

« L'amour égalisait tout » :
l'unité du décor des intérieurs libertins du roman des Lumières

Fabrice MOULIN

Je regarde la chambre avec horreur. Une telle densité de meubles dépasse toute imagination. [...] Quelle est cette pièce ? m'écriai-je. C'est le salon, dit-elle. Le salon. Je commençai à sortir les meubles par la porte qui donnait sur le couloir. [...] Je les sortis l'un après l'autre, et même deux à la fois, et je les empilai dans le couloir, contre le mur du fond. Il y en avait des centaines, grands et petits. Ils arrivaient à la fin jusque devant la porte, de sorte qu'on ne pouvait plus sortir de la chambre, ni à plus forte raison y entrer, par là. On pouvait ouvrir la porte et la refermer, puisqu'elle s'ouvrait vers l'intérieur, mais elle était devenue infranchissable. [...] Il ne restait plus dans la chambre finalement qu'une sorte de sofa et quelques rayons fixés au mur ¹.

Le personnage de Beckett, clochard anonyme et solitaire, dépouille l'appartement dans lequel Lulu, son « premier amour », vient de l'inviter. Il le vide consciencieusement de tous ses meubles, dans une quête régressive qui répond à la pauvreté de sa vie affective et à son horreur de la femme et de l'amour. Mais en fixant ce rapport d'un sentiment vide à un espace vide, ce déménagement du salon semble aussi liquider – et en cela nous aider à mieux comprendre – toute une tradition romanesque des espaces voluptueux et galants, en s'achevant précisément par où ces derniers commençaient : par le sofa (appauvri encore depuis en « sofa »). Comment ne pas voir, en effet, dans ce salon vide au sofa unique (que notre héros ne tardera d'ailleurs pas à malmener en le renversant sur la tranche), le négatif de ces boudoirs et cabinets libertins, qui, de Crébillon à Sade, procèdent par garniture de meubles, profusion d'objets et capitonnage de décorations, et toujours autour et comme à partir du sofa, qui, à la manière d'un trône, en fixe la destination charnelle et érotique ? L'« horreur » du plein de notre clochard renverse cette « horreur du vide », si caractéristique des intérieurs rococo, dont parlait Minguet ². De façon significative, et en forçant un peu le trait, le roman des Lumières ne consent à décrire les espaces intérieurs qu'à la condition qu'ils soient richement décorés et meublés avec profusion. Amanzei, le personnage de Crébillon réincarné dans des sofas successifs, formule tout haut ce qui est en fait une pratique d'écriture romanesque : « J'entrai dans une maison où ne voyant que des choses qui, à force d'être

¹Samuel BECKETT, *Premier amour* (1945), Paris, Minuit, 1970, p. 42.

²Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 157.

ordinaires ne valent la peine d'être ni regardées ni racontées, je ne demeurai pas longtemps »³. Le raffinement du lieu est un embrayeur de la description mais aussi du récit.

C'est donc tout naturellement qu'une étude sur les décors intérieurs de la fiction s'oriente d'abord vers ces espaces du boudoir et du cabinet, que nous situerions comme relevant à la fois du rococo (sous le régime esthétique) et du libertinage (sous le régime culturel et littéraire). Ils sont en effet parmi les rares espaces à proposer cet « artifice supplémentaire » qui vient s'ajouter à l'artifice littéraire de la fiction⁴, cette dimension spectaculaire et séductrice qui en fait des espaces de représentation. Alors même qu'il se retire au creux de lieux clos et isolés, le désir se donne paradoxalement en spectacle, se met en scène, en se redéployant parmi les peintures et les glaces, comme en un théâtre. Le piège libertin de M^{me} de T*** dans *Point de lendemain* s'ouvre bien dans la loge d'opéra pour se refermer dans la grotte du cabinet secret : il n'y a là, au fond, qu'un seul et même espace, celui qui articule le secret au spectacle, lesquels fusionneront de manière si saisissante dans le théâtre muré de Silling. De Crébillon à Sade, justement, nous avons choisi une douzaine de décors⁵ dont le regroupement se justifie par une ressemblance d'ordre esthétique (ces intérieurs font intervenir les mêmes éléments décoratifs) mais aussi d'ordre narratif : ces architectures s'insèrent toutes dans une séquence narrative (une « configuration », pour reprendre l'expression d'Henri Lafon⁶) globalement similaire, dont il nous suffira de dire ici qu'elle met en scène un personnage « patient » (le plus souvent un homme, mais pas toujours) qu'on introduit dans un réduit voluptueux entièrement agencé pour susciter le désir, où s'apprête à l'accueillir un personnage « agent » (le plus souvent une femme). Parmi ces décors, souvent étudiés bien qu'issus de romans de second ordre⁷, les intérieurs de Trémicour dans *La petite maison* de Bastide et les cabinets de M^{me} de T*** de *Point de lendemain* de Vivant Denon sont bien évidemment les plus connus⁸. Ils se distinguent par leur rôle et leur

³ Claude-Prosper Jolyot de CREBILLON, *Le sofa, Œuvres complètes*, éd. Jean SGARD, Paris, Classiques Garnier, 2000, t. II, p. 331.

⁴ « Le "décor" implique une sorte d'artifice supplémentaire dans l'usage de l'objet [...]. Parler de "décor", c'est déjà saisir l'objet dans son exploitation littéraire, dans le processus de la représentation. » (Jean-Paul SERMAIN, « Leçon de sémiotique littéraire : en relisant l'œuvre d'Henri Lafon », *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle, hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 22).

⁵ À l'exception des œuvres les plus connues, on trouvera les extraits étudiés en annexe de notre article.

⁶ Henri LAFON, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de Madame de Villeglé à Nodier*, Paris, PUF, 1997, p. 7.

⁷ Voir les travaux fondateurs d'Henri Lafon (*Espaces romanesques...*, *op. cit.* et *Les décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992), ainsi que les études désormais classiques de Michel Delon (*Le savoir vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, les chapitres 5 et 6 ; *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999) et de Christophe Martin (*Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, notamment le chapitre 1).

⁸ Voir Dominique VIVANT DENON, *Point de lendemain*, suivi de Jean-François de BASTIDE, *La petite maison*, éd. Michel DELON, Gallimard, 1995.

développement narratifs hors du commun (le pacte touristico-libertin passé entre Trémicour et Mélite au seuil de la petite maison, comme le piège topographique tendu à Damon par M^{me} de T*** entre pavillons et jardins, font des deux nouvelles des réécritures libertines et architecturales de la carte du Tendre). À cela s'ajoute, dans le cas de Bastide, le projet quasi muséographique dans lequel ces décors imaginaires s'insèrent (la description du pavillon de Trémicour, inspirée de la Folie de la Boissière de la Barrière Clichy par Le Carpentier, restitue le travail et le style de plus d'une vingtaine d'authentiques artistes du temps⁹). Mais ces deux textes restent des exceptions, dont on eût souhaité qu'ils fussent la règle. Nous regrettons, avouons-le, que les splendides cabinets si souvent évoqués dans les romans ne donnent lieu qu'à de brèves descriptions de quelques lignes, sans grand rapport avec le raffinement et la profusion qu'ils incarnent pourtant symboliquement. Et ce regret est sans doute moins le résultat d'un regard déformé de lecteur post-balzacien habitué aux longues descriptions, que d'une interpolation entre notre expérience de lecteur et celle de visiteur, habitué au plaisir d'arpenter et d'admirer des architectures réelles. On aimerait, naïvement sans doute, les retrouver dans la fiction, sinon telles quelles, du moins dans le luxe de certains de leurs détails. Ce sentiment spontané d'un hiatus entre le lecteur (trop rapidement frustré d'espace) et le visiteur (happé par un décor dont il peut examiner les moindres détails), relève, c'est vrai, d'une sorte d'*ut architectura poesis* assez sommaire, et semble à première vue bien fragile pour servir d'appui à une réflexion sur la description romanesque. On aurait pourtant tort de le négliger, car il nous mène sur la voie d'un paradoxe propre à ces espaces intérieurs ; paradoxe dont on voudrait partir pour réfléchir sur la véritable nature de leur unité et de leur harmonie interne. Ne doit-on pas s'étonner que des espaces voués au spectaculaire et à l'excès, conçus pour frapper les sens et entraîner l'admiration infinie des personnages et du lecteur, soit pourtant si rapidement expédiés par l'écriture ? N'est-il pas frappant que ces décors, dont chaque élément (glaces, peintures de la Fable galante, ou encore menuiserie délicate) participe d'une esthétique rococo qui porte la profusion infinie et le vertige du détail, soient pourtant ramassés en quelques lignes, et surtout résorbés sous des formules évasives et totalisantes (« Tout y respirait la volupté », « tout invitait à l'amour », « tout y respirait l'amour et le plaisir »¹⁰...) ? « La perception du décor n'est pas totalisable, précisait Minguet, formulant ainsi une sorte de définition du rococo, l'œil s'épuise dans le détail, quand il a tout

⁹ Sur cet aspect documentaire de *La petite maison*, voir les appareils critiques de Michel Delon (*op. cit.*) et de Patrick Mauriès (*La petite maison*, Paris, Le promeneur-Gallimard, 1993), ainsi que l'article d'Aurélien Davrius (« La *Petite maison*, une collaboration entre Belles-Lettres et architecture au XVIII^e siècle », *RHLF*, 2009, vol. CIX/n° 4, pp. 841-869.

¹⁰ « Le mot "tout" sonne avec insistance dans ces textes », remarque Henri Lafon (*Les décors et les choses...*, *op. cit.*, p. 200).

parcouru, il n'est pas sûr d'avoir tout enregistré »¹¹. Or, les décors romanesques sont justement toujours et avec insistance ramenés à un tout, au détriment du traitement du détail. Comme si la force de déploiement propre à l'espace rococo, toujours prêt à s'ouvrir et à se multiplier, se trouvait bridée, fixée par l'écriture et la description qui la restreignent bien vite au sein d'un ensemble unifié. Alors bien-sûr, l'exigence d'unité n'est pas contradictoire avec l'esthétique de ces décors à propos desquels elle est fortement rappelée par les architectes. Germain Boffrand, par exemple, figure de proue de l'architecture rococo, insiste sur la cohérence qui doit maintenir ensemble tous les éléments et les matériaux du décor intérieur : « en général, écrit-il, toutes les parties d'Architecture, de Sculpture et de Peinture ne doivent faire ensemble qu'un seul et même tout »¹². Néanmoins l'unité fortement affirmée des décors romanesques semble d'une tout autre nature que celle, structurelle et plastique, des décorations intérieures de l'époque. Si le roman convoque des objets et des techniques qui correspondent aux usages artistiques du moment (la glace, la peinture galante, les meubles dernier cri dont La Morlière se plaît à égrener l'éventail¹³), il cherche avant tout à les faire converger vers un effet unique, une impression sans nuance sur les sens, avec pour seule finalité le réveil de l'appétit sexuel. L'intrigue romanesque construit un espace qu'elle dote en même temps d'un sens ; un espace dont les parties ne sont pas seulement des formes (plastiques, artistiques) mais avant tout des *signes*, dont l'interprétation (sensuelle et érotique) est, du point de vue du personnage visiteur, absolument univoque. C'est précisément cette unidimensionnalité du boudoir, soulignée, à des titres divers, par plusieurs commentateurs¹⁴, qu'il nous paraît intéressant d'interroger parce qu'elle peut nous permettre de préciser le statut propre de l'espace littéraire par rapport aux espaces réels produits par l'art – statut qui oscille entre le témoignage et la transfiguration par la fiction. Le cabinet voluptueux du roman, en convoquant les formes et matériaux artistiques contemporains, reproduit l'harmonie des

¹¹ Philippe MINGUET, *op. cit.*, p. 168.

¹² Germain BOFFRAND, *Livre d'Architecture...*, Paris, Cavelier, 1745, p. 44.

¹³ « ...une duchesse, des bergères, des chaises longues... » (Jacques Rochette de LA MORLIERE, *Angola, histoire indienne*, 1746, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond TROUSSON, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 415 ; voir annexes, extrait n° 2). Christophe Martin rappelle combien les « romans de la mondanité sont soucieux d'annexer au plus vite les dernières inventions décoratives pour en exploiter le potentiel érotique » (Christophe MARTIN, *op. cit.*, p. 17).

¹⁴ Michel Delon souligne l'empire qu'exerce le lieu libertin sur les sens. Tout en saturant les sollicitations sensibles (dans un mouvement de *profusion*), le boudoir « limite la liberté » de l'individu (dans une logique de *restriction*), à la façon d'un espace utopique (Michel DELON, *L'invention du boudoir*, *op. cit.*, p. 39). Pour sa part, Christophe Martin, dans une lecture à la fois rhétorique et idéologique du discours romanesque, interroge les liens de ce type de décors à la représentation de la femme et du corps féminin. Il montre, entre autres, que ces espaces, saturés et « foisonnants d'objets » (mouvement de *profusion*), sont attribués à la femme avec une insistance qui relève d'une véritable « assignation » (mouvement de *restriction*) (Christophe MARTIN, *op. cit.*, p. 15 et s.). On retrouve donc, à une autre échelle, ce paradoxe entre un espace qui pourrait échapper et une ferme volonté de lui donner un sens.

décors rococo, et possède, à ce titre, une valeur certaine de témoignage. Mais cette cohérence structurelle du décor n'a de sens que parce qu'elle est entièrement au service d'une autre unité, tissée cette fois-ci par l'écriture et l'intrigue libertine pour les besoins de la figuration exclusive du corps et du désir, dont le cabinet devient le « temple ». Cette imposition d'un sens unique et transparent, qui est sensible jusque dans la brièveté même des descriptions, ne va pas – et c'est là notre paradoxe – sans une certaine réduction des aspérités, une certaine homogénéisation du divers pourtant constitutif de l'univers décoratif du rococo.

Le tableau et la glace : petite anatomie du cabinet

« Il faut tout mettre en œuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions »¹⁵. Ainsi Le Camus de Mezières résume-t-il les pratiques décoratives du boudoir tout au long du siècle. Elles reposent en effet sur la recherche d'une double illusion, par le jeu combiné du tableau et du miroir. On connaît le succès progressif d'un tel dispositif dans les demeures royales puis les hôtels parisiens, dès la fin du règne de Louis XIV¹⁶. Formule qui reste cependant, du fait de son coût, le signe d'un prestige exceptionnel. Le roman, dont les mots coûtent moins cher que les glaces de Venise ou de Saint-Gobain, associe de façon systématique la peinture et le trumeau de glace. Comme si la fiction cherchait à épauler et nourrir sa propre illusion des illusions de la représentation, elle resserre la collaboration du tableau et du miroir pour y réduire bien souvent la composition et la structure du décor, assurant ainsi sa forte unité tout en préparant son éclatement. On retrouve parfois, nettement dessinée, la scansion des lambris entre panneaux peints et trumeaux de glace, dont les missions respectives de figuration et de démultiplication du corps nu sont fixées :

Entre des glaces de la plus rare beauté, on voyait des peintures¹⁷.

La moitié des panneaux étaient garnis de tableaux, qui représentaient les galantes Orgies qui se célébraient dans ce temple de la volupté : les autres étaient remplis de glaces dans lesquelles ces tableaux étaient répétés sous différents points de vue¹⁸.

Mais ce rythme imprimé à l'espace se brouille bien vite tant il devient impossible de distinguer l'image de son reflet, qui se confondent dans le règne du miroitement. Dans l'antre de M^{me} ***, dans *Le Vicomte de Barjac*, les tableaux de Van Loo et de Boucher ne

¹⁵ Nicolas LE CAMUS DE MEZIERES, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, l'auteur, 1780, p. 118.

¹⁶ La glace est historiquement attachée aux petits espaces. Elle est utilisée par exemple en 1698 par Lassurance pour la décoration du pavillon de glaces et des appartements d'hiver de la Ménagerie de la reine. Voir Fiske KIMBALL, *Le style Louis XV, origine et évolution du rococo*, Paris, Picard, 1949.

¹⁷ François BELIARD, *Zelaskim, histoire américaine...*, Paris, Mérigot, 1765, t. III, p. 67.

¹⁸ Henri-François DE LA SOLLE, *Mémoires de Versorand*, Paris/Amsterdam, Mérigot, 1750, t. V, p. 57. La sculpture remplace plus rarement la peinture (voir annexes, extrait n° 9, où la ronde-bosse mime plus concrètement encore les formes des corps).

représentent plus, mais « réfléchissent » le « jour des amants », pénétrant par l'ouverture du dôme : la peinture se transforme en miroir ; quant aux miroirs, qui « répètent » les mouvements des domestiques accoutrés en personnages de la Fable, ils se transforment en tableaux¹⁹. Dans le cabinet de M^{me} de T***, de *Point de lendemain*, peinture et glace se superposent dans un jeu d'illusions sans fond qui ne distingue plus ses propres degrés : « Je me trouvais comme dans une vaste cage entièrement de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints, qu'elles produisaient l'illusion de tout ce qu'elles représentaient »²⁰.

Ces échanges entre peinture et glace ont bien évidemment pour fin de dévoiler le corps érotique. Le roman, déplaçant la notion fondamentale de convenance ou de destination au profit de ses petits espaces privés et licencieux²¹, et en radicalisant les principes, dresse une analogie insistante entre la représentation picturale du décor de la pièce et les usages qui s'y pratiquent. Il s'agit d'inscrire, par le truchement du tableau, et comme par la bande, le corps dans le décor. La correspondance entre la peinture et les mœurs fait parfois l'objet d'un long développement, comme dans l'extrait de *l'Histoire de M^{lle} Brion*, qui offre un exemple rare de commentaire sur le sujet d'un tableau²². L'appartement de M. de R... est décoré de l'épisode des amours de Mars et Vénus surpris par Vulcain. L'ordonnance du tableau, esquissée dans la gravure qui illustre cette scène, laisse penser qu'il est inspiré de la toile de Boucher, exactement contemporaine (**Fig. 1-2**). La scène sexuelle, dont nous serons, nous lecteurs, les spectateurs secrets à la façon d'un Vulcain dégradé, semble se draper dans les vêtements de la Fable. L'incrustation du tableau dans le corps du lit (il lui sert de « dossier ») confirme cette continuité, ce passage sans rupture de l'image à l'acte (passage rendu aussi dans la gravure par le jeu d'écho entre le froissé des carreaux et les drapés du tableau).

¹⁹ Marquis de LUCHET, *Le Vicomte de Barjac...*, Dublin, Wilson, 1784, t. I, p. 139 ; voir annexes, extrait n° 10.

²⁰ VIVANT DENON, *op. cit.*, p. 94.

²¹ « Le principal soin d'un Décorateur, affirme Blondel, doit être de se régler sur la destination du lieu » (*De la décoration des maisons de plaisance*, Paris, Jombert, 1738, t. II, p. 106). Ou encore : « Dans la décoration d'un appartement, on doit encore avoir pour règle indispensable d'accorder les ornements d'une pièce avec son usage » (*op. cit.*, t. II, p. 66). Mais c'est en effet d'abord pour l'espace de parade de la salle à manger que Blondel théorise l'adéquation du décor à l'usage. Il l'applique ensuite, par extension, mais en atténuant progressivement les procédés, aux autres pièces plus petites, et aux demeures moins riches : « On peut désigner dans les grands édifices, la destination d'une salle à manger par les attributs qu'y peut apporter la sculpture, et par les allégories que peuvent offrir les tableaux dont on orne les dessus-de-portes, ceux des cheminées et des trumeaux, aussi bien que les peintures du plafond lorsqu'on en introduit l'usage. Cette manière de désigner ces salles à manger doit s'entendre de toutes les autres pièces qui composent un appartement de parade. Dans les maisons d'une moindre considération, on affecte des allégories moins coûteuses, et souvent même on se contente des meubles principaux, comme dans les salles à manger ordinaires, les tables ou buffets ; dans les chambres à coucher, les alcôves, niches, etc... » (*op. cit.*, t. II, pp. 122-123).

²² Voir *Histoire de M^{lle} Brion, dite comtesse de Launay*, Toulon, s. n. s. d. [1754] (voir annexes, extrait n° 4).

Mais bien souvent, le sujet des peintures est à peine évoqué. Il suffit au narrateur de préciser que les toiles étaient « analogues au moment »²³, ou « analogues au passe-temps »²⁴ dont la pièce est le théâtre. Rien n'est dit du contenu, rien n'est détaillé du moment, mais (et comme si deux silences valaient mieux qu'un) la seule adéquation de l'un à l'autre en suggère bien assez.

Ce corps suggéré ou dévoilé par le pinceau (qui « expos[e] aux regards ce que la nature a de plus caché »²⁵, et par qui « rien n'était ménagé »²⁶), le miroir va le déployer sous tous les angles (« sous différents points de vue »), offrant au regard du visiteur et à l'imagination du lecteur une vue quasi-panoptique.

Les attitudes voluptueuses qu'elles offraient aux regards, se trouvaient répétées, de quelque côté que l'on se tournât, dans vingt glaces distribuées avec art²⁷.

Le principe d'effraction, au cœur de la peinture rococo d'inspiration ovidienne²⁸, est ainsi poussé à l'extrême par la démultiplication des points de vue. Il finit même par s'annuler dans une sorte de géométral érotique où tout est dévoilé. C'est ce rêve d'un tableau scintillant des corps, sans ombre ni cache, que réalise le boudoir sadien, notamment celui de *La Philosophie dans le boudoir*.

C'est pour que, répond M^{me} de Saint-Ange à l'étonnement d'Eugénie devant « toutes ces glaces », 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 et 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 contempler elle-même²⁹.

²³ DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, 1771, Paris, Le promeneur, 1995, partie I, lettre 22 ; voir annexes, extrait n° 8.

²⁴ Marquis de LUCHET, *op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 10.

²⁵ Ignace-Vincent GUILLOT DE LA CHASSAGNE, *Mémoires du comte de Baneston écrits par le chevalier de Forceville*, Paris, Duchesne, 1755, t. I, p. 107 ; voir annexes, extrait n° 5.

²⁶ JONVAL, *Les erreurs instructives ou les Mémoires du comte de ****, Londres/Paris, Cuissart et Prault, 1765, t. III, p. 82 ; voir annexes, extrait n° 6.

²⁷ JONVAL, *op. cit.*, t. III, p. 82 ; voir annexes, extrait n° 6.

²⁸ Voir, sur ce point, les récentes analyses d'Aurélia GAILLARD, « Mythologies de l'effraction dans la peinture rococo ou des repos en peinture », dans Jacques BERCHTOLD, René DEMORIS et Christophe MARTIN (éd.), *Violences du rococo*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 77-95.

²⁹ Donatien Alphonse François de SADE, *La philosophie dans le boudoir*, Œuvres, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, 1998, t. III, p. 20. Le dispositif se retrouve à l'identique dans le salon du comte de Gernande de *La nouvelle Justine*, où la « large ottomane » est entourée « par tant de glaces qu'il devenait impossible que les scènes qu'on allait exécuter dans ce superbe local ne s'y multipliasent pas sous mille et mille formes » (SADE, *op. cit.*, t. II, chapitre XIV).

Ici, la peinture et sa médiation érotique ont disparu. Ce sont les corps qui font tableaux dans les miroirs (et chez le géant Minski, ils feront meubles³⁰). À mesure que la décoration se simplifie et s'épure (se réduisant à l'élément unique de la glace), elle réalise, comme en raison inverse, l'éclatement et le morcellement du corps. Un éclatement d'autant plus fantasmé qu'il n'est jamais concrètement illustré par l'image quand elle existe. Ainsi la gravure représentant la « délicieuse niche » de glaces de M^{me} de Saint-Ange dans l'édition de 1795 de *La philosophie dans le boudoir*, ne figure qu'un seul miroir, lui-même en partie dissimulé par les tentures d'un lit, et surtout, totalement opaque. Le dispositif léger et transparent du texte (ottomane et reflets infinis) s'en trouve considérablement alourdi ou appauvri (**Fig. 3**). Parmi les cent gravures de *l'Histoire de Juliette* (dont de nombreuses figurent des intérieurs de glaces), seuls trois inscrivent le reflet du corps sur la surface du miroir. Encore s'agit-il du seul corps de Juliette, excentré, coupé et isolé (comme dans la scène avec la Clairville, dans la « niche de glaces » du « voluptueux appartement » de Juliette ou celle du « cabinet absolument environné de glaces » du duc de Dennebar) (**Fig. 4-5**). Jamais la glace ne réfléchit les dispositifs complexes impliquant plusieurs corps. Seul l'espace fictif du texte, donc, est à même de suggérer cette dilution fantastique du corps dans le décor³¹. Peut-on parler, alors, d'un risque de désintégration de l'espace imaginaire avec la dispersion du corps ? Non, en réalité l'unité du décor n'est jamais vraiment menacée, puisqu'au contraire, chaque partie du réduit voluptueux est solidaire de cette mission unique : dire et montrer le corps. Chez Sade, comme dans la plupart des autres cabinets libertins, que ce soit en pleine lumière comme dans le « demi-jour », tout doit être montré (effectivement, ou par le truchement de la peinture) ; et plus encore, tout *doit montrer*, rien ne doit être « non-montrant ». Jusqu'aux « écrans » qui masquent moins qu'ils ne désignent les « mains » de la courtisane qui les a découpés³² ; jusqu'aux « rideaux pourpres et argent », qui ne cachent rien mais participent au contraire de la réflexion des motifs dans les glaces³³. Il y a comme une sur-signifiante du décor.

On tient peut-être ici un des déplacements essentiels opérés par le roman par rapport aux pratiques décoratives qui lui sont contemporaines. La fiction ne semble garder des décors que les parties directement figuratives, ou les éléments qu'elle a rendus au préalable signifiants. Dans ces espaces où trône pourtant le « lit de repos », jamais la description ne fait allusion

³⁰ Voir SADE, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, t. III, p. 706.

³¹ Michel Delon avait signalé les limites de la gravure et la présence de l'écriture dans la figuration de la dynamique érotique chez Sade – limites confirmées ici par le traitement timide du miroir. Voir Michel DELON, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle », dans *La lettre et la figure, la littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, actes de colloque, Heidelberg, C. Winter, 1989, pp. 11-29.

³² LA MORLIÈRE, *op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 2.

³³ LOAISEL DE TREGATE, *Dolbreuse...*, Paris, Belin, 1783 ; voir annexes, extrait n° 9.

aux *repos* de la décoration, à ces panneaux de lambris aveugles, si importants dans l'économie générale de la pièce pour maintenir son équilibre et même rehausser ses ornements. Blondel rappelle en effet qu'il « faut garder [des repos] en décorant une pièce pour en faire bien ressentir toutes les parties »³⁴, mais aussi pour « avoir soin de ménager la supériorité des ornements pour les parties d'une pièce quand elles doivent l'emporter sur les autres »³⁵. Dans le roman, l'ornement ne se dessine pas sur fond de repos ou par distinction d'avec un élément plus sobre : l'espace entier *n'est qu'ornement* (« il semblait que l'art se fût épuisé pour embellir ce séjour »³⁶). Ces panneaux lambrissés, sans image ni reflet, qu'on trouve très souvent dans les gravures, ne sont jamais évoqués dans l'écriture, si ce n'est, justement, comme support de la représentation (« une boiserie d'une sculpture légère et délicate, *portait* différents médaillons »³⁷ ou sur le mode de la saturation (cette « salle ornée *de toutes parts* d'une boiserie très élégante »³⁸). Tournant le dos à une structure qui ferait alterner l'ornement et le repos, la menuiserie et le tableau, le figuratif et le non figuratif, le vide et le plein, le décor romanesque condense l'espace artistique en n'en retenant que ce qui représente, réfléchit ou fait signe.

Un « tout heureux »

Cette logique de densification de la signification du décor se traduit par le procédé, extrêmement attendu, de la « totalisation », qui unifie et homogénéise le divers. Soit que le « tout » vienne ressaisir, après coup, les éléments successifs d'une énumération (la lumière, les glaces, les peintures et leurs détails, « *tout* dans ce lieu respirait l'amour »³⁹), soit qu'au contraire, on pose dès le seuil du réduit, un facteur commun aux objets qui vont être décrits (« Imagine-toi *tout* ce que le luxe peut inventer pour entretenir ou pour exciter les désirs »⁴⁰). Soit, enfin, que la convergence de tous les éléments du décor dispense même de leur description, tant la connaissance de l'effet permet de reconstruire ses causes ! Ainsi, de la maison de plaisance du séducteur comte de Surville, dans l'histoire édifiante de *Toni et Clairette*, nous ne saurons rien... ou plutôt nous ne saurons *que* tout : elle est destinée à séduire :

³⁴ Jean-François BLONDEL, *op. cit.*, t. II. p. 80.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Mémoires du comte de Baneston, op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 5.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Mémoires de Versorand, op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 3.

³⁹ *Zelaskim, op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 7. Nous soulignons.

⁴⁰ *Les erreurs instructives, op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 6. Nous soulignons.

On arrive, et l'on se croit admis dans un séjour enchanté. Le lieu était charmant par lui-même, et l'industrie des Arts y luttait partout avec les beautés de la Nature. L'élégance, la richesse brillaient dans l'intérieur des appartements. L'œil y voyait enfin *tout ce qui peut* contribuer à le séduire, et quand l'œil est séduit, l'âme n'est pas éloignée de participer à l'illusion ⁴¹.

La reprise incessante de ce procédé d'un extrait à l'autre témoigne de la nature conventionnelle de ces lieux (au sens spatial comme rhétorique), qui s'écrivent par référence des uns aux autres, donnant au lecteur qui les parcourt tous, l'impression de visiter un seul et même espace et non des endroits singuliers. C'est, bien entendu, que ces lieux représentent moins des espaces en tant que tels qu'ils ne partagent la même fonction diégétique et symbolique : figurer, par métonymie et métaphore, le corps érotique et exprimer ainsi le réveil du désir. Son unité, le décor fictif la trouve hors de lui, dans la convergence de ses effets sur les sens, dans la cohérence du sentiment qu'il procure. Si Blondel, parlant en architecte, souligne la « relation intime qui doit être entre les parties et le tout », dans la décoration intérieure, exigeant de « parvenir à un *tout heureux* » ⁴², le romancier semble lui répondre en transposant l'intimité artistique des parties du décor en une intimité de chair entre ses habitants : « *tout* dans ce lieu respirait l'amour, et l'amour *heureux* » ⁴³. Entre les éléments décoratifs (le tout) et leur réussite (l'heureux tout), s'interpose l'ordre du sentiment (l'amour). La perfection architecturale du cabinet romanesque est inextricablement liée à l'efficacité de sa destination galante ; c'est pourquoi cette perfection artistique se dit dans le langage convenu du sentiment, étayé par la vulgate sensualiste du siècle dont les *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos sont une des sources dans le domaine esthétique ⁴⁴. Plaçant l'espace au service du désir, et tout comme il pousse à l'extrême certaines notions architecturales (la destination), le roman radicalise le sensualisme en prêtant au décor un pouvoir absolu, des effets nécessaires. Le procédé, relativement éculé lui aussi, de personnification du lieu, qui consiste à postuler une entité allégorique et d'allure féminine à son origine (« la mollesse », « la délicatesse », « les grâces », « l'amour », « la volupté ») participe également de ce raidissement sensualiste. Les effets provoqués par les objets du décor (l'amour, la volupté...) sont déjà là, au principe de ce décor, présents sous une forme allégorique mais entièrement transparente. Production et réception de l'espace semblent se mirer l'une l'autre comme en

⁴¹ Nicolas BRICAIRE DE LA DIXMERIE, *Toni et Clairette*, Paris, Didot l'aîné, 1773, t. 2, p. 167. Nous soulignons.

⁴² BLONDEL, *op. cit.* t. II, p. 120. Nous soulignons.

⁴³ Zelaskim, *op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 6. Nous soulignons.

⁴⁴ « Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. » (Abbé DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1733, vol. II, 22, p. 323).

une glace, ou encore se refermer l'une sur l'autre comme les deux parties d'une coquille, conférant à l'espace une unité absolue ⁴⁵.

Fiction et fonction

Espaces entièrement définis et construits par leur destination, les cabinets libertins du roman dégagent donc l'étrange impression, que nous évoquions au départ, d'être des lieux de profusion et de ravissement, qui obéissent pourtant à une pure fonctionnalité. Dans le dernier tiers du siècle, la machine, s'invitant au cœur du décor, viendra matérialiser cette hyper-fonctionnalité. Table qui surgit des souterrains et des plafonds (dans la salle à manger de Trémicour), ressort qui pousse les amants dans la grotte (dans le cabinet de M^{me} de T***): l'architecture voluptueuse est une illusion d'opéra, un rêve porté et régi par des poulies. Mais avant même le règne des mécaniques et indépendamment de lui, le boudoir et ses avatars sont déjà des machines, des dispositifs entièrement tendus vers leur but : machines non pas encore à habiter (ce sera l'affaire du bourgeois), mais à désirer. Dans ces lieux de l'écart et de l'extravagance, point de désordre, chaque chose est à sa place, ordonnée par la fin qu'on lui assigne. Dans ces temples du frivole, rien d'inutile. À lire le principal reproche que Blondel faisait aux licences du « goût moderne », condamnant ce « mélange si confus de sculpture et d'architecture », devant lequel « le Spectateur le plus attentif ne peut malgré toutes ses réflexions, garder le souvenir d'aucune des formes [...], ni deviner le motif qui a porté l'inventeur à décorer de cette façon plutôt que d'une autre » ⁴⁶ – à lire ce reproche, qui traduit, au fond, une hantise de l'arbitraire de l'ornement, on réalise combien les décors littéraires échappent à ce soupçon de gratuité et partagent cette hantise. Ils sont, par leur statut même d'actant dans une intrigue libertine, entièrement *motivés*. Tout en eux indique le motif qui justifie leur déploiement ; c'est pourquoi tout en eux *est* motif (les figures du corps dans le tableau, sur la glace et jusque dans la courbe des meubles ⁴⁷). Fiction et écriture imposent leur nécessité au décor. *Form follows fiction*, aurait-on envie de dire, en parodiant Greenough et Louis Sullivan.

De fait, cette sélection de l'objet par son rôle dans un dispositif diégétique et fictif, rapproche nos espaces spectaculaires d'une autre série de lieux romanesques, pourtant

⁴⁵ Le narrateur de *La petite maison* a cette formule qui traduit parfaitement ce circuit chiasmatisme, ici sous la forme d'une réciprocité entre propriétaire et visiteur : « On prend [dans le salon si voluptueux] des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient. » (BASTIDE, *op. cit.*, p. 111).

⁴⁶ BLONDEL, *op. cit.*, t. II, pp. 88-89.

⁴⁷ « Une duchesse, des bergères, des chaises longues, semblaient tacitement désigner l'usage auquel elles étaient destinées » (Angola, *op. cit.* ; voir annexes, extrait n° 2bis). La forme du meuble dessine en creux le corps et, perçue à travers le filtre des perceptions échauffées, elle se réduit à sa fonction érotique.

radicalement contraires. On veut parler des espaces dépouillés et triviaux, régis par la nécessité et l'impératif pratique. Christophe Martin analyse, par exemple, le traitement des objets dans certaines fictions pédagogiques des Lumières, dont le modèle du genre est *l'Émile* de Rousseau. Les objets, souvent très simples et ordinaires qui y apparaissent, sont soumis à une « fonctionnalité rigoureuse » en lien avec l'expérience pédagogique entièrement maîtrisée par le précepteur, lequel, jouant notamment de l'isolement du disciple, sélectionne et exclut les objets selon qu'ils sont utiles ou néfastes⁴⁸. Les cabinets voluptueux, sièges d'une toute autre expérience (mais qui demande elle aussi l'isolement et qui prend si souvent la forme d'une éducation) partagent, dans le choix de leur décor, le même souci de maîtrise et de contrôle des pouvoirs de l'objet – mais inversé. « Que leur appartement soit garni de meubles grossiers et solides, demande le précepteur d'Émile : point de miroirs, point de porcelaines, points d'objets de luxe »⁴⁹). Ce que le pédagogue bannit scrupuleusement par claire conscience des effets, le propriétaire voluptueux le multiplie de façon tout autant méditée. Il élimine, lui aussi, les objets nuisibles au projet libertin, avec le même souci d'efficacité (les « rigueurs » de la peinture édifiante sont « bannies » du lieu de plaisir, comme les « tabourets, enfants du respect »⁵⁰). Le décor libertin est donc, aussi, un contre-décor, dont la fonctionnalité apparaît aussi, et donc d'autant plus nettement, en négatif. Enfin, si la fiction se contente souvent d'énumérer les éléments du faste sans les décrire beaucoup plus que le précepteur qui les exclut, c'est justement pour n'en retenir que leur potentiel fonctionnel (en l'occurrence érotique) et assurer ainsi leur absolue convergence, sans perte ni dispersion. Si bien que les différents morceaux du décor, au-delà même de leur solidarité structurelle et formelle, finissent par s'équivaloir dans un espace homogénéisé par l'efficacité de son effet : « l'amour égalisait tout »⁵¹.

Cette formule de La Morlière à propos du cabinet enchanté de la fée Lumineuse suggère une jouissance de l'écriture à créer un décor lissé par le rêve et la plume. La fiction littéraire éprouve ainsi sa puissance en tissant un espace qu'elle est seule à pouvoir engendrer. Un espace sans aspérité, sans contradiction ; une pure surface dont le procès de production est enveloppé d'allégorie (« la mollesse », les « grâces », la « volupté »...), comme pour refouler les conflits et les fractures présentes dans toute collaboration artistique réelle. Ces conflits,

⁴⁸ Christophe MARTIN, « Leçons de choses. Remarques sur les pouvoirs de l'objet dans quelques fictions d'expérimentations pédagogiques », *Lumières*, 2005, n° 5, pp. 49-63.

⁴⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, Œuvres complètes*, éd. Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, Paris, Gallimard, 1969, t. IV, pp. 322-323.

⁵⁰ Angola, *op. cit.* ; voir annexes, extraits n° 2 et n° 2bis.

⁵¹ *Id.* ; voir annexes, extrait n° 2bis.

Katie Scott les a mis au jour en retraçant les réseaux d'intérêts, les enjeux économiques et les contraintes matérielles qui travaillent en profondeur (« *beneath the surface* ») le chantier des hôtels – éléments qu'elle juge trop souvent négligés par l'historien qui s'en tient facilement à l'unité apparente du résultat fini ⁵². Or (et il n'y a rien là qui doive nous étonner) Katie Scott rapproche cette illusion de cohérence d'un faible de l'historien pour les séductions du récit. Tout se passe comme si l'harmonie esthétique de la décoration invitait, avec plus de force et de naturel qu'ailleurs, à cette mise en récit propre à tout travail d'historien ⁵³. La cohérence de l'espace est naturellement intégrée, ou plutôt construite, par la faculté de concaténation du récit et de la description. Sans même qu'il soit question de fiction, c'est donc en dernière instance l'écriture qui crée l'effet d'unité, dans un « récit vrai » du décor. De ce point de vue *La petite maison* de Bastide est un texte primordial dans la figuration des rapports de l'art et de la littérature. Entre musée et nouvelle libertine, entre description d'art et récit de fiction, l'œuvre est un point de rencontre où se rejoignent les décors réels (qu'elle restitue par morceaux) et l'espace fictif du désir (dans lequel elle intègre ces décors). Les parties descriptives, témoignages parfois uniques des travaux d'un Pineau, d'un Vassé et de bien d'autres, s'y coulent harmonieusement dans l'intrigue, de sorte que la distinction entre le musée et le désir s'estompent. « Vrai » artistique, art fictif et intrigue galante sont emportés, ensemble, par le cours d'un unique récit. La leçon de *La petite maison*, c'est qu'en deçà même de la distinction entre décor réel et décor de fiction, entre amateur d'art et romancier, l'harmonie du décor se fabrique toujours dans l'atelier du récit.

⁵² Katie SCOTT, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995 (en particulier la première partie, dont la p. 6 : « *The existence of conflict wich was part of the process of decorative production is an essential constituent of its meaning.* »)

⁵³ « *The integrative effects of description – that is to say, narrative's inherent tendency to assemble and compose the dispersed fragments of history – have in the past often seem particularly well suited to as discussion of eighteenth-century decoration.* » (Katie SCOTT, *op. cit.*, p. 6).

Annexes

Extrait n° 1 : Claude-Prosper Jolyot de CREBILLON, *Le Sopha, Œuvres complètes*, éd. Jean SGARD, Paris, Classiques Garnier, 2000, t. II, p. 446.

J'entrai dans un vaste palais qui appartenait à un des plus grands seigneurs d'Agra. J'y errai quelque temps, enfin 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.

Extrait n° 2 : Jacques Rochette de LA MORLIERE, *Angola, histoire indienne*, 1746, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond TROUSSON, Paris, Robert Laffont, 1993, pp. 408-409.

[Le cabinet de Zobéïde, la courtisane]

Ils passèrent dans un cabinet reculé au fond de l'appartement, plus voluptueusement meublé que tout ce que le prince avait vu jusque-là. Il était revêtu de glaces, et on voyait sur les panneaux des aventures galantes rendues avec une expression parfaite : aucune d'elles ne peignaient les rigueurs, elles étaient bannies, même en peinture, de ce lieu de plaisir ; tout y respirait l'amour content : un lit de repos en niche, de damas couleur de rose et argent, paraissait comme un autel consacré à la volupté, un grand paravent *immense* l'entourait, le reste de l'ameublement y répondait parfaitement : des consoles et des coins de jaspe, des cabinets de la Chine, chargés de porcelaines les plus rares, la cheminée garnie de *magots à gros ventre* de la tournure la plus neuve et la plus bouffonne, des écrans en découpures travaillés par les mains de Zobéïde et des hommes les plus savants de la cour, et les bougies placées derrière des rideaux de taffetas vert, qui semblaient être faits pour rompre la trop grande clarté, et qui ne laissaient que ce demi-jour qui paraissait avoir été inventé pour éclairer les entreprises de l'amour, ou pour ensevelir la défaite de la vertu.

Extrait n° 2 bis : *Id.*, p. 415.

[L'appartement de la fée Lumineuse]

C'était une enfilade de petites pièces charmantes, qui semblaient avoir été imaginées pour donner une idée naturelle de toutes les différentes gradations de la volupté, par les différentes sortes de plaisirs auxquels elles étaient propres : l'une destinée aux plaisirs de la table, paraissait garnie avec une profusion délicate, de tout ce que le goût le plus raffiné a pu imaginer en faveur de cette sensualité ; l'autre faite pour les plaisirs de la musique était ornée de tous les trophées de cet aimable amusement, de tous ces instruments charmants, dont l'harmonie séduit les cœurs, et les dispose à une passion plus douce encore et faite pour les asservir, et la dernière enfin était destinée aux plaisirs de l'amour, et pourrait en être regardée comme le sanctuaire, ce fut dans celle-ci que se retirèrent la fée et le prince. Quel cœur assez sauvage aurait pu résister à une occasion aussi pressante, tout invitait à l'amour, dans ce séjour dangereux, 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* ; les tabourets, enfants du respect, étaient bannis de ce lieu charmant, où l'amour égalisait tout.

Extrait n° 3 : Henri-François DE LA SOLLE, *Mémoires de Versorand*, Paris/Amsterdam, Mérigot, 1750, t. V, pp. 57-59.

Enfin, après avoir traversé deux chambres, un escalier, un corridor, nous nous trouvâmes dans une grande salle ornée de toutes parts d'une boiserie très élégante ; la moitié des panneaux étaient garnis de tableaux, qui représentaient les galantes Orgies qui se célébraient dans ce temple de la volupté : les autres étaient remplis de glaces dans lesquelles ces tableaux étaient répétés sous différents points de vue. Ces glaces multipliaient à l'infini une dizaine de bougies, qui garnissaient un beau lustre de cristal, placé au milieu de la salle, perpendiculairement au-dessus d'une table de quatre couverts toute servie. Une porte s'ouvrit, et je vis paraître deux nymphes.

Extrait n° 4 : *Histoire de M^{lle} Brion, dite comtesse de Launay*, Toulon, s. n. s. d. [1754], p. 14.

M. de R..., aussi recherché dans ses plaisirs que voluptueux libertin, 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 pour servir d'ombre ; ce tableau se répétait dans tous les trumeaux et variait suivant les positions différentes des glaces.

Extrait n° 5 : Ignace-Vincent GUILLOT DE LA CHASSAGNE, *Mémoires du comte de Baneston écrits par le chevalier de Forceville*, Paris, Duchesne, 1755, t. I, pp. 106-107.

On me conduisit premièrement dans la chambre mystérieuse. Je crus entrer dans un séjour enchanté; tout y respirait l'amour et le plaisir; des cassolettes placées dans différents coins répandaient un parfum délicieux; un chandelier de cristal qui pendait du plafond éclairait ce beau lieu d'un nombre infini de bougies et produisait autant de clarté que le jour. Les yeux étaient ravis, l'âme était enchantée, une boiserie d'une sculpture légère et délicate, portait différents médaillons qui servaient de tapisserie. Ils étaient peints par les meilleurs Maîtres : les uns représentaient une troupe de jeunes Nymphes se baignant dans une fontaine, exposant aux regards ce que la nature a de plus caché, ou l'amour formant les chaînes des mortels avec des ailes de papillons. Tout y était galant, tout y était recherché, les tables étaient d'un marbre admirable, les sofas, les carreaux, les tapis étaient d'une mollesse infinie ; il semblait que l'art se fût épuisé pour embellir ce séjour.

Extrait n° 6 : JONVAL, *Les erreurs instructives ou les Mémoires du comte de ****, Londres/Paris, Cuissart et Prault, 1765, t. III, pp. 81-82.

Je me trouvai tout-à-coup dans une chambre fort éclairée. Quel spectacle frappa ma vue en y entrant ! Imagine-toi tout ce que le luxe peut inventer pour entretenir ou pour exciter les désirs ; sculptures, peintures où les plus doux combats de l'amour étaient représentés, rien n'était ménagé, et les attitudes voluptueuses qu'elles offraient aux regards, se trouvaient répétées, de quelque côté que l'on se tournât, dans vingt glaces distribuées avec art. J'étais dans l'admiration.

Extrait n° 7 : François BELIARD, *Zelaskim, histoire américaine, ou les aventures de la Marquise de P***, avec un discours pour la défense des romans, Paris, Mérigot, 1765, t. III, p. 67.

Elle était retirée dans une petite pièce enfoncée où la délicatesse et le goût semblaient avoir concouru et s'être surpassés pour rendre ce lieu le plus délicieux qui se fut jamais vu, et en faire le véritable asile de la volupté. L'ombre et le silence y régnaient; entre des glaces de la plus rare beauté, on voyait des peintures de l'expression et du goût le plus exquis, où l'ouvrier habile avait rendu d'un coup de pinceau toute la volupté qu'Ovide a mis dans ses ouvrages. Tout dans ce lieu respirait l'amour, et l'amour heureux.

Extrait n° 8 : DORAT, *Les sacrifices de l'amour ou Lettres de la vicomtesse de Senange et du chevalier de Versenay*, 1771, Paris, Le promeneur, 1995, partie I, lettre 22.

Je l'attendais à l'entrée de la rue où je loge ; j'aperçois la voyageuse, et la recueille enfin plus morte que vive. Elle me suit sous de longues galeries fort obscures (car on avait discrètement éteint les lumières), et je la conduis avec des précautions tout à fait magiques, jusqu'à l'intérieur de mon appartement. La volupté elle-même avait pris soin de le décorer. Le jeu des lumières, multiplié par le reflet des glaces, le choix des peintures les plus analogues au moment, tout semblait y inviter au plaisir. Elle ne vit rien de tout cela. À peine fut-elle entrée, qu'elle se laissa tomber sur la plus molle, la plus sensuelle et la plus employée des ottomanes, où, pendant plus d'une heure, elle resta sans mouvement.

Extrait n° 9 : LOAISEL DE TREGATE, *Dolbreuse ou l'homme du siècle*, Paris, Belin, 1783, réed., Paris, Lettres modernes, 1993, pp. 118-119.

Nous entrons dans la tour. La richesse et le goût moderne avaient présidé aux ornements de l'intérieur. Tout autour régnaient des arcades dont le fond rempli par des glaces réfléchissait des rideaux pourpre et argent, relevés en festons, des girandoles de cristal et des figures en marbre, représentées dans une attitude galante. Le prononcé moelleux de leurs contours et le fini de leur exécution, l'expression voluptueuse que l'artiste avait su leur donner, aidaient à séduire l'imagination par les yeux, et semblaient conseiller et justifier en même temps les douces faiblesses de l'amour. Mais je n'étais plus cet amant dominé par ses transports qui ne songeait qu'à poursuivre sa victoire. J'observais la comtesse avec une émotion extraordinaire ; et dans ses yeux, remplis et comme inondés d'une flamme humide, je voyais moins la plénitude du désir que le trouble d'un cœur timide, abattu par la crainte de faillir.

Extrait n° 10 : Marquis de LUCHET, *Le vicomte de Barjac ou Mémoires pour servir à l'histoire de ce siècle*, Dublin, Wilson, 1784, t. I, pp. 139-146.

Un mur se sépare, et dans l'instant il se trouve dans un salon que les grâces semblaient avoir orné de leurs mains. Le jour des amants y pénétrait par un dôme, et semblait se réfléchir avec complaisance sur les voluptueux tableaux des Van Loo et des Boucher. [...] Elle sonne, deux rideaux s'ouvrent, ils passent dans une salle à manger, dont le parquet, le plafond et les murs étaient de glace. [...] Une table couverte de mets délicats est entourée d'esprits, qui semblaient avoir revêtus les corps de Pâris, d'Endymion, d'Antinoüs, de Phrynes de Terientia, d'Hélène, *etc.*... Les uns étaient parés comme des Grâces, les autres comme des Amours. Tous avaient un service extrêmement leste, et ces mouvements se répétaient dans les glaces qui pétillaient déjà du feu de cent bougies; à tant de pièges tendus aux sens, M^{me***} joignit la conversation la plus animée, et quelque vive qu'eut été la scène du sofa ce n'était presque que changer de volupté. [...] Après le souper, ils passèrent dans un boudoir simple et agréable, dont tout l'ornement consistait dans un choix de peintures très analogues au passe-temps qu'on y prenait.