.-J. Pauvert, 1983).

GODARD D'AUCOUR, Claude, *Mémoires turcs, avec l'histoire galante de leur séjour en France*, Paris, en l'Hôtel de Son Excellence, rue de Tournon, 1743 (Amsterdam, la Société, 1750).

- *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse*, La Haye [Paris], Aux dépens de la Compagnie, 1744 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 279-354).

GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre-François, *Histoire du Prince Apprius, extraite des Fastes du monde, depuis sa création*, Imprimé à Constantinople [Paris], 1728 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 3-50).

HUERNE DE LA MOTHE, François-Charles, *L'Enfantement de Jupiter ou la Fille sans mère*, Amsterdam, 1763 (rééd. *Histoire nouvelle de Margot des Pelotons ou la Galanterie naturelle*, Genève, 1775).

[1] Une première édition a très probablement vu le jour dès 1748, avant d'être saisie et détruite par la police (voir, à ce sujet, la note sur le texte de Patrick Wald Lasowski dans *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 1266. Cette édition a également été consultée mais n'a pas été utilisée pour les citations).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

LACLOS, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Amsterdam [Paris], 1782 (Paris, Gallimard, 1970 et 1972).

LA MORLIÈRE, Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette, chevalier de, *Angola, histoire indienne*, À Agra [s.l.] 1746 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 373-483).

- *Campagnes de l'abbé T*** ou les Lauriers ecclésiastiques*, s.l., 1747 (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 503-556).

LA POPELINIÈRE, Alexandre-Jean Joseph Le Riche de et CRÉBILLON, Claude de (attribution incertaine), *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, À Amsterdam, s.d. [1760 ?], (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. P. Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 3-201).

LA SOLLE, Henri-François de, *Mémoires de deux amis, ou les Aventures de messieurs Barnival et Rinville*, À Londres, 1754.

MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *La Tourière des carmélites, servant de pendant au « P. des C. »*, À Constantinople, chez l'Imprimeur du Moufti, 17000 [1745] (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 589-628).

- *Psaphion ou la courtisane de Smirne [sic], Fragment érotique. Traduit du Grec de Mnaseas, sur un manuscrit de la Bibliothèque de Lord B…*, Londres, Tomson, 1748 (Nantes, Le Passeur/Cecofop, 2001).

MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, comte de, *Ma conversion, par M.D.R.C.D.M.F.* [*Le Libertin de qualité*], À Londres, 1783 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 975-1072).

- (attribué à) *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*, Arles, 1785 (Paris, Librio, 1998).

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *Lucette ou les Progrès du libertinage*, Londres, J. Nourse, 1765 (in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, 2, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 4, Paris, Fayard, 1986, p. 275-318).

PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu François, *Confession d'une jeune fille*, in *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord All'Ear* (lettres 9, 11 et 14 du tome X) Londres, John Adamson, t. X, 1784 (in *Romanciers libertins du XVIIIe*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

siècle, dir. Patrick Wald Lasowski, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 1141-1227).

PIGAULT-LEBRUN, Charles, *L'Enfant du bordel*, Paris, 1800 (in *L'Érotisme au XIXe siècle*, éd. Sarane Alexandrian, Paris, Jean-Claude Lattès, 1993, p. 25-109).

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La Paysanne pervertie ou les Dangers de la ville, histoire d'Ursule R***, sœur d'Edmond, le paysan, mise au jour d'après les véritables lettres des personnages, avec 114 estampes, par l'auteur du paysan perverti*, La Haye et Paris, veuve Duchesne, 1784 (Paris, Garnier-Flammarion, 1972).

- *L'Anti-Justine ou les Délices de l'amour, par M. Linguet, av. au et en Parlem. « Casta placent superis. – Manibus puris fumite (cunnus) » avec LX Figures*, au Palais-Royal, chez feue la Veuve Girouard, très-connue, 1798 (in *Œuvres érotiques*, Paris, Fayard, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, 2, 1985).

- *Le Pied de Fanchette ou le Soulier couleur de rose*, La Haye et Paris, Humblot, Quillau, 1769 (éd. Pierre Testud, in *Restif de la Bretonne*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p. 1-194).

RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine de, *Pauliska ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise*, Paris, Lemierre, an VI (Paris, Payot et Rivages, 2001).

SADE, Donatien-Alphonse-François, marquis de, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, Paris, chez le libraire Girouard, 1791 (éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de Poche, 1973).

- *La Philosophie dans le boudoir, ou les Instituteurs immoraux, dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*, À Londres [Paris], Aux dépens de la Compagnie, 1795, (éd. Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 1976).

- *L'Histoire de Juliette sa sœur ou les Prospérités du vice. Ouvrage orné d'un frontispice et de cent sujets gravés avec soin*, en Hollande, 1797[1] (éd. Michel Delon, in *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 181-1262).

- *Eugénie de Franval*, in *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, Paris, chez Massé, an VIII [1800] (éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Folio classique, 1987, p.291-379).

[1] Le lieu et la date sont fantaisistes. Vraisemblablement, *l'Histoire de Juliette* (six volumes) a paru à la suite de *La Nouvelle Justine* (quatre volumes imprimés en 1799) en 1801. Voir, à ce sujet, les *Œuvres complètes de Sade* par Jean-Jacques Pauvert (t. VIII, 1987) et la note sur le texte de Michel Delon dans l'édition donnée ici (p. 1386-1387).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

VIVANT DENON, Dominique, *Point de lendemain*, 1777 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 1299-1313).

VOISENON, Claude-Henri Fuzée, abbé de, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine ou les Métamorphoses*, Londres [Paris], 1746 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 631-670).

- *Histoire de la Félicité*, Amsterdam [Paris], 1751 (éd. Raymond Trousson, in *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 535-556)

II. Les sources du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle

1) Compilations :

Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle, éd. Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003.

Anthologie historique des lectures érotiques, 4 vol., éd. Jean-Jacques Pauvert, Manchecourt, Stock/Spengler, 1995.

Contes, éd. Françoise Gevrey, Paris, Honoré Champion, 2007.

Contes parodiques et licencieux du XVIIIe siècle, éd. Raymonde Robert, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1987.

L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, Œuvres anonymes du XVIIIe siècle, T. 1 à 7, Paris, Fayard, 1986.

L'Érotisme au XIXe siècle, éd. Sarane Alexandrian, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, 1993.

L'Espion libertin ou le calendrier des plaisirs, éd. Patrick Wald Lasowski, Arles, Philippe Picquier, 2000.

FLEISCHMANN, Hector, *Les Pamphlets libertins contre Marie-Antoinette, d'après des documents nouveaux et les pamphlets tirés de l'enfer de la Bibliothèque nationale*, Genève, Slatkine-Megariotis Reprints, 1976 [1ère éd. : Paris, Les Publications modernes, s.d.].

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Les Français vus par eux-mêmes. Le XVIIIe siècle, anthologie, les mémorialistes du XVIIIe siècle, éd. d'Arnaud de Maurepas et Florent Brayard, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

The Libertine Reader. Eroticism and Enlightenment in Eighteenth Century France, éd. Michel Feher, New York, Zone Book, 1997.

Nouvelles françaises du XVIIIe siècle, présentées par Jacqueline Hellegouarc'h, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio. classique, 1994.

PAUVERT, Jean-Jacques, *Anthologie historique des lectures érotiques*, Paris, Stock/Spengler, 1995.

Pygmalions des Lumières, éd. Henri Coulet, Paris, Desjonquères, 1998.

Romanciers du XVIIIe siècle, éd. René Étiemble, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I et II, 1960-1965.

Romanciers libertins du XVIIIe siècle, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000-2005.

Romans libertins du XVIIIe siècle, éd. Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993.

La Science pratique de l'amour : manuels révolutionnaires érotiques, Patrick Wald Lasowski éd., Arles, Philippe Picquier, 1998.

Théâtre érotique français au XVIIIe siècle, Paris, Jean-Jacques Pauvert et Terrain Vague, 1993.

Vivre libre et écrire. Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789-1800), éd. Huguette Krief, Oxford et Paris, The Voltaire Foundation et Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

2) Ouvrages anonymes :

Les Adieux de la reine à ses mignons et mignonnes, [Paris], Imprimerie des Patriotes, s.d. [1792] (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 1129-1131).

L'Autrichienne en goguettes ou l'Orgie royale. Opéra proverbe composé par un garde du corps, et publié depuis la liberté de la presse, et mis en musique par la reine, s.l., s.n., 1789 (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique, le XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 1067-1073).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Bordel patriotique institué par la reine des Français, pour les plaisirs des députés de la nouvelle législature, Aux Tuileries et chez les marchands d'ouvrages galants, 1791 (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique, le XVIII*e *siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 1086-1107).

Le Catéchisme libertin à l'usage des filles de joie et des jeunes demoiselles qui se destinent à embrasser cette profession, suivi du Catéchisme à l'usage des gens mariés, Mademoiselle Théroigne[1], 1791 (Paris, Blanche, 2001).

La Confession de Marie-Antoinette ci-devant reine de France, au peuple franc, sur ses amours et ses intrigues avec M. de La Fayette, les principaux membres de l'Assemblée Nationale, et ses projets de contre-révolution, s.l., De l'Imprimerie du Cabinet de la Reine, s.d. [1790] (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique. Le XVIII*e *siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 1074-1080).

Description topographique, historique, critique et nouvelle du pays et des environs de la Forêt-Noire, situés dans la province du Merryland, traduction très libre de l'anglais, à Boutentativos, chez les veuves Sulamites, aux Petits Appartements de Salomon, l'an du Monde 100, 7000, 7000, 000 [1770, date fictive][2].

Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI, Au manège et dans tous les bordels de Paris, 1791 (in *Anthologie érotique. Le XVIII*e *siècle*, éd. Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 1119-1125).

La Liberté ou Mademoiselle Raucour, à toute la secte anandrine assemblée au foyer de la comédie française, A Lèche-Con et se trouve dans les coulisses de tous les théâtres, même chez Audinot, 1791.

Portefeuille d'un talon rouge, contenant des anecdotes galantes et secrètes de la cour de France, Paris, Imprimerie du comte de Paradès, l'an 178* [*ca* 1788] (éd. Maurice Lever, in *Anthologie érotique, le XVIII*e *siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 1043-1058).

Quarante manières de foutre dédiées au clergé de France (Les), À Cythère, au temple de la volupté, 1790 (in *La Messaline française, suivi de Quarante manières de foutre dédiées*

---

[1] Cet ouvrage fut attribué à Théroigne de Méricourt pour mieux la dévaloriser parce que, selon Sarane Alexandrian, elle cherchait à organiser une Garde Nationale féminine (voir *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1985-1995, p. 187).

[2] D'après le catalogue de la British Library, le texte anglais serait de Thomas Stretser (sous le pseudonyme de Roger Pheuquewell).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

au clergé de France, Paris, Gallimard, Folio, précédemment publié au Mercure de France, 1999).

Vénus en rut ou Vie d'une célèbre libertine, Luxurville, 1771 (in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, 4, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 6, Paris, Fayard, 1987, p. 101-246).

3) Ouvrages attribués :

ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, *Les Aphrodites*, s.l., 1793 (Paris, 10/18 Domaine français, 1997).

BEAUHARNAIS, Fanny de, *La Fausse inconstance, ou le Triomphe de l'honnêteté, pièce en cinq actes et en prose*, Paris, Lesclapart, 1787.

BEKKERS, Dr, *Onania ou le Péché infâme de la souillure de soi et toutes ses conséquences affreuses chez les deux sexes, avec des conseils moraux et physiques à l'adresse de ceux qui ont déjà eu préjudice de cette abominable habitude* [*Onania, or the Heinous Sin of Self-Pollution, and All its Frightful Consequences in Both Sexes, With Spiritual and Physical Advice*], Londres, [1710].

BIENVILLE, J. D. T. de, *La Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine. Dans lequel on explique avec autant de clarté que de méthode. Les commencemens et les progrès de cette cruelle maladie dont on développe les différentes causes. Ensuite on propose les moyens de conduite dans les divers périodes et les spécifiques les plus éprouvées pour la curation*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1771.

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux. Nouvelle espagnole*, À Naples [Paris, Le Jay, 1772] (Paris, GF-Flammarion, 1979).

CONDILLAC, Étienne Bonnot, abbé de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, chez P. Mortier, 1746.

- *Traité des sensations*, Londres, et se vend à Paris chez De Bure l'aîné, quay des Augustins, à Saint-Paul, 1754.

DEFOE, Daniel, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, London, W. Chetwood and T. Edling, 1722 (trad. de l'anglais, *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, Paris, Gallimard, 1969)

DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, Paris, 1760 (Paris, Garnier-Flammarion, 1968).

- *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1771 (in *Œuvres*, Club français du livre, 1971).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- « Sur les femmes », in *Correspondance littéraire* de 1772 (Paris, René Hislum, 1933).

DUCLOS, Charles, *Acajou et Zirphile*, À Minutie [Paris], 1744.

- *Histoire de Madame de Luz, anecdote du règne d'Henri IV*, La Haye, P. de Hondt, 1741 (éd. Jacques Brengues, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, 1972).

- *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Paris, Prault, 1751 (Paris, Honoré Champion, Littératures, 2005).

GUILLARD DE BEAURIEU, Gaspard, *L'Élève de la nature*, Amsterdam et Paris, Panckoucke, 1766.

GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste Marie, *Les Sonnettes, ou Mémoires de M. le marquis d'****, Utrecht [Paris], [Clouzier], 1749 (in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, dir. Patrick Wald Lasowski, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 981-1028).

HELVÉTIUS, Claude-Adrien, Paris, Durand, *De l'esprit*, 1758 (in *Œuvres complètes*, Hildesheim, G. Olms, 1967).

LA METTRIE, Julien Offray de, *De la volupté*, 1745 (Paris, Desjonquères, 1996).

- *L'Homme machine*, À Leyde, de l'imprimerie d'Elie Luzac fils, 1748.

LACLOS, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, Réponse à la question proposée par l'Académie de Châlons-sur-Marne, *Quels seraient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes, 1783, Des Femmes et de leur éducation*, I, 1783 ; II, « Des femmes et de leur éducation rédigé à la suite du premier » ; III, « Troisième essai »[1] (in *Œuvres complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 389-443).

LESAGE, Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris, 1707 (éd. Béatrice Didier, Paris, Garnier-Flammarion, 2004).

LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire et les Amours du curé Sévin*, Paris, Bailly, 1791 (éd. de Geneviève Goubier-Robert et Pierre Hartmann, Aix-en-Province, Presses de l'Université de Porvence, 2001).

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de* ***, s.l., s.n., 1731-1742 (Paris, Gallimard, 1997).

MERCIER, Louis-Sébastien, *L'Homme sauvage, histoire traduite de Pfeil*, Amsterdam, Zacharie, 1767.

[1] Composé vraisemblablement de 1795 à 1802.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- *Tableau de Paris* et *Le Nouveau Paris*, Hambourg, Virchaux et Neufchâtel, S. Fauche, 1781-1799 (Paris, Mercure de France, éd. Jean-Claude Bonnet, 1994)

MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *Les Soupers de Daphné et les dortoirs de Lacédémone ou Dialogue sur la volupté entre Aristippe et Laïs,* À Oxfort [*sic*] [Paris], 1731 [1740] (Nantes, Le Passeur/Cecofop, 2001).

MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, comte de, *Errotika [sic] Biblion*, À Rome, imprimerie du Vatican, 1783 (in *Erotika Biblion et autres œuvres*, édition critique de Guillaume Apollinaire, Lyon, Éditions Palimpseste, coll. Singuliers, 2007, p. 123-275).

MOET, Jean-Pierre, *Code de Cythère ou le Lit de justice d'Amour*, Erotopolis, chez le dieu Harpocrates, à l'enseigne de la nuit, l'an du monde 7746 [1746].

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de, *Le Temple de Gnide*, in *Bibliothèque françoise*, t. IV, 2e partie, année 1724, Amsterdam, 1724.

PRÉVOST, Antoine-François d'Exiles, abbé, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, in *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, t. VII, Amsterdam, 1731 (éd. Jean Sgard, Paris, G.F.-Flammarion, 1995).

RÉTIF DE LA BRETONNE, , Nicolas-Edme, *Le Pornographe, ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le plubicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*, Londres, J. Nourse, La Haye ; Gosse junior et Pinet, 1769.

- *La Femme dans les trois états de fille, d'épouse et de mère. Histoire morale, comique et véritable*, Londres et Paris, De Hansy, 1773.

- *Les Gynographes, ou Idées de deux honnêtes femmes sur un projet et règlement proposé à toute l'Europe pour mettre les femmes à leur place et opérer le bonheur des deux sexes*, La Haye, Gosse et Pinet et Paris, Humblot, 1777.

- *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent, recueillies par N.****** et publiées par Timothée de Joly de Lyon, dépositaire de ses manuscrits, Leipsig, Buschel et Paris, Belin, 1780.

- *Les Françaises ou XXXIV exemples choisis dans les mœurs actuelles, propres à diriger les filles, les femmes, les épouses et les mères*, Neufchâtel et Paris, Guillot, 1786.

- *Ingénue Saxancour ou la Femme séparée, histoire propre à démontrer combien il est dangereux pour les filles de se marier par entêtement, et avec précipitation, malgré leurs parens, écrite par elle-même*, Liège et Paris, Maradan, 1789 (éd. Pierre Testud, in *Restif de la Bretonne*, t. II, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p. 463-611).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- (attribué à) *Dom Bougre aux états généraux, ou Doléances du portier des Chartreux*, À Foutropolis, 1789 (Paris, s.n., 1868).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1755 (Paris, Gallimard, 1981).

- *Lettre à d'Alembert*, 1758 (Paris, Garnier-Flammarion, 1967).

- *La Nouvelle Héloïse ou Lettres de deux amants habitans au pied des Alpes*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1761 (Paris, GF-Flammarion, 1967).

- *Émile ou De l'éducation*, La Haye, J. Neaulme, 1762 (Paris, GF-Flammarion, 1966).

ROUSSEL, Pierre, *Système physique et moral de la femme, ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, et des fonctions propres au sexe*, Paris, Vincent, 1775.

SADE, Donatien-Alphonse-François, marquis de, *Les Infortunes de la vertu* (1787), sur le manuscrit autographe et publié pour la première fois par Maurice Heine, Paris, Fourcade, 1930 (in *Œuvres*, éd. Michel Delon, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p 3-121).

- *Aline et Valcour ou le Roman philosophique. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France. Par le Citoyen S****, Paris, chez Girouard, Libraire, rue du Bout-du-monde, n° 47, 1793 (éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, Le Livre de Poche, 1994)

- *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, En Hollande, 1797 [1799] (in *Œuvres*, éd. Michel Delon, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 393-1110)

- *Les Crimes de l'amour, et Idées sur les romans*, an VIII-1800 (Paris, Folio-Gallimard, éd. Michel Delon, 1987).

- *Les Cent vingt journées de Sodome ou l'École du libertinage*, 1904 (rédigé entre 1782 et 1785), (in *Œuvres*, éd. Michel Delon, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990).

SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie, histoire romaine*, À Paris, chez Augustin Courbé, 1654-1661.

Les Sérails de Paris, ou Vies et portraits des dames Pâris, Gourdan, Montigny, et autres appareilleuses. Ouvrage contenant la description de leurs sérails, leurs intrigues et les aventures des plus fameuses courtisanes. Le tout entremêlé de réflexions et de conseils pour prémunir la jeunesse et les étrangers contre les dangers du libertinage, Paris, Hocquart, an X [1802] (in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, éd. Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 865-1025).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

SUE, Pierre, *Anecdotes historiques, littéraires et critiques, sur la médecine, la chirurgie, et la pharmacie*, Amsterdam/Paris, Le Boucher, 1785, t. I, p. 263-264.

THÉVENEAU DE MORANDE, Charles, *Le Portefeuille de Madame Gourdan, dite la comtesse, pour servir à l'histoire des mœurs du siècle, et principalement de celles de Paris. Seule édition exacte*, Spa, s.n., 1783 (*Correspondance de Madame Gourdan*, éd. Maurice Lever, Paris, in *Anthologie érotique. Le XVIIIe siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 631-703).

THIROUX D'ARCONVILLE, Marie-Geneviève-Charlotte Darlus, Madame, *Des Passions*, Londres, 1764.

TISSOT, Samuel Auguste André David, *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, s.l., 1760 [Paris, Garnier frères, 1905].

III. Autres sources antérieures à 1700 ou postérieures à 1810

ANONYME, *Art de foutre en quarante manières ou la Science pratique des filles du monde*, Amsterdam, 1789 [1833] (Paris, Mille et une nuits, 2005).

ANGE, Jean l', et MILLOT, Michel, *L'École des filles ou la Philosophie des dames, premier et second dialogue*, 1655 (éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, la Musardine, 2000).

ARETINO, Pietro, (dit L'Arétin), *Sonnets luxurieux* (*Sonetti lussuriosi*), s.l.n.d. [1524-1525] (trad. Paul Larivaille et Alcide Bonneau, Paris, Payot, 1996).

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, L. de Potter, 1845 (Paris, Garnier, 1987).

BÉROALDE DE VERVILLE, François, *Le Moyen de parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a esté, est et sera*, s.l., 1610 (Paris, G. Charpentier, 1880).

CHORIER, Nicolas, *L'Académie des dames*, Lyon, s.n., 1660 (*Aloisiae Sigeae Toletanae Satyra Sotadica de arcanis amoris et Veneris*) et Grenoble, s.n., 1680 pour la version française (*L'Académie des dames ou la Philosophie dans le boudoir du Grand Siècle*, dialogues érotiques présentés par Jean-Pierre Dubost, Éditions Philippe Picquier, Arles, 1999).

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, *De l'éducation des filles*, Paris, P. Aubouin, 1687 (Paris, Ennoia, 2002).

- *Les Aventures de Télémaque*, 1699 (Paris, Gallimard, 2003).

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, Madame de, *La Princesse de Clèves*, 1678 (Paris, GF-Flammarion, 2007).

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion, 2007 [1882].

PRAT, abbé du, *Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise : entretiens curieux adressez à Madame l'Abbesse de Beau-Lieu*, Cologne, chez Jacques Durand, 1672 (Paris, Librio, 2000).

VENETTE, Nicolas, *Tableau de l'amour considéré dans l'estat du mariage*, Amsterdam, 1675.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions Denoël, Bibliothèques 10/18, 1977 (1992 pour la traduction française).

IV. Études critiques classées par thématiques

1) Ouvrages généraux (psychanalyse, théorie littéraire, mythocritique, ouvrages de référence divers)

ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1995.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 [1946].

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1992 [1957].

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1978].

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

- *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Folio-Gallimard, 1990 [1957].

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

- *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

- *Mythes et littérature, Recherches actuelles en littérature comparée*, 6, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

- *Mythe et utopie : leçons de Diamante*, Naples, Vivarium, 1999.

BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1960 et 1964.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972 [1938].

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1995.

DERRIDA, Jacques, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, 1973.

- « La différance », in *Tel Quel : Théories d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 43-68.

DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.

DEVEREUX, Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.

DOREY, Roger, « La relation d'emprise », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1981, p. 117-139.

- *L'Interdit et la transgression*, Paris, Dunod, 1983.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984 [1969].

L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle, dir. Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001.

- *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992 [1979].

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Tel., 1966.

- *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Tel., 1969.

- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Tel., 1975.

- *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, Tel., 1976.

- *Histoire de la sexualité*, T. 1, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Tel., 1976.

FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1895].

- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987 [1905].

- *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de psychanalyse, 1985 [1907-1931].

- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1906-1923].

- *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965 [1912-1913].

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1985 [1915-1923].

- *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971 [1915-1917].

GAILLARD, Aurélia, *L'Imaginaire du souterrain*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GERSAIN, Robert, « Vagina dentata dans la clinique et la mythologie », *La Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 3, 1957, p. 247-295.

GOHIN, Ferdinand, *Les Transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Belin, 1903.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points, 1977, p. 115-180.

JENNY, Laurent, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, Paris, Seuil, n° 12, 1972, p. 495-517.

LACAN, Jacques, « Kant avec Sade », in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1999 [1966].

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme*, Paris, Hachette, 1985.

LOJKINE, Stéphane, *La Scène. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

LOUVEL, Liliane, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LUCAKS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 [1963].

LYOTARD, Jean-François, *L'Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

MAC LAREN, Angus, *Histoire de la contraception de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Noêsis, 1996.

MARX, Jacques, « Le concept d'imagination au XVIIIe siècle », in *Thèmes et figures des Lumières : mélanges offerts à Roland Mortier*, dir. Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980, p. 147-159.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MITTERAND, Henri, « Chronotopies romanesques », *Poétique*, n° 81, février 1990, p. 89-103.

MUNIER-TEMIME, Brigitte, *Figures mythiques et types romanesques : essai sur les enjeux d'une sociologie du roman*, Paris / Budapest / Torino, L'Harmattan, 2003.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Gallimard, 1950.

Questions de mythocritique : dictionnaire, dir. Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Imago, 2005.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

RASTIER, François, « Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives », *Semiotica*, The Hague : Mouton, III, 1971, 4, p. 289-342.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points, 1990.

ROELENS, Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1972.

- *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

SAMI-ALI, Mahmoud, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

La Scène. Littérature et arts visuels, éd. Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2001.

SEGUIN, Jean-Pierre, *La Langue française au XVIIIe siècle*, Paris, Bordas, 1972.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, 1961.

VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000 [1973].

WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 69-84.

2) Femme, féminin, féminisme et féminité / masculinité

ABENSOUR, Léon, *La Femme et le féminisme avant la Révolution*, Genève, Slatkine-Megariotis Reprints, 1977.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Au temps où l'on savait encore "ce que c'est que rougir". Interdits langagiers et pudeur féminine à l'âge classique », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 23, Heft 1/2, 1999, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, p. 27-38.

- « Dialectique de la rougeur », *Choderlos de Laclos*, *Europe*, n° 885-886, janvier-février 2003, p. 106-115.

- « De l'archipel au continent noir : des représentations médicales de la femme dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », in *Le Partage des savoirs, XVIIIe-XIXe siècles*, dir. Lise Andries, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 184-202.

- « Évanouissement de l'inconnue », in *L'Évanouissement*, dir. Paule Petitier, *Revue des sciences humaines*, n° 275, Université Charles de Gaulle / Lille 3, juillet-septembre 2004, p. 75-84.

ALAGNIER-SPAIRANI, Piera, « La Féminité », in *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, Points, 1967, p. 55-79.

ARAGON, Sandrine, « Des révolutions dans les représentations de lectrices », *Dix-huitième siècle*, Société française d'étude du XVIIIe siècle, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 237-248.

BADINTER, Elisabeth, *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel, XVIIe-XXe siècles*, Paris, Flammarion, 1980.

- *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1983.

- *L'Un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986.

Les Baisers des Lumières, éd. Alain Montendon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

BARTHES, Roland, « Masculin, Féminin, Neutre », in *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, dir. Jean Pouillon et Pierre Maranda, Paris, Mouton, 1970.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 tomes.

BECQ, Annie et al., « Masculin/Féminin : Discours sur le sexe et sexe du discours », in *Aimer en France : 1760-1860*, actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1980, p. 295-306.

BENHARRECH, Sarah, « Portrait de la femme en actrice dans l'œuvre de Crébillon fils », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 97-106.

BÉGUIN, Michelle, « Folles par amour », in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, dir. Michel Delon et Jean-Christophe Abramovici, *Littérales*, n° 20, 1997, p. 121-141.

BONNET, Marie-Jo, *Un choix sans équivoque. Recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes, XVIe-XXe siècle*, Paris, Denoël, 1981.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

BOSQUET, Marie-Françoise, « Féminité et expérimentation imaginaire dans *Imirce ou la Fille de la Nature* de l'abbé Du Laurens », *Expressions*, publication de l'IUFM de la Réunion, n° 8, 1996, p. 49-62.

- *Images du féminin dans les utopies françaises classiques*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2007, 01.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BRAHIMI, D., « Restif féministe ? Études de quelques *Contemporaines* », in *Études sur le XVIIIe siècle – III*, éd. Roland Mortier et Hervé Hasquin, Université de Bruxelles – Groupe d'étude du XVIIIe siècle, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 77-91.

BROUARD-ARENDS, Isabelle, « La naissance illégitime : faute ou innocence maternelle ? », *Dix-huitième siècle*, Société française d'étude du XVIIIe siècle, Paris, PUF, n° 21, 1989, p. 369-371.

- *Vies et images maternelles dans la littérature française du XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, 291, 1991.

- « Du libertinage au féminisme : Madame de Merteuil ou la difficile conquête de la liberté », in *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Ellipses, 1998, p. 25-31.

- « Entre nature et histoire. Dire la maternité au siècle des Lumières », in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'Université de Laval, 1998, p. 233-239.

BRUNEL, Pierre, *Dix Mythes au féminin*, Paris, J. Maisonneuve, 2000.

BURGELIN, Pierre, « L'éducation de Sophie », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Genève, A. Jullien, vol. XXXV, 1959-1962, p. 113-137.

CARTER, Angela, *La Femme sadienne*, trad. de l'anglais, Paris, H. Veyrier, 1979.

CAZENOBE, Colette, « Le libertin et la femme naturelle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Société d'histoire littéraire de la France, Paris, A. Colin, LXXXVII, 1987, p. 31-45.

- *Au malheur des dames. Le Roman féminin au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

CHAPONNIÈRE, Corinne, *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, O. Orban, 1989.

CHARBONNEL, P., « Repères pour une étude du statut de la femme dans quelques écrits théoriques des "philosophes" », *Études sur le XVIIIe siècle – III*, éd. Roland Mortier et Hervé Hasquin, Université de Bruxelles – Groupe d'étude du XVIIIe siècle : édition de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 93-110.

CHARTIER, Roger, « Différences entre les sexes et domination symbolique », *Annales Economies Sociétés Civilisations*, Paris, A. Colin, n° 4, 1993, p. 1005-1011.

- « L'Histoire des femmes, XVIe - XVIIIe : différences entre les sexes et violence symbolique », in *Femmes et Histoire*, actes du colloque organisé par Georges Duby et Michelle Perrot, La Sorbonne, nov. 1992, Paris, Plon, 1993, p. 39-47.

Conceptualising Woman in Enlightenment Thought, Hans Erich Bödecker et Lieselotte Steinbrügge ed., Berlin, Berlin-Verl. Arno Spitz, 2001.

COOK, Malcom, « La représentation du mâle dans la fiction de la fin du XVIIIe siècle : quelques axes de réflexion », in *Le Mâle en France, 1715-1830. Représentations de la masculinité*, dir. Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2004, p. 235-240.

CORTEY, Mathilde, « Du boudoir aux petites maisons : la courtisane hystérique », in *Folies romanesques au siècle des Lumières*, actes du colloque de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (déc. 1997), Paris, Desjonquères, 1998, p. 103-115.

DARMON, Pierre, *Mythologies de la femme dans l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1983.

DEJEAN, Joan, *Tender Geographies. Women and the Origins of the Novel in France*, New-York, Columbia University Press, 1991.

DEJEAN, Joan et MILLER Nancy K., *The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature*, New Haven, Conn: Yale University Press, 1988.

DELON, Michel, « La femme au miroir », *Europe*, n° 811-812, nov.-déc. 1996, p. 79-86.

- « "Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir". Les enjeux d'une formule de Mme de Merteuil », in *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, dir. Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 341-351.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-Femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

DOUTHWAITE, Julia, «Le paradoxe de la féminité naturelle. Marie-Angélique, Sophie et Nell », in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 159-172.

Écriture, féminité, féminisme, *Revue des Sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n° 168, décembre 1977.

DUBY, Georges, PERROT, Michèle, *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

EPSTEIN, Julia, « Fanny's Fanny: Epistolarity, Eroticism, and the Transsexual Text », in Elizabeth C. Goldsmith ed., *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, Boston, Northeastern University Press, 1989, p. 135-153.

FAUCHERY, Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle, 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972.

FEIN, P.-L.-M., *Women of Sensibility or Reason. The Function of the Feminine Characters in the Novels of Marivaux, Diderot, Crébillon fils, Duclos and Laclos*, Harare, University of Zimbabwe Press, 1987.

Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime, dir. Danielle Haase Dubosc et Eliane Viennot, Paris, Rivages / Histoire, 1991.

Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800. La question du « gender », actes du colloque de la SATOR (Amsterdam/Leyde, 2000), Suzan Van Dijk et Madelein Van Strien-Chardonneau Madeleine éd., Louvain – Paris – Sterling, Virginia, Peeters, 2002.

FONTENAY, Elizabeth de, « Diderot gynéconome », *Digraphe*, Paris, Éd. Aubier/Flammarion, n° 7, 1976, p. 29-50.

FOUQUET, Catherine, « Le détour obligé ou l'histoire des femmes passe-t-elle par celle de leur corps ? », in *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, éd. Michelle Perrot, Paris, Editions Rivages, 1984, p. 72-84.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Convention et subversion dans le roman érotique féminin (1799-1901) », *Romantisme*, Paris, CDU-SEDES, n° 59, 1988, p. 107-119.

French Women and the Age of Enlightenment, Samia Spencer ed., Bloomington, Indiana University Press, 1984.

FREUD, Sigmund, « La féminité », in *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984 [1933].

HERITIER, Françoise, *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette, *Études sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1984.

Le Genre face aux mutations : masculin et féminin du Moyen-Âge à nos jours, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

GODINEAU, Dominique, « La femme », in *L'Homme des Lumières*, dir. Michel Vovelle, Paris, Seuil, 1996, p. 431-466.

- *Les Femmes dans la société française, 16e-18e siècles*, Paris, Armand Colin, 2003.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Going Public: Women and Publishing in Early Modern France, ed. Elizabeth C. Goldsmith and Dena Goodman, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *La Femme au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1887 [1862].

GUILLEMET, Morgane, « La femme dans quelques romans libertins du XVIIIe siècle : l'écriture d'une expérience de l'histoire », in *Les Femmes et l'écriture de l'Histoire, 1400-1800*, dir. Sylvie Steinberg et Jean-Claude Arnould, Mont Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 449-465.

HABIB, Claude, « Vertu de femme ? », in *La Pudeur. La réserve et le trouble*, dir. Claude Habib, Paris, Autrement, série Morales, n° 9, 1992, p. 138-154.

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

Histoire des femmes en Occident, T. 3, *XVIe-XVIIIe siècle*, dir. Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Paris, Perrin, 2002 [Plon, 1991].

HOFFMANN, Paul, « Aspects de la condition féminine dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos », *L'Information littéraire*, Paris, Baillière, mars-avril 1963, p. 47-53.

- « L'héritage des Lumières : Mythes et modèles de la féminité au XVIIIe siècle », *Romantisme*, Paris, Honoré Champion, n° 13-14, 1976, p. 7-21.

- *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1977.

- « Réflexions sur la notion de liberté dans les deux premiers essais de Laclos sur les femmes », *L'Information littéraire*, Paris, Baillière, 1982, p. 148-151.

- « De quelques figures de la femme révoltée dans le roman français du XVIIIe siècle », *Cahier*, Centre de recherche sur les idéologies, les mentalités et la civilisation au siècle des Lumières, Université de Dijon, Faculté de langues et civilisation étrangères, fascicule n° 38, 1982, p. 1-25.

- *Corps et cœur dans la pensée des Lumières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

HUNT, Lynn Avery, « The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution », in *Eroticism and the Body Politic*, Lynn Hunt ed., Baltimore, John Hopkins University Press, 1991, p. 108-130.

HUNTING, Claudine, *La Femme devant le « tribunal masculin » dans trois romans des Lumières : Challe, Prévost, Cazotte*, New York / Bern / Frankfurt, Peter Lang, 1987.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

JACKSON, Susan K., « In Search of a Female Voice: *Les Liaisons dangereuses* », in *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, Elizabeth C. Goldsmith ed., Boston, Northeastern University Press, 1989, p. 154-171.

JATON, Anne-Marie, « Les *Liaisons dangereuses* : une odyssée de la conscience sexuée », *Saggi e ricerche di litteratura francese*, Roma, Bulzoni editore, n° 16, 1977, p. 299-350.

- « La femme des Lumières, la nature et la différence », in *Figures féminines et roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 75-88.

- « Libertinage féminin, libertinage dangereux », in *Laclos et le libertinage 1782-1982*, actes du colloque du bicentenaire des *Liaisons dangereuses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 151-162.

KAHN, Madeleine, *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991.

KNIBIEHLER, Yvonne, « Le discours médical sur la femme : constantes et ruptures », *Romantisme*, Paris, Honoré Champion, n° 13-14 1976, p. 41-55.

- et FOUQUET, Catherine, *La Femme et les médecins*, Paris, Hachette, 1983.

KOFMAN, Sarah, *L'Énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1983 [1980].

LAFARGE, Catherine, « "O femmes, vous êtes des enfants bien extraordinaires" : images de la femme au XVIIIe siècle », in *Women in French Literature*, Michel Guggenheim ed., Sarotoga, Calif., Anma Libri, 1988.

LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

LARCHER, Louis-Julien, *La Femme jugée par les grands écrivains des deux sexes*, Genève, Slatkine, 1994 (réimpression : Paris, Garnier frères, 1854).

LASCAUX, Gilbert, *Figurées, défigurées, petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

LECLERC, Annie, *Paroles de femmes*, Paris, Grasset, 1970.

Lectrices d'Ancien Régime, dir. Isabelle Brouard-Arends, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

LEDERER, Wolfgang, Dr., *Gynophobia ou la peur des femmes*, Paris, Payot, 1970.

LILAR, Suzanne, « Existe-t-il une littérature féminine ? », *Les Nouvelles littéraires*, Paris, Larousse, 2 mai 1966.

Madame ou mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine : XVIIIe–XXe siècle, dir. Arlette Farge et Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Montalba, 1984.

MAINIL, Jean, « "Jamais fille chaste n'a lu de romans" : lecture en cachette, lecture en abyme dans *Thérèse philosophe*, in *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, actes du VIIIe Colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque – Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, dir. Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 308-316.

MANN, Maria A., *La Mère dans la littérature française 1678-1831*, New York, Peter Lang, 1989.

MARKS, Elaine, « Lesbian Intertextuality », in *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts*, G. Stambolian et E. Marks ed., Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1979, p. 356-360.

MARTIN, Christophe, « Belle captive en enfance : dérives d'un topos littéraire dans les *Mémoires de deux amis* de Henri-François de La Solle (1754) », in *Folies romanesques au siècle des Lumières*, dir. René Démoris et Henri Lafon, Paris, Desjonquères, 1998, p. 365-379.

- *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, 01, 2004.

MASSON, Nicole, « L'Autre sexe : physiologie, mythologie et féminisme », *Études rétiviennes*, Paris, Société Rétif de la Bretonne, n° 6, juin 1987, p. 47-56.

MELANÇON, Benoît, *Les Femmes de lettres : écriture féminine ou spécificité générique ?*, Montréal, CULSEC, Université de Montréal, 1994.

MENANT, Sylvain, « Présentation » du numéro spécial *Femmes des Lumières*, *Dix-Huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 7-13.

MENGAL, Paul et POMA, Roberto, « Utérus expulsif et utérus convulsif. Deux versants de la médecine des femmes au 18e siècle. », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p.15-28.

MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, Paris, PUF, 1976.

MERLIÉ, Dominique, « Le sexe de l'écriture. Notes sur la perception sociale de la féminité », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, Paris, Éd. de Minuit, n° 83, juin 1990, p. 40-51.

MOZET, Nicole, « La Femme-auteur comme symptôme », *Cahiers Textuels 34/44*, *STD*, *Femmes et institutions littéraires*, Paris VII, 13, 1984, p. 35-41.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Opinions de femmes de la veille au lendemain de la Révolution française, éd. Geneviève Fraisse, Paris, Côté-femmes, 1989.

PAULHAN, Jean, *Le Marquis de Sade et sa complice ou les Revanches de la pudeur*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1987 [Paris, Lilac, 1951].

PHAN, Marie-Claude et FLANDRIN, Jean-Louis, « Les métamorphoses de la beauté féminine », *L'Histoire*, Paris, Flammarion, n° 68, juin 1984, p. 48-57.

PERROT, Michelle, « Les femmes, le pouvoir, l'histoire », in *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, éd. Michelle Perrot, Paris, Rivages, 1984, p. 206-222.

- *Les Femmes ou les Silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, « Champs », 1998.

PERROT, Philippe, *Le Travail des apparences ou les Transformations du corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1984.

PETER, Jean-Pierre, « Entre femmes et médecins : violences et singularités dans les discours du corps et sur le corps d'après les manuscrits médicaux de la fin du XVIIIe siècle », *Ethnologie française*, Paris, Berger-Levrault, VI 3-4, 1976, p. 341-348.

RANCIERE, Jacques, « L'Histoire "des" femmes entre subjectivation et représentation », *Annales ESC*, Paris, A. Colin, n° 4, 1993, p. 1011-1019.

Réalité et représentations des Amazones, dir. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008.

REICHLER, Claude, « Portes du Gynécée », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, Lausanne, L'Âge d'homme, n° II, hiver 1981, p. 87-103.

REVEL, Jacques, « Masculin/Féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels », in *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, éd. Michelle Perrot, Paris, Éditions Rivages, 1984, p. 122-140.

RIVARA, Annie, « Y a-t-il des femmes des Lumières dans le roman du 18e siècle ? », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 255-272.

SACKS, Charline E., *Le Rôle et la place de la femme dans la société utopique de Restif de la Bretonne*, Ann Arbor, Mich. : UMI, 1991.

SALOMON, Paule, *La Femme solaire : la fin de la guerre des sexes*, Paris, Albin Michel, 1991.

SAUVY, Anne, « Une littérature pour les femmes », in *Histoire de l'édition française*, t. 3, dir. Martin Henri-Jean et Chartier Roger, Paris, Promodis, 1985, p. 445-453.

SENSER, Susan, «"Au sein de vos pareilles": Sapphic Separatism in Late Eighteenth-Century France », in *Homosexuality in French History and Culture*, J. Merrick et M. Sibalis ed., New-York, Haworth Press, 2001, p. 105-116.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

SGARD, Jean, « Femmes mariées chez Crébillon », in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'Université de Laval, 1998, p. 195-204.

- « Les folles », in *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 313-325.

SHORTER, Edward, *Le Corps des femmes*, Paris, Seuil, 1984.

SIMMONS, Sarah, « Héroïne ou figurante? La femme dans le roman du XVIIIe siècle en France », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 193, 1980, p. 1918-1924.

SLAMMA, Béatrice, « De la "littérature féminine" à l'"écrire-femme" : différence et institution », *L'Institution littéraire*, II, *Littérature*, Paris, n° 44, 1981, p. 51-71.

STEINBRÜGGE, Lieselotte, « Qui peut définir les femmes ? L'idée de la "nature féminine" au siècle des Lumières », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 26, 1994, p. 333-348.

STEWART, Joan Hinde, *Gynographs: French Novels by Women of the Late Eighteenth Century*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

STROEV, Alexandre, « La "gynécophobie" : les Lumières russes et françaises face à la femme », *Pinakothéké*, 2002, n° 13-14, p. 112-119.

- « Les Amazones des Lumières », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 29-47.

SULEIMAN, Susan Rubin, « The Politics and Poetics of Female Eroticism », in *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 117-136.

THOMAS, Ruth P., « Montesquieu's Harem and Diderot's Convent: the Woman as Prisoner », *The French Review*, Champaign (Ill.), American Association of Teachers of French, 52, October1978, p. 36-45.

- « "… et je puis dire que je suis mon ouvrage ": Female Survivors in the Eighteenth-Century French Novel », *The French Review*, Champaign (Ill.), American Association of Teachers of French, 60, 1, October 1986, p. 7-19.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « Illyrine ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman féminin français de la fin du XVIIIe siècle », in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'Université de Laval, 1998, p. 107-114.

VÁZQUEZ, Lydia, « Les femmes ne sont pas des hommes », in *Choderlos de Laclos*, *Europe*, janvier-février 2003, p. 57-80.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

VUARNET, Jean-Noël, « Massacres de femmes », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 298, 1977, p. 85-91.

WALD LASOWSKI Patrick et WALD LASOWSKI Roman, *De la beauté des femmes*, Paris, Gallimard, 1994.

WENGER, Alexandre, « La médecine et le corps des femmes au XVIIIe siècle », in *Le Corps comme lieu de métissages*, dir. Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 105-123.

WOLFGANG, Aurora, *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782*, Hants (England) – Burlington (USA), Ashgate, 2004.

3) Le corps, la sexualité, le désir, l'érotisme et la pornographie

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Objets sadiques, objet sadien », *Faire catleya au XVIIIe siècle. Lieux et objets du roman libertin*, *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 32, 2, 1996, p. 53-64.

- « Saturnin, Suzon et Marguerite ou les malheurs de Dom Bougre », in *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'étude*, *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 5, Université de Tours, 1999, p. 11-18.

- « "Un peu de testicule au fond de nos sentiments". Les Lumières et l'amour », in *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen-âge aux Lumières*, Actes du colloque organisé par le Département de philologie française et italienne de l'Université de Valence [Espagne] et l'Institut français de Valence (4-7 mars 1998), dir. Dolorès Jiménez et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, p. 208-218.

- « "Enfin quelque chose pour le cœur !" La passion amoureuse dans les romans d'Andréa de Nerciat », in *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, dir. Colas Duflo et Luc Ruiz, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 93-100.

- *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

- « Aux frontières du licite, l'obscénité », in *Histoire de la France littéraire. Classicismes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, dir. Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2006, p. 435-452.

Amour, violence, sexualité. De Sade à nos jours, dir. Martin Wahlberg et Trude Kolderup, Paris ; L'Harmattan ; Oslo, Solum Forlag, 2008.

ARIÈS, Philippe, « Le triomphe de la contraception », *Les Collections de l'histoire*, Paris, Société d'éditions scientifiques, n° 5, juin 1999, p. 78-80.

BAECQUE, Antoine de, *Le Corps de l'Histoire : métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

BENABOU, Érica-Marie, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIIIe siècle*, Paris, Perrin, 1987.

BENREKASSA, George, « L'article "Jouissance" et l'idéologie érotique de Diderot », *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 9-34.

BONNET, Jean-Claude, « La malédiction paternelle », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 195-208.

BRENOT, Philippe, *Éloge de la masturbation*, Paris, Zulma, 1997.

BLOCH, Jean, «Nature corrompue et santé corporelle. Sexualité et éducation en France au XVIIIe siècle», in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 321-333.

BURWICK, Frederick, « John Cleland: Language and Eroticism », in *Erotica and Enlightenment*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991, p. 41-69.

CHALEIL, Max, *Le Corps prostitué. Le sexe dévorant*, Paris, Galilée, 1981.

CHARARA, Youmna, « Inoculation et roman au XVIIIe siècle (chez Rousseau, Dulaurens et Révéroni Saint-Cyr) », *Eidôlon* n° 55*, Littérature et Médecine II*, dir. Jean-Louis Cabanès, 2000, Talence, Université de Bordeaux III, p. 193-203.

CHARTIER, Pierre, « Asmodée ou l'effraction », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 209-218.

CITTON, Yves, « Angoisses d'impuissances et dispositifs narratifs au XVIIIe siècle », in *La Peur au XVIIIe siècle : discours, représentations, pratiques*, éd. Jacques Berchtold et Michel Porret, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 121-133.

- *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994.

CORTEY, Mathilde, « Les "Invalides de Cythère" : une fausse remise en cause de la toute-puissance du Mâle dans les romans-mémoires de courtisanes du XVIIIe siècle », in *Le Mâle en France, 1715-1830. Représentations de la masculinité*, dir. Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2004, p. 137-150.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

CRYLE, Peter, « Passing the Time in Erotic Narrative Fictions of Power and Negociation in Crébillon, Nerciat and Sade », *The Romanic Review*, published by the Department of French and Romance Philology of Columbia University, LXXX, 1989, p. 311-390.

- *Geometry in the Boudoir: Configurations of French Erotic Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

- *La Crise du plaisir (1740-1830)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

CUSSET, Catherine, « Lieux du désir, désir du lieu, dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », *Faire catleya au XVIIIe siècle. Lieux et objets du roman libertin*, *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 32, n°32, 1996, p. 31-40.

- *Les Romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1998.

- « "L'exemple et le raisonnement" : désir et raison dans *Thérèse philosophe* (1748) », *French Erotic Fiction. Ideologies of Desire*, *Nottingham French Studies*, University of Nottingham, vol. 37, n° 1, spring 1998, p. 1-15.

- « L'écran du désir dans *Thérèse philosophe* », in *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, dir. Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 379-389.

DARMON, Pierre, *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Seuil, 1981.

DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite : mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 [1958].

DELON, Michel, « Le prétexte anatomique », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p.35-48.

- « Mythologie de la vestale au XVIIIe siècle », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 27, 1995, p. 159-170.

- « Deseos grotescos o grotesco del deseo, deseo del grotesco », in *De lo grotesco*, dir. Rosa de Diego et Lydia Vázquez, Vitoria Gasteiz, s.n., 1996, p. 49-56.

- « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIIIe siècle », in *Littérature et séduction : mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Genève, Klincksieck, 1997, p. 377-386.

- « Luxe et luxure : réflexions à partir de Sade », *French Erotic Fiction. Ideologies of Desire*, *Nottingham French Studies*, University of Nottingham, vol. 37, n° 1, spring 1998, p. 17-25.

- « Les couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle », in *The Eighteenth-Century Body Art, History, Literature, Medecine*, A. Goodden éd., Berne, Peter Lang, 2002, p. 59-72.

- « Un débat au siècle des Lumières : peut-on inventer un plaisir nouveau ? », in *Plaisirs à l'époque des Lumières*, dir. Monique Ipotesi et Maria Grazia Porcelli, Tarente, Lisi, 2003, p. 19-39 (développé dans *Le XVIIIe siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemot*, dir. Didier Masseau, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 229-245).

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps, De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

DIDIER, Béatrice, *Sade, une écriture du désir*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

DUBOST, Mathieu, *La Tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006.

DUMOULIÉ, Camille (dir.), *Mythes et littérature I : le désir*, *Littérales*, n° 24, 1999.

FISCHER, Carolin, « L'empire de la lecture sur les sens. Réflexions à propos de l'effet de différents genres romanesques sur les sens », in *La Lecture au féminin : la lectrice dans la littérature française du Moyen-Âge au XXe siècle*, dir. Angelica Rieger, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1999, p. 159-169.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Seuil, Points, 1981.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *Sade et l'écriture de l'orgie. Pouvoir et parodie dans l'*Histoire de Juliette, Paris, Nathan, 1991.

GAILLARD, Michel, *Le Langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade :* Les Cent vingt journées de Sodome*, les trois* Justine *et* Histoire de Juliette, Paris, Honoré Champion, 2006.

GILLEPSIE, Gerald, « The Fine Art of Erotic Dreaming in Eighteenth-Century Literature », in *Le Rêve et les Lumières*, éd. Bernard Dieterle et Manfred Engel, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 289-307.

GLESSNER, Beth-Ann, « The Censored Erotic Works of Félicité de Choiseul-Meuse », *Tulsa studies in women's literature*, Tulsa, Okla, University of Tulsa, vol. 16, spring 1997.

GOULEMOT, Jean-Marie, « II. Fureurs utérines », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 97-111.

- « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril », in *Laclos et le libertinage, 1782-1982, actes du colloque du bicentenaire des* Liaisons dangereuses, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 163-175.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- « Du roman érotique au XVIIIe siècle », in *Du baroque aux lumières. Pages à la mémoire de Jeanne Cariat*, Paris, Rougerie, 1986, p. 211-212.

- *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve, 1994 [1991].

- « Du lit et de la fable dans le roman érotique », *Faire catleya au XVIIIe siècle. Lieux et objets du roman libertin*, *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 32, n°2, 1996, p. 7-17.

- « Séduction et jeux des corps : récit libertin et roman pornographique », in *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen-âge aux Lumières*, Actes du colloque organisé par le Département de philologie française et italienne de l'Université de Valence [Espagne] et l'Institut français de Valence (4-7 mars 1998), dir. Dolorès Jiménez et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, p. 219-230.

GRISONI, Dominique-Antoine, *Le Corps ingénu : énigmes de la virginité*, Paris, Zulma, 1998.

GROSRICHARD, Alain, « L'inoculation de l'amour », in *De l'amour*, Paris, Flammarion, 1999, p. 15-80.

GUICCIARDI, Jean-Pierre, « Hermaphrodite et le prolétaire », *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 49-77.

GUILLERM, Alain, « Le système de l'iconographie galante », *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 177-194.

HÉNAFF, Marcel, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

HUNT, Lynn Avery, « Pornography and the French Revolution », in *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Lynn Avery Hunt ed., New York, Zone Books, 1993, p. 301-340.

IVKER, Barry, « The Parameters of a Period-Piece Pornographer, Andréa de Nerciat », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 98, 1972, p. 199-235.

JAHAN, Sébastien, *Le Corps des Lumières : émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris, Belin, 2006.

JAQUIER, Claire, « Farouches vertus : peur et désir chez quelques héroïnes de roman au XVIIIe siècle », in *La Peur au XVIIIe siècle : discours, représentations, pratiques*, éd. Jacques Berchtold et Michel Porret, Genève, Droz, 1994, p. 135-151.

KOZUL, Mladen, « Écriture et lecture comme flétrissures jouissives dans les romans du marquis de Sade », in *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Régime, actes du VIIIe Colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque – Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, dir. Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », n° 31, 1995, p. 180-188.

LAFON, Henri, « Machines à plaisir dans le roman français du XVIIIe siècle », *Revue des sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n° 186-187, 1992, p. 111-121.

LAQUEUR, Thomas, *Le Sexe en solitaire. Contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, Paris, Gallimard, 2005.

LAROCH, Philippe, « Nerciat ou la volupté narrative », *SVEC*, 192, Oxford, Voltaire Foundation, 1980, p. 1369-1370.

LEBOUCHER, Marie-Christophe, « L'hôpital du tournant des Lumières », in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, dir. Delon Michel et Abramovici Jean-Christophe, *Littérales*, n° 20, 1997, p. 27-49.

LEDUC, Jean, « Le clergé dans le roman érotique français du XVIIIe siècle », in *Roman et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Éd. Sociales, 1970, p. 341-349.

LOUBÈRE, Stéphanie, « Hercule foutromane : l'héroïsme amoureux au tournant du XVIIIe siècle », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, Apocope, n° 2, 2003, p. 63-84.

LORENZONI, Piero, *Histoire secrète de la ceinture de chasteté*, Paris, Zulma/Calmann-Lévy, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

MAINIL, Jean, « La représentation du corps dans le récit libertin », in *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, dir. François Moureau, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 73-82.

- *Dans les règles du plaisir… Théorie de la différence dans le discours obscène romanesque et médical de l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 1996.

- « Le corpus érotique : de l' "érudition lascive" à l'histoire des mentalités », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 30, 1998, p. 51-65.

MARTIN, Christophe, « Économie des passions et érotique de la collection dans le roman français du XVIIIe siècle », in *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, dir. Colas Duflo et Luc Ruiz, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 53-62.

MARTINON, Jean-Pierre, « La représentation des interdits et la poétique du malsain », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 9, 1977, p. 81-89.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

MELANÇON, Benoît, « Faire catleya au XVIIIe siècle », *Faire catleya au XVIIIe siècle. Lieux et objets du roman libertin*, *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 32, n°2, 1996, p. 65-81.

MOLINO, Jean, « Le Mythe de l'androgyne », in *Aimer en France, 1760-1860*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et sciences humaines, 1980, p. 401-411.

MONNEYRON, Frédéric, « L'imaginaire du séducteur », *Recherches et travaux. XVIIIe siècle*, bulletin n° 4, 1993, p. 147-159.

NORBERG, Kathryn, « The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography, from Margot to Juliette », in *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Lynn Hunt ed., New York, Zone Books, 1993, p. 225-252.

OGÉE, Frédéric, « Désir et nécessité: le cas de Moll Flanders », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 57-66.

PAQUET, Dominique, *Miroir, mon beau miroir. Une histoire de la beauté*, Paris, Découverte Gallimard, 1997.

PORTER, Roy, « Love, Sex and Medicine: Nicolas Venette and his *Tableau de l'amour conjugal* », in *Erotica and Enlightenment*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991, p. 90-122.

QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

RAVENTÓS BARANGÉ, Anna, « Vieillesses grotesques au tournant des Lumières », in *Éros, blessures et folie. Détresse du vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 109-123.

RICHARDOT, Anne, « *Thérèse philosophe* : les charmes de l'impénétrable », *Eighteenth-Century Life*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, Vol. 21, Number 2, May 1997, p. 89-99.

- « La Secte des anandrynes : un difficile embarquement pour Lesbos », *Tangence*, Rimouski, Québec, Tangence, n° 57, mai 1998, p. 40-52.

RIVERS, Christopher, « Safe Sex: The Prophylactic Walls of the Cloister in the French Libertine Convent Novel of the Eighteenth Century », *Journal of the History of Sexuality*, Chicago, University of Chicago Press, n° 3, t. V, 1995, p. 391-402.

ROUSSEAU, George Sebastian, PORTER, Roy, *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

RUIZ, Luc, « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », in *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, dir. Colas Duflo et Luc Ruiz, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 121-130.

SANTINI, Céline, « Théâtralité et exhibition dans le théâtre pornographique du XVIIIe siècle », *Cahiers d'histoire culturelle*, Tours, Université de Tours, n° 5, 1999, p. 39-48.

SASSE, Klaus, *Die Entdeckung der "courtisane vertueuse" in der französischen Literature des 18. Jahrhunderts : Restif de la Bretonne une seine Vorganger*, Hamburg, Universität Hamburg, 1967.

SCOTT, Anne, «La représentation de l'hystérie dans *la Religieuse* de Diderot. Contribution à la construction du sujet hystérique», in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 135-144.

SETH, Catriona, « Meubles-corps et corps-meubles », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 161-174.

SHORTER, Edwards, *Le Corps des femmes*, Paris, Seuil, 1984.

SIEMEK, Andrzej, « L'écrivain libertin ou un statut impossible », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 264, 1989, p. 1161-1166.

STEINBERG, Sylvie, *La Confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

STENGERS, Jean et VAN NECK, Anne, *Histoire d'une grande peur : la masturbation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984.

STEWART, Philip, *Engraven Desire. Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durban et Londres, Duke University Press, 1992.

- « Définir la pornographie ? », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 86-98.

TARCZYLO, Théodore, *Sexe et liberté au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Renaissance, 1983.

- « "Prêtons la main à la nature…" I ; *L'Onanisme* selon Tissot », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 12, 1980, p. 79-96.

- « De la table au lit », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 15, 1983, p. 115-123.

THIBAULT, Gabriel-Robert, « L'exaltation d'un mythe : Rétif de la Bretonne et le soulier couleur rose », *Études rétiviennes*, Paris, Société Rétif de la Bretonne, n° 7, décembre 1987, p. 97-103.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- « Le sublime et l'orgiaque. Esquisse d'une anthropologie de la parure chez Rétif et chez Sade », *Études rétiviennes*, Paris, Société Rétif de la Bretonne, n° 12, juin 1990, p. 45-55.

TORT, Patrick, *L'Ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*, Paris, Syllepse, 1998.

TRUMBACH, Randolph, « Modern prostitution and gender in *Fanny Hill*: libertine and domesticate fantasy », in *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, G. S. Rousseau et Roy Porter ed., Manchester, Manchester University Press, 1987, p. 69-85.

VERNON, Rosario A., *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity*, New-York/Oxford, Oxford University Press, 1997.

VICKERMANN-RIBÉMONT, Gabriele, « "Geras funeste" : Vieillesse et amour au XVIIIe siècle ou l'empire de la normalisation entre médecine et littérature », in *Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 139-151.

VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1985.

VULPILLIÈRES, Catherine de, « La nymphomanie des Lumières : regard des médecins et des pornographes sur le désir féminin », in *Le Corps des Lumières. De la médecine au roman*, dir. Michel Delon et Jean-Christophe Abramovici, *Littérales*, n° 20, 1997, p. 143-159.

WAGNER, Peter, « The Discourse on Sex – or Sex as Discourse: Eighteenth Century Medical and Paramedical Erotica », in *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, G. S. Rousseau et Roy Porter ed., Manchester, Manchester University Press, 1987, p. 46-68.

WALD LASOWSKI, Patrick, *Le Traité des mouches secrètes*, Paris, Gallimard, 2003.

WALD LASOWSKI, Roman, « D'un désir l'Autre », *Revue des sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n° 182, 1981, p. 115-126.

WELLS, Byron R., « Objet / volupté: Vivant Denon's *Point de lendemain* », *Romance notes*, University of North Carolina, vol. 29, n°3, printemps 1989, p. 203-208.

WENGER, Alexandre, « Lire le désir. Le médecin et le libertin à l'époque des Lumières », *Dix-Huitième siècle*, Paris, PUF, n° 37, 2005, p. 537-548.

- « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au XVIIIe siècle », *Clio, histoire, femmes et sociétés*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n° 22, 2005, p. 209-225.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

WINTER, Jean-Pierre, *Les Errants de la chair. Étude sur l'hystérie masculine*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

4) Le libertinage et le roman libertin

Le Roman libertin et le roman érotique, actes du colloque international de Chaudfontaine (2002), Liège, Céfal, Les cahiers des paralittératures, 2006.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Libertinage et construction de la pudeur à l'âge classique », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 89-95.

- « Les frontières poreuses du libertinage », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 21-28.

BAECQUE, Antoine de, « Dégénérescence et régénération : le livre licencieux juge la Révolution française », in *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne,* vol. 9, *Livre et révolution*, dir. Daniel Roche et Roger Chartier, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1989.

- « The "Livres remplis d'horreur": Pornographic Literature and Politics at the Beginning of the French Revolution », in *Erotica and Enlightenment*, dir. Peter Wagner, Frankfurt am Maine, Peter Lang, 1991, p. 123-165.

BARNY, Roger, « Madame de Merteuil et la critique du libertinage », *Dix-Huitième siècle*, Paris, Garnier, n°15, 1983, p. 115-123.

BAYARD, Pierre, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Minuit, 1993.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001.

BLANC, Olivier, *Les Libertines : plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997.

- « Visibilité du libertinage féminin sous Louis XVI », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 45-54.

BLOCH, Olivier, « L'héritage libertin dans le matérialisme des Lumières », *Dix-Huitième siècle*, Paris, PUF, n° 24, 1992, p. 73-82.

BOKOBZA-KAHAN, Michèle, *Libertinage et folie dans le roman du XVIIIe siècle*, Louvain, Paris, Sterling, Peeters, 2000.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

BRIX, Michel, « Stratégies amoureuses masculines : du libertinage des Lumières au pétrarquisme romantique », in *Le Mâle en France, 1715-1830. Représentations de la masculinité*, dir. Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2004, p. 177-191.

BROCHIER, Jean-Jacques, « La circularité de l'espace », in *Le marquis de Sade*, actes du colloque d'Aix-en-Provence sur le Marquis de Sade (fév. 1966), Paris, Armand Colin, 1968, p. 171-188.

BROUARD-ARENDS, Isabelle, « Discours féminins, discours libertins. Les *Lettres de la Marquise de* ***, les *Lettres de Fanny Butlerd*, *Les Liaisons dangereuses* », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 123-132.

CAZENOBE, Colette, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, 282, 1991.

- « Le naturel et le dénaturé dans le libertinage romanesque du XVIIIe siècle », in *Études et recherches sur le XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, 1980, p. 87-106.

CERRUTI, Giorgio, « Le Paradoxe sur le comédien et le Paradoxe sur le libertin, Diderot et Sade », *Revue des sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n° 146, avril-juin 1972, p. 235-251.

CORTEY, Mathilde, *L'Invention de la courtisane au XVIIIe siècle dans les romans-mémoires des « filles du monde » de Madame de Méheust à Sade (1732-1797)*, Paris, Arguments, 2001.

COUDERC, Fabrice, « Le conte merveilleux, une clef du libertinage au XVIIIe siècle », *Littératures*, n° 22, printemps 1990, p. 45-64.

COULET, Henri, « La vie intérieure dans *Justine* », in *Le marquis de Sade*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence sur le Marquis de Sade (fév. 1966), Paris, Armand Colin, 1968, p. 85-101.

- « Monde et libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle », in *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. In memoriam Werner Krauss*, Berlin, Akademie Verlag, 1978, p. 177-184.

- « L'espace et le temps du libertinage dans les *Liaisons dangereuses* », in *Laclos et le libertinage. 1782-1982*, actes du colloque du bicentenaire des *Liaisons dangereuses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 177-189.

- « Mirabeau romancier libertin », *Mémoires de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix (Le bicentenaire de la mort de Mirabeau à l'Académie d'Aix, 2*

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

avril 1791 – 2 avril 1991), Aix-en-Provence, Académie d'Aix – Musée Arbaud, nouvelle série, t. 4, 1991, p. 32-48.

- « Œuvres en miroir : roman libertin et roman moral », in *Du genre libertin au XVIII*e *siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 217-228.

CRYLE, Peter, « Le Savoir-lire libertin », in *Du genre libertin au XVIII*e *siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 29-38.

DELON, Michel, « De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir* : la place de la philosophie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, Winter, vol. 7, n° 1-2, 1983, p. 76-88.

- « Rupture et transition dans les romans libertins à la fin de l'Ancien Régime : Louvet et Nerciat », in *Signes du roman, signes de la transition*, dir. Jean Bessière, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 105-117.

- « *Pauliska* de Révéroni Saint-Cyr ou la perte d'identité », in *Sade, Rétif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française*, actes du 3e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, 1992, p. 85-91.

- « La réflexivité du roman libertin », *Offene Gefüge. Literatur-system und Lebenswirklichkeit. Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Günter Narr, 1994, p. 75-89.

- « L'idée de gradation chez Crébillon », in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, dir. Jean Sgard, Grenoble, Ellug, 1996, p. 105-118.

- « Risibles amours. Le contrepoint grotesque dans le roman libertin du XVIIIe siècle », *Formen der Aufklärung und ihrer Rezeption. Expressions des Lumières et de leur réception. Festschrift für Ulrick Ricken zum 70. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenberg Verlag, 1999, p. 565-573.

- « Le lendemain », in *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen-âge aux Lumières*, Actes du colloque organisé par le Département de philologie française et italienne de l'Université de Valence [Espagne] et l'Institut français de Valence (4-7 mars 1998), dir. Dolorès Jiménez et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, p. 243-253.

- *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.

- « La marquise de Merteuil, libertine ou libertin ? », *Gefährliche Verbindungen. Verführung und Literatur*, éd. Frank Wanning et Anke Wortamnn, Berlin, Weidler Buchverlag, 2001, p. 61-68.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- « L'imaginaire romanesque de Jean Galli de Bibiena », in *I Bibiena. Una famiglia in scena, da Bologna all 'Europa*, dir. D. Gallingani, Florence, Alinea, 2002, p. 35-40.

- « La fin du libertinage ? », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 39-48.

- « Libertinage et féminité au siècle des Lumières », in *Le Féminin en miroir entre Orient et Occident*, dir. Isabelle Krier et Jamal Eddine El Hani, Campagne Première/Le Fennec, 2005, p. 99-111.

DÉMORIS, René, « Esthétique et libertinage : amour de l'art et art d'aimer », in *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, dir. François Moureau, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 149-161.

DIDIER, Béatrice, «Le roman du libertinage ou l'art du rien», in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 69-79.

DORNIER, Carole, *Le Discours de maîtrise du libertin : étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994.

DUBOST, Jean-Pierre, « Les degrés de l'écriture libertine », in *Œuvres anonymes du XVIIIe siècle*, I, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 3, Paris, Fayard, 1985, p. 335-346.

- « Entre le satanique et l'atmosphérique : subversion et souveraineté dans les romans libertins de Mirabeau », in *Sade, Rétif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française*, actes du 3e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, 1992, p. 11-25.

- « Vertu révolutionnaire et terreur libertine : les pamphlets libertins sous la Révolution française », in *Sade, Restif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française*, actes du 3e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, 1992, p. 183-198.

- « *Les Aphrodites* ou les bonnes affaires de la contre société libertine », in *Sade, Restif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française*, actes du 3e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, 1992, p. 123-141.

- « Érotologie, érotographie, libertinage : d'Elephantis à Madame de Choiseul-Meuse, combien d'intertextes libertins ? », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 49-62.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

FAVRE, Robert, « L'obsession du temps dans le roman du libertinage », in *Le Roman dans l'Histoire. L'Histoire dans le roman. Hommage à Jean Sgard, Recherches et travaux*, n° 49, Grenoble, 1995, p. 137-148.

FEIN, P.-L.-M., « The Role of Women in Certain Eighteenth-Century French Libertine novels », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 193, 1980, p. 1925-1932.

FISCHER, Caroline, « Littérature excitante et roman libertin », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 63-73.

FOUCAULT, Didier, *Histoire du libertinage : des goliards au marquis de Sade*, Paris, Perrin, 2007.

FOUCAULT, Michel, « Un si cruel savoir » (sur Crébillon C., *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, texte établi et présenté par Étiemble, Paris, Armand Colin, 1961), *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, n° 182, juillet, p. 597-611.

GARBOUJ, Bechir, « L'infraction didactique : notes sur *La Philosophie dans le boudoir* », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier n° 12, 1980, p. 219-229.

GENAND, Stéphanie, *Le Libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 11, 2005.

GEVREY, Françoise, « Saturne libertin. La peur du temps dans les contes du XVIIIe siècle », *Travaux de littérature*, Paris, Klinsksieck, ADIREL, 2003, n° 16, p. 389-405.

GOLDZINCK, Jean, « Le libertin et la femme frigide : essai d'interprétation de la dernière histoire », in *Leçons sur «* Les Illustres Françaises *» de Robert Challe*, Paris, Champion-Slatkine, 1993, p. 181-192.

- *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, José Corti, 2001.

- « Questions sur la naissance du récit libertin des Lumières », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philipp, Paris, Desjonquères, 2004, p. 74-85.

- *À la recherche du libertinage*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GUILLEMET, Morgane, « Mentor aux visages de femmes : figures d'éducatrices dans quelques romans libertins du milieu du XVIIIe siècle », in *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, dir. Isabelle Brouard-Arends et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 63-74.

- « "Tableaux enchanteurs" : peintures et images de boudoirs dans le roman libertin du XVIIIe siècle », in *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, dir. Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 169-183.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

HARTMANN, Pierre, *Le Contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998.

- « Nature, exemple, éducation : les paradigmes du récit libertin », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 123-134.

HÖLZE, Dominique, « Les ambiguïtés du moment dans le roman galant : l'exemple des *Lettres athéniennes* de Claude Crébillon », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 135-146.

HOUBRE, Gabrielle, « Jeunes libertines, jeunes romantiques. Les mirages d'une sexualité confisquée », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 133-150.

HUET, Marie-Hélène, « Roman libertin et réaction aristocratique », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 6, 1974, p. 129-142.

IVKER, Barry, « Towards a Definition of Libertinism in 18th-Century French Fiction », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 73, 1970, p. 221-239.

JIMÉNEZ, Dolorès, « "Les charmantes illusions de la jeunesse" : le libertin confronté au temps au XVIIIe siècle », in *Éros, blessures et folie. Détresse du vieillir*, dir. Alain Matandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 97-108.

LAFON, Henri, « Le territoire d'Ursule et Edmond », *Études rétiviennes*, Paris, Société Rétif de la Bretonne, n° 4-5, décembre 1986, p. 51-60.

LAROCH, Philippe, *Petits Maîtres et Roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français au XVIIIe siècle*, Laval, Presse Universitaire de Laval, Québec, 1979.

Launching "Fanny Hill": Essays on the Novel and Its Influences, Patsy S. Fowler et Alan Jackson eds, New York, AMS Press, 2003.

Libertin, mon ami, *Revue des sciences humaines*, éd. Patrick Wald Lasowski, Lille, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n° 271, 3/2003.

Lire Sade, actes du premier colloque international sur Sade aux USA, Charleston, Caroline du Sud, 12-15 mars 2003, dir. Norbert Sclippa, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

LOTTERIE, Florence, « D'une loi du genre : les "récits de séduction" ou le libertinage mondain comme archétype narratif », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 147-160.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

LUNA, Marie-Françoise, « Effets d'ambiguïté dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », *Recherches et travaux*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, n° 13, mars 1976, p. 41-52.

- « Des romans libertins aux Mémoires de Casanova », *Cahiers Prévost d'Exiles*, n° 9, Grenoble, Société Prévost d'Exiles, 1993, p. 41-56.

- « Du "je" libertin », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 242-261.

MADONIA, Francesco Paolo Alexandre, « "Jamais on n'a été plus mari que cela" : ébauche d'anthropomythie maritale dans le roman libertin », in *Le Mâle en France, 1715-1830. Représentations de la masculinité*, dir. Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2004, p. 163-175.

MAINIL, Jean, « Parodie et libertinage : le cas du roman-conte », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 262-271.

MARTIN, Carole, « La promenade architecturale de Mélite : initiation au libertinage ou démonstration de savoir-vivre dans la *Petite Maison* de Jean-François de Bastide », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 36, 2004, p. 523-545.

McGINNIS, Reginald, « Conversions libertines dans le roman français du XVIIIe siècle », in *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, dir. Olga Cragg et Rosena Davison, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'Université de Laval, 1998, p. 93-105.

MELANÇON, Benoît, « Épistolarité et libertinage. Note sur quelques romans du tournant des Lumières », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 272-284.

MICHEL, Ludovic, *La Mort du libertin : agonie d'une identité romanesque*, Paris, Larousse, 1993.

MILLER, Nancy K., « La mémoire, l'oubli et l'art du roman : textes libertins, textes sentimentaux », in *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, dir. Danielle Haasa-Dubosc et Éliane Viennot, Paris, Rivages, 1991, p. 238-253.

MORTIER, Roland, « Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'Ancien Régime : de la Picara à la Fille de joie », *Revue de littérature comparée*, Librairie M. Didier, janvier-mars 1972, p. 35-45.

- « Diderot et la tradition du "roman libertin" », *Études sur le XVIIIe siècle*, II, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 59-69.

NAGY, Peter, *Libertinage et Révolution* [trad. de l'hongrois], Paris, Gallimard, 1975.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

OST, François, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005.

PERKINS, Jean A., « Irony and Candour in Certain Libertine Novels », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 60, 1968, p. 245-259.

PINAS-DELPUECH, Rosy, « De l'affranchi au libertin, les avatars d'un mot », in *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, éd. François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984, p. 11-20.

PINTARD, René, « Les problèmes de l'histoire du libertinage. Notes et réflexions », *XVIIe siècle*, Paris, Société d'étude du XVIIe siècle, XXXII, 1980, p. 131-161.

POMMEAU, René, « Le mariage de Laclos », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, vol. LXIV, janvier-mars 1964, p. 60-72.

PRINCIPATO, Aurelio, « Sur quelques aspects de la retenue verbale dans le roman libertin », in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure de jeunes filles, n° 25, 1985, p. 397-406.

RABIBEAU, Isabelle, *Modernes libertins : un art de la résistance*, Bordeaux, Le Castor astral, 1994.

REICHLER, Claude, « Le récit d'initiation dans le roman libertin », *Littérature*, *Le Lit, la table*, Paris, n° 47, 1982, p. 100-112.

- *L'Âge libertin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

RICHARDOT, Anne, « *Point de lendemain* : le crépuscule de la galanterie », *SVEC*, 358, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 247-256.

RIEU, Alain-Marc, « La stratégie du sage libertin. Éthique et moralité au XVIIIe siècle », in *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, dir. François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984, p. 57-69.

ROUSSET, Jean, « Les lecteurs indiscrets », in *Laclos et le libertinage, actes du colloque du bicentenaire des* Liaisons dangereuses, 1782-1982, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 89-96.

RUSTIN, Jacques, *Le Vice à la mode : étude sur le roman français de la première partie du XVIIIe siècle*, Paris, Ophrys, 1979.

- « Définition et explicitation du roman libertin au siècle des Lumières », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Klincksieck, XVI, 1978, p. 27-34.

SAINT-AMAND, Pierre, « Le pas du plaisir de *Manon Lescaut* à *Thémidore* », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 67-75.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

SAUVAGE, Emmanuelle, « De l'état de nature à la sagesse libertine : le parcours insolite d'Imirce, "fille de la nature" », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 109-122.

SEGUIN, Jean-Pierre, « Le mot *libertin* dans le dictionnaire de l'Académie ou comment une société manipule son lexique », *Le Français moderne*, Paris, éd. d'Artrey, n° 40, 1981, p. 193-205.

- « *Les Bijoux indiscrets*, discours libertin et roman de la liberté ? (approche lexico-stylistique) », in *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, dir. François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 41-55.

SGARD, Jean, « *Le Sopha* comme classique du libertinage », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 175-184.

SHIN, Hyun-Sook, *Utopie romanesque et libertinage*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2001.

SIEMEK, Andrzej, « Autour du libertinage littéraire. Tradition et proposition méthodologiques », in *Autour du XVIIIe siècle en France et en Pologne. Choix d'articles*, Varsovie, éditions de l'Université de Varsovie, 1985, p. 59-83.

- « L'écrivain libertin ou un statut impossible », *SVEC*, 264, Oxford, Voltaire Foundation, 1989, p. 1161-1166.

SIEUZAC, Laurence, « Romans-mémoires de "filles" ou les tensions d'un mauvais genre », in *Écrire en mineur au XVIIIe siècle*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 167-184.

SIMMONS, Philipp E., « John Cleland's *Memoirs of a Woman of Pleasure*: Literary Voyeurism and the Techniques of Novelistic Transgressions », *Eighteenth Century Fiction*, Downsview, University of Toronto Press, vol. 3, n° 3, octobre 1990, p. 43-63.

TOMA, Radu, « Lumières libertines », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 1, Bucarest, Éditions Univers, 1982, p. 38-47.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *Le Roman du libertinage, 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion, 1997.

- « Félicité de Choiseul-Meuse : du libertinage dans l'ordre bourgeois », *Études sur le XVIIIe siècle – XXVIII, Portraits de femmes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000, p. 109-115.

- « Le roman du libertinage au tournant des Lumières », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 99-109.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

VÁZQUEZ, Lydia, « La femme libre chez Voisenon », in *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 77-85.

VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des* Liaisons dangereuses, Paris, Klincksieck, 1968.

- « Néologie et tours à la mode dans *Angola* », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Klincksieck, XIII, 2, 1975, p. 505-523.

VISELLI, Sante Arcang, « Liberté, libertinage et despotisme chez Mirabeau », *Man and nature*, London (Ont.), University of Western Ontario, n° 8, 1989, p. 17-28.

WALD LASOWSKI, Patrick, *Libertines*, Paris, Gallimard, 1980.

- *L'Ardeur et la galanterie*, Paris, Gallimard, 1986.

- « Coup sur coup », in *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, dir. Perrin Jean-François et Stewart Philippe, Paris, Desjonquères, 2004, p. 185-190.

- *Le Traité du transport amoureux*, Paris, Le Promeneur, 2004.

- *Le Grand dérèglement. Le roman libertin du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2008.

WILKINS, Kay, « Nerciat and the Libertine Tradition in the 18th-Century France », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 225-235.

5) Histoire des idées et de la littérature, art et société au XVIIIe siècle

ANDIA, Béatrice de, *De Bagatelle à Monceau : les folies du XVIIIe siècle à Paris*, Paris, Musée Carnavalet, 1978.

ANSART, Guillaume, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des Lumières. Prévost, Rousseau, Sade*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

ARIÈS, Philippe, « Pour une histoire de la vie privée », in *Histoire de la vie privée*, t. III, Paris, Seuil, Points, 1999, p. 7-22.

BAECQUE, Antoine de, « Pamphlets: Libel and Political Mythology », in *Revolution in Print: The Press in France, 1775-1800*, dir. Robert Darnton et Daniel Roche, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989, p. 165-176.

BEAUPRÉ, Fanny et GUERRAND, Roger-Henri, *Le Confident des dames. Le bidet du XVIIe au XIXe siècle : histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 1997.

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973.

BENREKASSA, Georges, « Loi naturelle et loi civile : l'idéologie des Lumières et la prohibition de l'inceste », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 87, 1972, p. 115-144.

- *Le Langage des Lumières : concept et savoir de la langue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

BLANC, Olivier, *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002.

BLUCHE, François, *La Vie quotidienne de la noblesse française au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1973.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette Littératures, 1986.

BOURGUINAT, Elisabeth, *Le Siècle du persiflage 1734-1810*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

BRUNET, Mathieu, *L'Appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au XVIIIe siècle*, Louvain – Paris – Dudley, Ma, Peeters, 2008.

CAPON, Gaston, *Les Petites maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle : folies, maisons de plaisance et vide-bouteilles, d'après des documents inédits et des rapports de police*, Paris, H. Daragon, 1902.

- *Les Maisons closes au XVIIIe siècle : académies de filles et courtières d'amours, maisons clandestines, matrones, mères-abbesses, appareilleuses et proxénètes : rapports de police, documents secrets, notes personnelles des tenancières*, Paris, H. Daragon, 1903.

CASTAN, Nicole, « Le public et le particulier », in *Histoire de la vie privée*, T. III, (*De la Renaissance aux Lumières*), dir. Roger Chartier, Paris, Seuil, 1999 [1985], p. 109-157.

CHARARA, Youmna, *Roman et politique. Approche sérielle et intertextuelle du roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2004.

CHARTIER, Roger, « Du livre au lire », in *Pratiques de lectures*, Paris, Rivages, 1985, p 79-113.

- *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

- *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

COGNEL, François, *La Vie parisienne sous Louis XVI*, Paris, Calmann, Lévy, 1882.

COOK, Malcolm, « Politics in the Fiction of the French Revolution », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 201, 1982, p. 237-311.

- *Fictional France: Social Reality in the French novel, 1775-1800*, Oxford, Berg, 1993.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1967-1968.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

DAMS, Bernd H. et ZEGA Andrew, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agréments et folies sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1995.

DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1983.

DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

- « Portrait de l'écrivain en artiste peintre », *Revue des Sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 212, 1988, p. 7-17.

- « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIIIe siècle », in *La Lettre et la Figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 11-29.

- « Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur, de Crébillon à Laclos », in *El arte de la seduccion en los siglos XVII y XVIII*, dir. Dolorès Jiménez et Elena Real Ramos, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, p. 85-92.

- « L'invention du boudoir », in *C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*, dir. Roger Durand, Genève, Droz, 1997, p. 71-77.

- *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

- *Les Lumières ou le sens des gradations*, Athènes, Fondation nationale de la recherche scientifique, 2004.

DÉMORIS, René, « Aspects du roman sous la Régence », in *La Régence*, colloque du centre Aixois d'Étude et de Recherches sur le XVIIIe siècle en février 1968, Paris, Armand Colin, 1970, p. 174-185.

- « Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, n° 3, 1971, p. 337-357.

- *Le Roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin, 1975.

- « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », *Littérature, Sémiotique du roman*, Paris, n° 36, 1979, p. 104-119.

- « Ut poesis pictura ? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières », in *Dilemmes du roman. Essays in honor of Georges May*, éd. Catherine Lafarge, Stanford French and Italian Studies 65, Alma Libri, 1989, p. 269-281.

- *Édition et sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1991.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, actes du VIIIe colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque, mai 1994, éd. par Jan Herman et Paul Pecksmans, Louvain, Paris, Ed. Peeters, 1995.

DEPRUN, Jean, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1979.

DIDIER, Béatrice, *Écrire la Révolution, 1789-1799*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

DUFRENOY, Marie-Louise, *L'Orient romanesque en France, 1704-1789. Étude d'histoire et de critique littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1946.

EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 [1963].

Esthétique et poétique de l'objet au dix-huitième siècle, dir. Christophe Martin et Catherine Ramond, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

Être matérialiste à l'âge des Lumières, hommage offert à Roland Desné, textes réunis et publiés par Béatrice Fink et Gerhardt Stenger, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

FERRAND, Nathalie, *Livre et lecture dans les romans français du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Seuil, 1984 [1976].

FONTENAY, Elizabeth de, « Pour Émile et par Émile, Sophie ou l'invention du ménage », *Les Temps modernes*, numéro spécial *Petites filles en éducation*, Paris, n° 358, mai 1976, p. 1774-1795.

FRANCIS, Claude, *Divertissements littéraires, du XVIIIe siècle à nos jours*, Québec, Éditions du Pélican, 1956.

GALLINGANI, Daniela, *Mythe, Machine, Magie. Fictions littéraires et hypothèses scientifiques au siècle des Lumières*, trad. de l'italien, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

GASC, Nadine, « De l'apparat à la naissance de l'intime », in *Rêves d'alcôve. La chambre au cours des siècles*, RMN (Union centrale des arts décoratifs), Paris, 1995, p. 70-91.

GOULEMOT, Jean-Marie, « Les pratiques littéraires ou la publicité du privé », in *Histoire de la vie privée*, t. III, *De la Renaissance aux Lumières*, dir. Philippe Ariès, Georges Duby et Roger Chartier, Paris, Seuil, 1986, p. 371-405.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

- « Auteur, lecteur et écriture dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle », *Textuel 34/44*, Paris VII, 1989, n° 22, p. 59-66.

GRANDEROUTE, Robert, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève et Paris, Slatkine, 1985.

GROSRICHARD, Alain, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979.

GUILBAUD, Carole, « Définitions de la mort au siècle des Lumières », in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, dir. Michel Delon et Jean-Christophe Abramovici, *Littérales*, n° 20, 1997, p. 85-98.

HARTMANN, Pierre, *La Forme et le sens. Nouvelles études sur le roman des Lumières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

HERMAN, Jan, KOZUL, Mladen, KREMER, Nathalie, *Le Roman véritable: stratégies préfacielles au XVIIIe siècle*, SVEC, Oxford, The Voltaire Foundation, 08, 2008.

HERVIEU, Eric, *L'Intimisme du XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

HOFFMANN, Paul, *Théories et modèles de la liberté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

HUET, Marie–Hélène, *Le Héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle*, Paris, José Corti, 1975.

L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières, dir. Benoît Melançon, *Littérales*, n° 17, 1995.

ISHERWOOD, Robert M., *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New-York, Oxford University Press, 1988.

JONARD, Norbert, *L'Ennui dans la littérature européenne, des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

KATES, Gary, *Monsieur d'Eon is a Woman. A Tale of Political Intrigue and Sexual Masquerade*, New York, Basic Books, 1995

KIBEDI-VARGA, Aron, « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 26, 1963, p. 965-998.

KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.

LAFON, Henri, « Voir sans être vu, un cliché, un fantasme », *Poétique*, Paris, Seuil, n° 29, février 1977, p. 50-60.

- « Problèmes d'argent dans le roman français du dix-huitième siècle », in *Roman et société*, Valenciennes, Université de Valenciennes, 1983, p. 303-312.

- « Espace privé, espace public dans le roman du dix-huitième siècle », in *Littérature et architecture*, éd. Philippe Hamon, Rennes, Presses de l'Université de Rennes 2, n° 16, 1988, p. 65-73.

- *Espaces romanesques du XVIIIe siècle de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

- *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 297, 1992.

LANGLE, Catherine, *L'Ombre du cloître au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat, Grenoble III, 1994.

LEBOUCHER, Marie-Christophe, « L'hôpital au tournant des Lumières », in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, dir. Michel Delon et Jean-Christophe Abramovici, *Littérales* n° 20, 1997, p. 27-49.

LEBRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.

LECOQ, Jean-François, *L'Individu empêché. Recherches sur les fondements et les limites de la représentation de l'individuel dans le premier dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

LEDŒUFF, Michèle, « Les chiasmes de Pierre Roussel : du savoir imaginaire à l'imaginaire galant », in *Recherches sur l'imaginaire philosophique*, Paris, Payot, 1980, p. 181-222.

LEPETIT, Dominique, *L'Histoire de France du divorce de 1789 à nos jours*, Cherbourg, Isoète, 1996.

LEVER, Maurice, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001.

Littérature et engagement pendant la Révolution française, dir. Isabelle Brouard-Arends et Laurent Loty, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

MAGNOT-OGILVY, Florence, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Louvain, Peeters, 2004.

Marie-Antoinette : anthologie et dictionnaire, éd. Catriona Seth, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2006.

MARTIN, Angus, « Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution, d'après les rééditions », *Revue des sciences humaines*, Lille, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 35, 1970, p. 383-389.

MARTIN, Christophe, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters, 2005.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

MASSEAU, Didier, « Louvet, le roman et la Révolution. De *Faublas* à *Emilie de Varmont* », *Europe*, vol. 66, n° 715-716, novembre-décembre 1988, p. 9-19.

- « *Le Chevalier de Faublas*, *Émilie de Varmont* et la Révolution », in *Sade, Rétif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française*, actes du 3e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, 1992, p. 109-121.

Le Matérialisme du XVIIIe siècle et la littérature clandestine, dir. Olivier Bloch, Paris, Libraire philosophique J. Vrin, 1982.

Matérialistes français du XVIIIe siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

MAUZI, Robert, « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 100, octobre-décembre 1960, p. 459-493.

- *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 [Armand Colin, 1979].

MAY, George, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

MEINER, Carsten, « L'individualité romanesque au XVIIIe siècle : une lecture foucaldienne », *Eighteenth Century Fiction*, Downsview, University of Toronto Press, vol. 18, 1, fall 2005, p. 1-26.

MILLER, Nancy, *French Dressing: Women, Men and Ancien Regime Fiction*, London, New-York, Routledge, 1995.

MONTANDON, Alain, *Le Roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

MORAVIA, Sergio, « Philosophie et médecine en France à la fin du XVIIIe siècle », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 3, 89, 1972, p. 1089-1151.

MORTIER, Jacques, « Les voies obliques de la propagande philosophique », in *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 414-426.

MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières : études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.

- et HASQUIN, Hervé, *Topographie du plaisir sous la Régence, offerte à Maurice Barthélémy*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1998.

MYLNE, Vivienne, *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

NAUDIN, Pierre, *L'Expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution : un modèle de vie à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Klincksieck, 1995.

ÖSTMAN, Margareta, *Les Précepteurs muets. Étude sur l'utilité morale du roman en France 1699-1742*, Stockholm, Institut d'études romanes, 1981.

PIAU-GILLOT, Colette, « Violences et mariage à la fin du siècle des Lumières », in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Travaux du IXe colloque international de la S.A.T.O.R., Tübingen, Narr, 1998, p. 393-402.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « Le cas des minores », *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 30, 1998, p. 87-101.

PONTON, Jeanne, *La Religieuse dans la littérature française*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1969.

RACAULT, Jean-Michel, « Le motif de "l'enfant de la nature" dans la littérature du XVIIIe siècle, ou la recréation expérimentale de l'origine », in *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1990, p. 101-117.

- *L'Utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 280, 1991.

RANUM, Orest, « Les refuges de l'intimité », in *Histoire de la vie privée*, T. III, dir. Roger Chartier, Paris, Seuil, 1999 [1985], p. 209-259.

ROGERS, Katherine, « Fantasy and Reality in Fictional Convents of the Eighteenth Century », *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania State University Press, vol. 22, n° 3, 1985, p. 297-316.

ROSSET, François, *L'Arbre de Cracovie: le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, Imago, 1996.

RUSSO, Elena, *La Cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

SAINT-AMANT, Pierre, *Séduire ou la passion des Lumières*, Paris, Klincksieck, 1987.

SAISSELIN, Rémy-G., « The Space of Seduction in the Eighteenth-Century Novel and Architecture », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 319, 1994, p. 417-431.

SALAÜN, Franck, *L'Ordre des mœurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIIIe siècle (1734-1784)*, Paris, Kimé, 1996.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

SCOTT, Katie, « D'un siècle à l'autre : histoire, mythologie et décoration à Paris au début du XVIIIe siècle », in *Les Amours des dieux : la peinture mythologique de Watteau à David*, éd. Colin Bailey, Fort Worth, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. xxxii-lix.

SETH, Catriona, *Les Rois aussi en mouraient : les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Paris, Desjonquères, 2008.

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Paris, Skira, 1987 [1964].

STEWART, Philip, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIIIe siècle*, Paris, José Corti, 1973.

STUDENY, Christophe, *L'Invention de la vitesse. France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995.

TANE, Benoît, « Discours, peinture, gravure dans l'édition illustrée du *Paysan perverti* de Rétif de la Bretonne (1782), de l'exposition à l'impression », in *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 93-115.

TERRASSE, Jean, *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, 379, 1999.

THOMAS, Catherine, *Le Mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle (1830-1860)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

THOMAS, Chantal, *La Reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Seuil, 2003.

TOUCHARD-LAFOSSE, Georges, *Histoire de Paris : composée sur un plan nouveau*, Paris, Krabbe, 1834.

Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime, actes du colloque de Poitiers (11-12 juin 1998), Paris, Honoré Champion, 2003.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « Que la fête commence… », *Études sur le XVIIIe siècle, XXVI, Topographie du plaisir sous la Régence*, éd. Roland Mortier et Hervé Hasquin, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 13-26.

VÁZQUEZ, Lydia, « *Le Sopha* et ses conséquences. Succès d'une esthétique de l'intimisme », in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, dir. Jean Sgard, Grenoble, Ellug (Université Stendhal), 1996, p. 79-92.

VERNIÈRE, Paul, « L'enfant de la nature d'*Imirce* à Gaspard Hauser », *Il Buon Selvaggio nella cultura francese del settecento, Studi di letturatura francese*, 7, Florence, Olschki, 1981, p. 89-99.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte XVIIIe – XXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 1995.

WACJMAN, Claude, *Enfermer ou guérir, discours sur la folie à la fin du dix-huitième siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991.

WEISGERBER, Jean, *Les Masques fragiles, esthétiques et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1991.

WENGER, Alexandre, *La Fibre littéraire. Le discours médical sur la lecture au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 2007.

WERNER, Krauss, « L'étude des écrivains obscurs au siècle des Lumières », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 26, 1963, p. 1019-1024.

Le XVIIIe siècle français au quotidien. Textes tirés des Mémoires, des Journaux et des Correspondances de l'époque, éd. Roland Mortier, Bruxelles, Complexe, 2002.

Le XVIIIe siècle, un siècle de décadence ?, numéro d'*Études sur le XVIIIe siècle*, éd. Valérie André et Bernard Bruno, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2006.

V. Dictionnaires, lexiques et bibliographies

ACADÈMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, J.B. Coignard, 1694.

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1969.

CONLON, Pierre M., *Le Siècle des Lumières : bibliographie chronologique*, Paris, Droz, 1987-2005.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique (1697-1702)*, Paris, Desoer, libraire rue Christine, 1820.

Dictionnaire européen des Lumières, dir. Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Dictionnaire des Lettres françaises, le dix-huitième siècle, dir. cardinal Georges Grente, revu et mis à jour par François Moureau, Paris, Fayard, 1995 [1960].

Dictionnaire des mythes littéraires, éd. Pierre Brunel, Monaco, Éd. du Rocher, 1988.

Dictionnaire des mythes féminins, dir. Pierre Brunel et Frédéric Mancier, Monaco, Éd. du Rocher, 2002.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Dictionnaire des œuvres érotiques, avec une préface de Pascal Pia (1971), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2001.

Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris, par la Compagnie des libraires associés, 1771 (sixième édition).

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1771-1772 (rééd. en *fac simile*, Stuttgart Bad Cannstatt, Fiedrich Frommann, 1966-1988, 51 vol.).

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, À La Haye, chez A. et R. Leers, 1690.

GAY, Jules, *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, scatologiques, satyriques, etc.*, Paris, J. Lemonnyer, ch. Gillet, 1894-1900, 4 tomes.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [1967].

LE PENNEC, Marie-Françoise, *Petit glossaire du langage érotique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Nyons, Borderie, 1979.

MARTIN, Angus, MYLNE, Vivienne, FRAUTSCHI, Richard, *Bibliographie du genre romanesque français : 1751-1800*, Londres, Mansell ; Paris, France expansion, 1977.

RICHARD, Jean-Marc, *Dictionnaire des expressions paillardes et libertines de la littérature française*, Paris, Filipacchi, 1993.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, À Genève, chez Jean Herman Widerhold, 1680, avec Permission.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2006 [2002].

ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, *Dictionnaire de Psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

TARIN, Pierre, *Dictionnaire anatomique suivi d'une bibliothèque anatomique et physiologique*, Paris, Briasson, 1753.

VIGUERIE, Jean de, *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières (1715-1789)*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995.

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Index des noms d'auteurs

A

ANDRÉA DE NERCIAT, André-Robert, 5, 15, 26, 31, 33, 59, 63, 66, 67, 72, 82, 87, 108, 111, 112, 117, 126, 152, 164, 171, 177, 179, 181, 193, 196, 200, 201, 205, 209, 211, 214, 219, 224, 229, 230, 233, 234, 260, 266, 270, 275, 276, 297, 298, 303, 314, 319, 328, 335, 349, 397, 402, 460, 473, 485, 499, 508, 577, 585, 605, 606, 609, 612, 613, 667, 677, 720

ANGE, Jean l', 501

ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis de, 27, 40, 61, 122, 143, 174, 190, 242, 501, 509, 519, 542, 575, 589, 614

B

BARET, Paul, 100, 354, 637

BARTHÈS, Paul-Joseph, 24

BASTIDE, Jean-François de, 181, 182, 474, 475, 477, 497

BEAUHARNAIS, Fanny de, 6, 85, 254, 255, 256, 302, 322, 376, 566, 756

BEKKERS, Dr, 332, 333

BÉROALDE DE VERVILLE, François, 69

BIBIENA, Jean Galli de, 319, 320, 345

BIENVILLE, J. D. T., 24, 29, 30, 32, 194, 203, 247

BOUFFLERS, Stanislas de, 64, 752, 764

BRET, Antoine, 15, 106, 117, 121, 137, 167, 168, 170, 184, 185, 198, 206, 221, 242, 250, 255, 273, 302, 306, 307, 309, 335, 364, 438, 443, 465, 538, 541, 552, 560, 620, 681, 682, 696, 698, 723

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de, 141, 193, 255, 265

C

CAZOTTE, Jacques, 85

CHARRIÈRE, Isabelle de, 767

CHEVRIER, François-Antoine, 313, 556, 599, 701

CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, 6, 13, 14, 29, 59, 60, 61, 77, 107, 110, 138, 152, 160, 190, 195, 205, 240, 256, 257, 261, 351, 371, 428, 514, 558, 563, 574, 580, 581, 653, 661, 669, 699, 715, 738, 747, 759, 760

CHORIER, Nicolas, 591

CLELAND, John, 18, 28, 59, 81, 289, 528, 533, 620

CONDILLAC, Ètienne Bonnot, abbé de, 174, 180

COTTIN, Sophie Ristaud, Madame, 767

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, 13, 17, 43, 44, 45, 58, 74, 75, 76, 85, 86, 165, 209, 227, 250, 263, 283, 289, 293, 300, 303, 315, 326, 344, 345, 348, 350,

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

353, 362, 366, 367, 369, 371, 374, 383, 438, 452, 457, 458, 525, 530, 535, 547, 555, 557, 563, 565, 587, 592, 596, 602, 679, 682, 683, 684, 690, 739, 746, 754, 769

D

DEFOE, Daniel, 423, 636
DESMAHIS, Joseph-François Èdouard de Corsembleu, Sieur de, 5, 551
DIDEROT, Denis, 9, 22, 30, 33, 61, 85, 86, 88, 102, 105, 107, 116, 162, 175, 250, 273, 283, 351, 388, 449, 455, 470, 475, 481, 555, 559, 565, 596, 600
DORAT, Claude-Joseph, 29, 255, 298, 411, 558, 648, 664, 745
DUCLOS, Charles Pinot, 476, 681
DULAURENS, Henri-Joseph,abbé, 45, 46, 48, 51, 123, 127, 132, 177, 533, 577
DUROSOY, Barnabé Farmian de Rosoi, dit, 250, 254, 299, 376, 409, 415, 418, 451, 632, 633, 695, 698, 699, 703, 716, 719, 731

F

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, 515
FLETCHER, John, 279
FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, 18, 24, 26, 59, 65, 73, 81, 87, 99, 182, 205, 219, 225, 261, 284, 295, 434, 486, 520, 645, 675, 681, 682

G

GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre Gaillard, dit, 20, 185, 426
GALLAND, Antoine, 84, 85
GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, marquise de Sillery, comtesse de, 221, 481, 767
GERVAISE DE LA TOUCHE, Jean-Charles, 17, 80, 372, 594
GIROUST, Suzanne (dite Madame de Morency), 7, 16, 73, 230, 246, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 284, 415, 420, 515, 630, 766
GODARD D'AUCOUR, Claude, 82, 85, 89, 90, 92, 100, 115, 163, 323, 476, 718, 729
GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre-François, 69, 81, 82, 700
GUEULETTE, Thomas-Simon, 85
GUILLARD DE BEAURIEU, Gaspard, 48, 49
GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste Marie, 168

H

HELVÉTIUS, Claude-Adrien, 174
HUERNE DE LA MOTHE, François-Charles, 34, 35, 36, 43

L

LA METTRIE, Julien Offray de, 171, 174, 350
LA MORLIÈRE, Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette, chevalier de, 12, 13,

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

80, 91, 156, 160, 179, 317, 345, 346, 354, 363, 369, 486, 533, 534, 592, 593, 594, 673, 677
LA POPELINIÈRE, Alexandre-Jean Joseph Le Riche de, 596
LA SOLLE, Henri-François de, 46, 47, 50, 51, 91, 95
LACLOS, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, 6, 9, 18, 30, 36, 37, 78, 91, 110, 182, 303, 352, 454, 456, 480, 539, 546, 578, 597, 680
LA FAYETTE, Marie-Madeleine de, 680
LESAGE, Alain-René, 170, 680
LIGNE, Prince de, 69
LOCKE, John, 57, 174, 180
LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, 415, 418, 420

M

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, 48, 134, 136, 242, 313, 521
MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de, 288
MERCIER, Louis-Sébastien, 48, 310, 475, 706, 727
MÉRICOURT, Théroigne de, 280, 281
MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, 57, 74, 162, 189, 282, 298, 434, 437, 448, 450, 473, 646
MILLOT, Michel, 501
MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti de, 5, 28, 38, 42, 46, 53, 55, 56, 57, 68, 118, 119, 124, 125, 131, 177, 192, 204, 205, 207, 231, 240, 268, 274, 378, 385, 464, 465, 545, 591, 617, 635, 692, 702, 719
MOET, Jean-Pierre, 197
MOLIÈRE, 26, 446, 623
MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de, 84, 536, 753

N

NOUGARET Pierre-Jean-Baptiste, 40, 85, 189, 289, 295, 345, 600, 747

P

PESTRÉ, Jean, 171
PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu François, 140, 234, 235, 237, 277, 305, 611
PIGAULT-LEBRUN, Charles Antoine Guillaume Pigault de l'Epinoy, dit, 216, 276, 583
PIRON, Alexis, 130
PRAT, abbé du, 111, 574
PRÉVOST, Antoine-François d'Exiles, abbé, 180, 432, 708

R

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, 15, 106, 117, 137, 167, 168, 170, 206, 221, 242, 255, 273, 302, 306, 307, 309, 335, 364, 438, 465, 538, 541, 552, 560, 696, 698, 707, 723
RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine de, 166, 167, 177, 235, 387, 725

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

RICCOBONI, Marie-Jeanne Laboras de Mézières, Madame, 396, 578
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 5, 8, 20, 34, 35, 36, 37, 43, 104, 177, 244, 331, 376, 470, 473, 481, 622, 623, 625, 628, 631, 634, 665, 736, 762, 765
ROUSSEL, Pierre, 23, 24, 30, 32, 67, 214, 388, 627, 750

S

SADE, Donatien-Alphonse-François, marquis de, 5, 7, 15, 22, 25, 39, 46, 53, 63, 67, 89, 92, 93, 94, 105, 108, 121, 126, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 166, 167, 171, 172, 173, 176, 180, 194, 207, 212, 221, 241, 265, 268, 269, 271, 274, 275, 303, 340, 350, 351, 357, 368, 391, 403, 424, 442, 481, 485, 500, 503, 506, 513, 514, 531, 544, 584, 585, 586, 590, 595, 598, 605, 625, 626, 642, 657, 659, 660, 665, 693, 696, 697, 699, 704, 709, 720, 721, 722, 725, 733, 741, 766
SCUDÉRY, Madeleine de, 245, 345
SUE, Pierre, 194

T

THIROUX D'ARCONVILLE, Marie-Geneviève-Charlotte Darlus, Madame, 749
TISSOT, Samuel Auguste André David, 203, 247, 273, 331, 332, 333

V

VENETTE, Nicolas, 22, 226, 269
VILLARET, Claude, 184, 185
VIVANT DENON, Dominique, 77, 163, 164, 297, 372, 374, 483, 485, 497, 536, 559, 567, 571
VOISENON, Claude-Henri Fuzée, abbé de,, 227, 228, 358, 411, 681

W

WILLIS, Thomas, 203

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

Table des matières

REMERCIEMENTS **2**

SOMMAIRE **3**

INTRODUCTION GENERALE **5**

PREMIERE PARTIE : « FEMINITES ET MASCULINITES : IMAGERIES, MYTHES ET FANTASMES » **20**

CHAPITRE I - À LA DÉCOUVERTE DU CORPS FÉMININ **21**

1) Nature et corps féminin 22

a. Nature féminine 22

b. La « femme naturelle » 33

c. « La fille de le Nature » : expériences dans *Imirce ou la Fille de la Nature* et *Mémoires de deux amis* 45

2) Le corps féminin et ses métamorphoses 55

a. Le corps féminin et le « cours naturel des choses » 55

b. De la Jeune Fille à la Femme : rupture et violences 62

3) Le corps féminin : *terra incognita* 72

a. Le corps féminin changeant : ambiguïtés du corps féminin 73

b. Un voyage au pays de la féminité : explorations 79

CHAPITRE II – « GYNÉCÉE », MYTHES ET FANTASMES **83**

1) Le fantasme du sérail 84

a. Clore l'espace sur les corps féminins (couvent et harem) 84

b. Le corps féminin disponible (commerce et sérail) 91

c. Le corps exposé et la mondanité (Opéra et théâtre) 98

2) Le corps féminin interdit 103

a. Le mythe de la pudeur 104

b. Le couvent 111

c. La grille 117

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

3) « Tableaux enchanteurs » 120
a. Miroir, peinture et écriture : intensifier les désirs 120
b. « La femme au miroir » : intensifier et révéler le corps féminin 132
4) Un « éternel retour » 137
a. Le fantasme de la virginité 138
b. Répéter les mêmes situations (pour une comparaison entre *Justine ou les Malheurs de la vertu* et l'*Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* de Sade) 145
c. Raconter le corps : le corps passé « représenté » 149

CHAPITRE III – CORPS FÉMININ ET LEÇON SENSUALISTE 154
1) Convier l'homme à son culte 155
a. Les « mystères » du corps féminin 155
b. La femme en ses autels 159
c. L'homme dans le temple de la femme 163
2) Corps et décors 165
a. Mécanismes et aménagements : le corps à disposition 166
b. Matérialisme et sensualisme : l'abandon de la substance 174
c. Déterminer la jouissance 179
3) Désir et corps féminins : la femme insatiable 182
a. « Nous n'existons plus que par les sens » 182
b. Désirs féminins, jouissances féminines 187

CHAPITRE IV – CORPS FÉMININ ET PEURS MASCULINES 192
1) La femme « gouffre » 193
a. Représentations de l'appareil génital féminin 193
b. « Le diable au corps » : la femme et l'excès 201
c. L'homme épuisé et desséché 206
2) Le monstre femelle 210
a. Sexe féminin et dégoût : le sang menstruel 210
b. Représentations « mythiques » et fantasmatiques : de la mythologie antique aux mythes modernes 214
3) Corps féminin et impuissances masculines : angoisses de castration 220
a. Impuissance sexuelle masculine et puissance érotique féminine 220
b. La femme monstrueuse et l'impuissance masculine 225
c. Puissance sexuelle, pouvoir et maîtrise 229

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d. Sexualité féminine sans le concours de l'homme : de la fascination à l'angoisse. 233

CHAPITRE V – JEUX DU FÉMININ/MASCULIN : AMBIGUÏTÉS 241

1) Parole féminine / parole masculine 242

a. Transsexualité et textualité : plume masculine et voix féminine 242

b. Sexualité et textualité : « les bijoux indiscrets » 248

c. Écrire au féminin le plaisir féminin : trois figures d'auteures de romans libertins 252

2) Corps féminin / corps masculin 258

a. Travestissement : se trouver « femelle sous le costume masculin » 258

b. La femme sans genre 262

c. Les figures de l'hermaphrodite et de l'androgyne : différence des sexes, ambiguïté et indétermination 267

3) Sexualité féminine / sexualité masculine 273

a. Sapho : la figure de la tribade 274

b. La figure de l'Amazone 278

c. La *gynandre* ou la sexualité « inversée » : les attributs de la masculinité 282

DEUXIEME PARTIE : « LA MAITRISE AU FEMININ » 287

CHAPITRE I - LA FEMME FACE À SON PROPRE CORPS 288

1) Ennui et divertissement 288

a. « Faire des nœuds » : le corps féminin face à l'ennui 289

b. « Remplir ses moments » : le refus de l'oisiveté et de l'inaction 292

c. Séduction et divertissement 296

d. La femme, être de caprice 301

2) Le corps mis en scène 304

a. Corps, hygiène et parure 305

b. Le théâtre et le masque : la figure de l'actrice 312

c. La figure de la femme endormie ou évanouie : la femme et l'abandon de son corps 319

3) Choisir pour son corps : une sexualité maîtrisée 324

a. La jouissance maîtrisée 325

b. Expériences « dangereuses » et transgressives 330

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. Le rejet du corps fécond et le refus de la maternité 337

CHAPITRE II - « PARCOURS DE SÉDUCTION : UN VOYAGE FÉMININ POUR LE PLAISIR » 344

1) « Par degrés » : gradation et progression 344

a. Vers le plaisir 345

b. La lenteur 351

c. Cheminement géographique et évolution 356

2) « Le lieu et le moment » 362

a. L'occasion 363

b. L'instant au féminin 371

c. « Point de lendemain » ou la philosophie féminine de l'éphémère 374

3) La femme à travers l'Histoire : un parcours ambigu 378

a. Féminité et « anhistoricité » 379

b. Histoire et secrets d'alcôves 381

c. « Tour à tour agent… 385

d. … et victime » 390

CHAPITRE III - AUTONOMIES ET INDÉPENDANCES AU FÉMININ 393

1) « N'être fille de personne » 393

a. Origines obscures 394

b. La figure de l'orpheline ou l'« arrachement » nécessaire 400

2) Divorce, séparation et veuvage : figures de la liberté 405

a. La figure effacée ou absente du mari 406

b. Divorce, entre rêve et réalité 414

3) Autonomie et indépendance financières 422

a. « Être sa maîtresse » : les figures de l'autonomie 422

b. De l'importance de l'indépendance matérielle pour le destin féminin 427

c. L'ambition au féminin : rêves d'ascension sociale et d'émancipation 433

CHAPITRE IV - LA FEMME ET LE CORPS MASCULIN : MAITRÎSE ET APPROPRIATION 440

1) « Corps à corps » 440

a. L'ambiguïté des relations entre femmes 441

b. Plaisir et combat : métaphores 446

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

c. « Hé bien ! la guerre » : la guerre des sexes 453
2) Désirs féminins d'appropriation 459
a. « Voir sans être vue » : s'approprier le corps de l'autre 459
b. Le domicile conjugal 470
c. La petite maison 475
3) La femme, être de « projet » : maîtriser le désir et le corps de l'Autre 481
a. Le « projet » au féminin : plans et manipulations 482
b. Introduire et conduire 488
c. La femme et la montre (et l'horloge) : décider du moment 491
d. Cadrer le désir masculin 497
4) Femme et « savoirs » : la « philosophie dans le boudoir » 500
a. Sexualité et sagesse libertine : la courtisane philosophe 501
b. De l'éducation « traditionnelle » à l'initiation libertine : « les instituteurs immoraux » 506
c. Mentor aux visages de femmes 515

TROISIEME PARTIE : « LES ENJEUX DE LA MAITRISE » 523

CHAPITRE I – INTÉRIEUR : SOLITUDE ET LIBERTÉ 524
1) La femme en son intimité : le plaisir 525
a. La chambre (lit, alcôve et ruelle) 525
b. Le boudoir et le cabinet 530
c. L'isolement du plaisir : dédales 533
2) La femme en ses refuges 537
a. La chambre 538
b. La retraite au couvent 540
c. La retraite à la campagne 546
3) La femme, l'ombre et le mystère 550
a. La femme et ses mouvements intérieurs 550
b. Les apparences de la décence 556
c. La nuit et l'obscurité 561
d. Rupture spatiale et temporelle : un plaisir féminin utopique ? 565

CHAPITRE II – EXTÉRIEUR : LA SOCIÉTÉ ET SES CHAÎNES 568
1) Femme, décence et bienséances 568

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

a. La journée, la lumière et le lendemain : le retour à la vie sociale 569
b. Une agrégation contraignante 572
c. Conventions et codifications : destins féminins 576
2) La femme, le livre et ses bibliothèques 582
a. Une éducation intime 583
b. La lecture pour le plaisir (toilette, lit, sopha, lecture à deux) 588
c. La femme et l'ignorance 595
3) Le plaisir au féminin : ambiguïtés 604
a. L'ivresse du plaisir ou la perte de la maîtrise 604
b. Marges et marginalités du plaisir au féminin 609
c. « Ce monstre à jamais vénérable » : androcentrisme et phallocentrisme 616

CHAPITRE III – « SPLENDEURS ET MISÈRES » DES FEMMES 621
1) Partition physiologique et différenciation des rôles 622
a. « Les hommes »/« les femmes » : une société profondément sexuée 622
b. Débats métaphysiques et ébats physiques : prérogatives sexuées 630
2) Échecs et disgrâces : figures de la chute 636
a. Sexualité et nécessité : quand le plaisir devient machinal 636
b. Exclusions et marginalisations 642
c. La honte sociale : la femme devant son tribunal, « sous le joug du public » 648
3) La femme marquée 654
a. Dans son corps et son esprit : cicatrices 654
b. Le temps de la souffrance 660
c. Les marques de l'excès : la femme et la maladie 664

CHAPITRE IV - « SURVEILLÉE ET PUNIE » 670
1) L'effraction : une intimité violée 671
a. Indiscrétions et trous de serrure 671
b. Le fantasme de l'invisibilité 680
c. Quand l'homme se ménage les accès 686
2) La femme et ses soumissions : figures de l'asservissement et de la vulnérabilité 693
a. L'autorité parentale 693
b. L'époux tyrannique et jaloux 698
c. La femme dépendante et la femme abandonnée 705

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

d. La femme enlevée 711
3) La femme en ses prisons 717
a. Le couvent 717
b. La maison, le château, le repaire du libertin 722
c. L'Hôpital et la prison 727
4) À la recherche… du « temps perdu » 734
a. Inquiétude et impatience : l'émoi pubertaire 734
b. « Tout à coup » et l'amour-propre masculin : du caprice à la vanité 738
c. Sommeil et réveil : les illusions du plaisir 743
d. « Les beaux jours s'écoulent, les roses se flétrissent » 749

CONCLUSION GENERALE 756

BIBLIOGRAPHIE 770

INDEX DES NOMS D'AUTEURS 828

TABLE DES MATIERES 832

Guillemet, Morgane. De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle - 2009

De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIIIe siècle

Résumé :
Le roman libertin fait l'objet, depuis quelques années, d'un regain d'intérêt de la part de la critique universitaire. Pourtant, l'envisager sous l'angle de la femme et du féminin dans un corpus large, qui recouvre la période courant de la Régence aux premières années du XIXe siècle, permet de jeter un regard nouveau tout à la fois sur ce genre et sur le féminin. Il s'agit de faire se rejoindre ces deux pôles de compréhension de l'imaginaire et de la pensée des Lumières jusqu'ici trop peu mis en évidence dans leur interaction réciproque pourtant très riche. Le roman libertin apporte en effet sa propre réponse, fondée largement sur le corps et sur le désir, à une question qui obséda le siècle qui l'a vu naître et avec lequel il a évolué, celle de la femme. Les imageries, mythes et fantasmes qui gravitent autour du féminin et de la féminité sont ainsi à l'origine de l'ambiguïté féminine fondamentale qui se dégage de la lecture de ces textes puisqu'ils s'affirment tout à la fois dans leurs intentions libératrices et dans leurs tentations normalisatrices. Toujours hésitant entre libération et assujettissement, cette ambiguïté, comme le montre une analyse approfondie de la maîtrise et de ses enjeux qui sont au cœur des rapports entre les sexes et donc de l'opposition féminin/masculin, se lit alors comme une dynamique propre à la mise en scène fantasmatique de la femme et du féminin.

Mots clés : représentation – mythe – roman libertin – femme – féminin – ambiguïté – fantasme – imaginaire – dix-huitième siècle – masculinité – mystère – fascination – angoisse – libération – assujettissement – maîtrise – corps – désir – pouvoir.

From Representation to Myth: Feminine Ambiguity in the Libertine Novel of the Eighteenth Century

Abstract:
Over the last few years university criticism has taken a greater interest in the libertine novel. Yet, looked at from the point of view of woman and feminine, taking into account a large set of works – from French Regency to the first years of the nineteenth century – provides a new vision of both the libertine novel and the feminine question. The purpose of this thesis is therefore to envisage these two poles of understanding of Enlightenment thought and imaginary in their so rich but too little revealed until now mutual interaction. The libertine novel provides indeed its own answer to a question that obsessed the century in which it was born and evolved: the woman. The imageries, myths and fantasies revolving around feminine and femininity are also the origin of the basic feminine ambiguity in these texts. They are actually asserting themselves in both their intentions to liberate and their temptations to normalize. A thorough analysis of mastery and its stakes that are in the heart of relations between the two sexes and therefore the opposition masculine/feminine point out that this ambiguity, always wavering between liberation and subjection, is to interpret as a dynamic likely to construct a fantastical staging of woman and feminine.

Keywords: representation – myth – libertine novel – woman – feminine – ambiguity – fantasy – imaginary – eighteenth century – masculinity – mystery – fascination – anguish – liberation – subjection – mastery – body – desire – power.

Littérature Française

Centre d'Études des Littératures Anciennes et Modernes
Université Rennes 2 – Haute Bretagne
Place du Recteur Henri Le Moal - CS 24307
35043 Rennes cedex