

**L'espace commode du libertin :
les mutations des intérieurs aristocratiques dans les traités d'architecture
et le roman libertin des Lumières.**

Fabrice Moulin

Dans les années 1750, Louis XV, sous la pression des protestations nombreuses des citoyens parisiens, lance enfin les travaux de dégagement de la Colonnade du Louvre, chef d'œuvre de Perrault, alors « offusquée », selon le mot de Voltaire¹, par des bâtiments de particuliers qui en bouchent la perspective. Dans le même temps, le même Louis XV aménage à Versailles, derrière les grands espaces de parade, des appartements privés, propices à l'intimité.

Ce qui déplait surtout au Roi dans l'ancien château, expliquait les *Mémoires Secrets* de Bachaumont, c'est qu'il n'y ait aucune communication particulière et secrète de son appartement à celui de la Reine & qu'il ne puisse aller voir cette auguste compagne sans rendre tout le public témoin de sa démarche. On y a cependant suppléé provisoirement depuis peu par un couloir obscur très étroit².

Qu'est-ce qui s'invente ici, au cœur des deux Palais de la monarchie, dans ces deux gestes d'aménagement urbain et d'aménagement intérieur, si ce n'est d'une part la place publique, traduction urbaine de la sphère publique en gestation, et d'autre part, l'espace intime, revendication nouvelle de l'individu ? L'espace public et l'univers intime : ces deux réalités dont Habermas avait magistralement démontré comment, indissolublement solidaires l'une de l'autre, elles étaient constitutives de la civilisation bourgeoise³. L'une et l'autre s'élaborent donc en grande partie au creux des structures monarchiques et aristocratiques de la société de Cour. Gardons bien sûr à l'esprit les mises en gardes de Norbert Elias contre une illusion rétrospective qui consisterait à superposer trop rapidement une conception bourgeoise du logement sur l'habitat aristocratique : ici, malgré la partition entre appartements de Parade (lieu des réceptions protocolaires soumises à l'étiquette) et de Société (réservés à une compagnie plus restreinte et à une sociabilité plus choisie), les aspects privés de l'existence des Maîtres restent indissolublement liés à l'exigence de représentation⁴. Mais, précisément, les mutations dans l'architecture de l'hôtel aristocratique au siècle des Lumières vont contribuer à délimiter davantage les contours d'un espace privé pour faire émerger progressivement, de l'intérieur de l'habitat curial, des espaces personnels qui portent en germe la philosophie confortable du logement bourgeois qui triomphera dans la culture et l'imaginaire littéraire du XIX^e siècle.

L'hôtel de prestige, rappelle Annick Pardaillé, représente, en quelque sorte, un modèle. Les innovations dont il est porteur, quant à la conception des espaces, du confort, se diffusent lentement, par assimilation progressive, dans les habitations bourgeoises de la ville⁵.

Cette forme de continuité entre les intérieurs aristocratiques et bourgeois s'observe dans

¹ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 ch. XXX, p. 753.

² *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, Londres, John Adamson, 1777-1789, t. VIII, p. 129, « Jugement du roi sur Versailles ».

³ Jürgen Habermas, *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993.

⁴ Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 31.

⁵ Annick Pardaillé-Galabrun, *La naissance de l'intime – 3000 foyers parisiens XVIIe-XVIIIe siècle*, PUF, 1988, p. 267.

la représentation picturale des architectures intérieures, notamment dans la peinture de genre. Mark Ledbury a récemment comparé, pour les rapprocher, plusieurs peintures de genre de Boucher et de Chardin, pour montrer, de façon assez convaincante et contre toute attente, que le type d'intimité qu'elles représentent s'inscrit dans le même contexte d'industrialisation, de commercialisation et de circulation du luxe et des objets du confort dans le premier tiers du XVIII^e siècle. Dans ces intérieurs, quels que soient les mœurs parfois radicalement opposés qu'ils abritent, « les vies, les comportements, le temps et l'espace sont informés par le commerce et la présence des objets »⁶.

On se propose ici, de façon nécessairement sommaire, d'explorer cette solidarité, et même cette étonnante filiation entre les intérieurs rococo du petit Maître et l'espace confortable et fonctionnel du bourgeois, à travers le prisme comparé de la littérature des traités d'architecture et de la littérature tout court, et plus particulièrement du roman libertin. C'est là en effet le genre qui a le plus généreusement décrit des architectures et des lieux intérieurs dont la littérature des Lumières est restée globalement si avare, comme le déplorait déjà Jacques Oulmont en 1929 dans son étude sur la maison au dix-huitième siècle⁷. Mais en intégrant la fiction libertine, les décors et dispositions intérieurs ne sont plus des témoignages directs des architectures réelle, pas plus que des décalques des planches illustrant les traités. Ils sont des recompositions imaginaires et fantasmées, entièrement soumises aux nécessités des intrigues, aux projets des personnages, à leurs désirs ou leurs résistances. A en croire Louis-Sébastien Mercier, ce sont mêmes plutôt ces demeures du fantasme qui serviraient de modèle pour la construction – l'espace fictif venant nourrir l'espace réel :

L'architecture (...) s'est ployée à la licence de nos mœurs et de nos idées. Elle a prévu et satisfait toutes les intentions de la débauche et du libertinage; les issues secrètes et les escaliers dérobés sont au ton des romans du jour⁸.

Bien sûr, les révolutions de l'espace intérieur qui marquent la Régence et le règne de Louis XV n'ont pas eu besoin des romans pour exister. Ces derniers ont même un peu tardé à les exploiter puisque, parmi les pièges ou les itinéraires libertins de la littérature, on trouve assez peu de dispositifs architecturaux véritablement consistants (que ce soit le tracé d'un trajet parmi des pièces ou le déploiement d'un décor...) avant la seconde moitié du siècle. Exclusivement rhéteur chez Crébillon, le roué attend le dernier tiers du siècle pour se faire architecte⁹. Quoi qu'il en soit, même avec un certain délai, et peut-être à cause de celui-ci, les fictions libertines font subir à ces architectures modernes de

⁶ Mark Ledbury, « Embracing and escaping the material: genre painting, objects and private life in Eighteenth-Century France », dans *Representing private lives of enlightenments*, Andrew Khan (dir.), SVEC, 2010, p. 187-218.

⁷ Les « descriptions de maisons faites par les contemporains de de Cotte, de Gabriel, de Servandoni... sont d'une étonnante rareté. », regrette-t-il. (Charles Oulmont, *La maison au dix-huitième siècle*, Marcel Seheur 1929, rééd. Istra, 1970, p. 9. Sur les intérieurs du roman libertin, voir les travaux fondateurs d'Henri Lafon (*Espaces romanesques du XVIII^e siècle de Mme de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, coll. « perspectives littéraires », 1997 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 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, ch. DCXXXVI, « Bâtimens », vol. II, p. 380.

⁹ Qu'on pense, par exemple, à Mme de T*** dans *Point de lendemain* de Vivant-Denon (1777) qui piège le jeune Damon moins par le discours que par de savants détours entre pavillon et cabinet, à travers les jardins puis le dédale des appartements, jusqu'au cœur de la grotte illusoire et animée comme un décor d'opéra.

l'hôtel particulier, une série de déplacements, de grossissements, de transfigurations. Nous voudrions montrer ici dans quelle mesure ces transfigurations accusent et aggravent toujours plus une crise du régime aristocratique et curial des espaces intérieurs, crise déjà sensible dans la littérature des traités d'architecture.

L'organisation intérieure de l'édifice relève, dans la nomenclature académique, de la *distribution*. Deuxième branche de la discipline (aux côtés de la décoration et de la construction), elle est considérée par l'ensemble des théoriciens du siècle comme le domaine où la France a pu affirmer sa suprématie absolue et prendre en quelque sorte sa revanche sur l'Italie en introduisant les raffinements du confort là où n'existait que la perfection des proportions des ordres. Autrement dit, la France a rendu Vitruve habitable.

La distribution, explique Jacques-François Blondel, [la grande figure académique et professorale du siècle], a pris faveur chez nous, au point que nos productions de ce genre sont imitées avec le plus grand soin par tous les peuples de l'Europe savante, et même par ceux des Nations les plus éloignées¹⁰.

La critique française du modèle italien (de Palladio, Serlio ou Scamozzi) pour son manque de confort est en fait ancienne et des plus officielles puisqu'elle émane de l'Académie qui, dès 1680, fait de la « commodité » une notion fondamentale de son canon. En 1695, elle recale le traité de Scamozzi en deuxième lecture pour son peu d'attention aux intérieurs :

Ces bâtiments ne sont pas propres à l'usage de France, où l'on préfère souvent la commodité du dedans à la décoration du dehors; sur quoi la compagnie a jugé qu'il ne faut pas apporter moins de soin in l'architecture à bien distribuer les logements qu'à bien décorer les façades¹¹.

Concrètement, les progrès de la distribution de l'architecture des Lumières peuvent se réduire à trois innovations :

- la spécialisation progressive des pièces. Annick Pardailhé retrace, par exemple, la circonscription progressive de la « chambre » à un espace de repos, ou encore l'apparition de la salle à manger¹².
- Son corolaire : la multiplication des pièces et leur rétrécissement. Autour de chacune des quatre ou cinq pièces « noyaux » de l'appartement aristocratique (l'anti-chambre, la chambre, le salon, le cabinet) s'agrègent toujours plus de pièces « satellites » (garde-robe, boudoir, bureau, arrière-cabinets, dépendances...) destinées au confort, au service, à la retraite...
- Enfin, la multiplication des pièces secondaires engendre une révolution des circulations : corridor et dégagements permettent désormais de passer d'une pièce à une autre sans en traverser une troisième. Un jeu double de corridors peut ainsi donner accès, à partir d'un seul vestibule central, à cinq ou six pièces directement. Le principe de l'enfilade, sur lequel reposait toute la conception spatiale et idéologique de la représentation aristocratique, est définitivement abandonné.

Or, l'enthousiasme des traités d'architecture pour le raffinement des distributions,

¹⁰ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture civile*, Paris, Veuve Desaint, 1773, t. IV, p. 100-101.

¹¹ Minutes des séances de l'Académie Royale d'Architecture, citées par Marie-Julienne Ballot, *Le décor intérieur au XVIII^e siècle dans la région parisienne*, Paris, Editions Van Oest, 1930 p. 7.

¹² Voir Annick Pardailhé-Galabrun, *ouvr. cité*, p. 265

célébré comme une véritable gloire nationale, se double, presque toujours, d'une méfiance. En se concentrant sur la petite échelle et sur le confort et les besoins de l'individu, le goût moderne court le risque d'oublier les rangs et les fortunes (en particulier les plus grands d'entre eux). Dans son *Essai sur l'architecture*, véritable *best-seller* du genre, l'abbé Laugier s'inquiète :

Nos artistes savent, dans de très petits espaces multiplier les logements, et dans chaque logement ménager des commodités de toute espèce. Leur adresse en ce genre a fait naître le goût des petits appartements. Ce goût n'est pas absolument mauvais. Il serait pourtant dangereux qu'il devint trop général, et qu'on vît désormais les plus grands Seigneurs avoir pour tout logement un labyrinthe de petites cellules¹³.

De même, en se tournant presque exclusivement vers les intérieurs, cette architecture nouvelle néglige le travail de décoration des façades censées assurer, au sein du système signifiant de la société de Cour, l'identification et la distinction hiérarchique des rangs. Germain Boffrand lui-même, réputé pour sa science géniale des distributions, formule très nettement cette crainte de voir confondus, dans la recherche exclusive du commode, le logement du Prince et du bourgeois :

En France, chacun n'a pour objet que la commodité, et n'a aucun égard à la décoration extérieure. Les façades de la plupart des grandes maisons ne sont pas plus distinguées que celles des maisons d'artisans¹⁴.

On comprend pourquoi, au chapitre de la distribution, les traités convoquent, et Blondel en tête, la règle de « convenance ». C'est qu'elle repose sur le principe de discrimination sociale.

La convenance, que nous avons dit être le premier principe de l'Architecture, est autant essentielle à observer dans la partie intérieure d'un bâtiment, que dans son ordonnance extérieure. [...] Il faut que chaque pièce soit située selon son usage et suivant la nature de l'édifice, et qu'elle ait une forme et une proportion relative à sa destination ; par cette considération, la demeure d'un particulier ne doit pas être distribuée comme le Palais d'un Souverain; ni la résidence d'un Prince comme une maison de chasse¹⁵.

Certes la convenance, qui s'applique ici à la destination et à l'usage propre à chaque pièce, semble plutôt renforcer la logique de la commodité. Pourtant le rappel de la « nature de l'édifice », la maintient dans son rôle de marqueur social. Encore une fois, c'est en façade que ce marquage hiérarchique se joue avant tout. D'où l'effort pour, sinon rabattre l'intérieur sur l'extérieur, du moins ne pas l'en désolidariser : Blondel parle de « la *relation intime* qui doit se rencontrer entre les dedans et les dehors »¹⁶. L'expression est intéressante : l'intime n'est pas (du moins refuse-t-on qu'il devienne) une façon d'habiter des intérieurs retranchés du monde et coupés des codes et structures sociales. Il est, au contraire, une *relation* entre intériorité et extériorité : autrement dit affaire de rang et non d'individu.

Ce malaise inhérent à la théorie de la distribution travaille de façon plus subtile mais plus profonde le traité de l'architecte Le Camus de Mezières, *Le génie de l'architecture ou de l'analogie de cet art avec nos sensations* (1781). L'ouvrage semble traversé par

¹³ Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 175.

¹⁴ Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745, p. 32.

¹⁵ Jacques-François Blondel, *Architecture française*, Paris, Jombert, 1752, t. I, p. 26.

¹⁶ *Ibid.* Nous soulignons.

une contradiction fondamentale. En effet, son projet avoué est de déplier, pièce après pièce, dans une enthousiaste et fastueuse surenchère, « l'ensemble d'un grand et superbe hôtel »¹⁷

Dans le siècle présent le faste est poussé au point que nous sommes obligés de pratiquer dans nos distributions beaucoup de pièces dont nos pères n'avaient pas l'idée ; elles nous sont suggérées par la volupté, par le luxe, par ce goût raffiné¹⁸.

Pourtant, on souligne bien vite les limites de ces appartements de parade, au nom d'un juste rapport entre l'homme et la pièce : « Les grands appartements ne sont, à proprement parler, que de parade, il semble que la gêne et la contrainte en soient l'apanage : dans de trop grandes pièces l'homme se trouve disproportionné¹⁹ ».

Sous le régime de la représentation, perce alors la revendication d'une manière individuelle, sensible et naturelle d'habiter, qui trouve à s'épanouir dans les appartements de commodité :

Il y a encore de petits appartements où on a le soin de faire trouver tout ce que la commodité, l'aisance et le luxe peuvent faire désirer. Aussi ces petits appartements sont-ils plus fréquentés que les grands ; la nature conduit à cette préférence²⁰.

Bien que le luxe y éblouisse encore, l'enjeu est ici de se reconnaître et de retrouver soi-même, d'éprouver son existence dans un espace à sa mesure. Voici donc comme un cabinet bourgeois, tout récemment construit, au cœur du fastueux hôtel de l'aristocrate, menacé d'implosion. Mais comme le nouveau ne peut se dire que dans le langage de l'ancien, la rhétorique d'ensemble du traité déploie un double écran pour maintenir ce nouvel habitant, qui revendique son individualité, dans l'univers aristocratique. L'écran de la mythologie d'abord, qui transfigure, par exemple, la Maîtresse dans son Cabinet des bains (invention, soit dit en passant, la plus raffinée de la commodité nouvelle) en une *Diane* dissimulée aux regards d'*Actéon*²¹. L'écran des rangs sociaux, ensuite : l'organisation de l'espace intérieur doit traduire les nécessités d'une fonction et non directement refléter les goûts de l'individu.

Si c'est pour un militaire, les ornements diffèrent entièrement de ceux qu'on emploierait pour l'appartement d'un Magistrat : ce sont les attributs de Mars ; là ce sont ceux de Thémis²².

*

* *

Du traité, sautons à présent au roman, pour un rapide survol de quelques scènes de séductions dans les réduits voluptueux de l'espace libertin. Nous voudrions montrer combien la double exigence de la fiction (qui fait de l'espace un actant de l'intrigue) et du projet du roué lui-même (qui, pour satisfaire son désir, prémédite et organise l'espace ou le consomme, le pratique opportunément) contribue à creuser davantage encore cette brèche dans l'espace de représentation aristocratique. Le régime de la pure

¹⁷ Le Camus de Mezières, *Le génie de l'architecture ou de l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780, p. 272.

¹⁸ Ouvr. cité, p. 273.

¹⁹ *Ibid.* p. 89.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ouvr. cité, p. 136

²² Ouvr. cité, p. 150.

ostentation, censée inscrire le rang dans le lieu, laisse place, de façon souterraine et subtile, à un rapport fonctionnel à l'espace désormais commandé par le désir.

De ce point de vue, il est caractéristique que, parmi les motifs architecturaux, la fiction libertine ne montre aucun intérêt pour les façades. Le Marquis de Trémicour, héros de la nouvelle *La petite maison* de Bastide²³, ayant parié avec Mélite qu'elle succomberait aux charmes de sa demeure – véritable musée de l'art Rocaille – s'impatiente tandis que, jouant avec un zèle malicieux le jeu touristique convenu entre eux, Mélite prend son temps côté cour : « Elle voulut d'abord parcourir les beautés qui la frappaient de plus près. Trémicour brûlait de la conduire dans les appartements : c'était là qu'il pouvait lui expliquer sa flamme²⁴ ». Finalement, rien ne nous sera dit de la façade. Dieu sait pourtant si celle du pavillon de la Boissière, construit par Le Carpentier, qui servit sans doute de modèle à l'auteur, est bien élégante, avec son ordonnance dorique et sa balustrade. Mais, à l'image du bouillonnant Marquis, le roman est aimanté par les intérieurs. Et quand on mentionne une façade à ces lieux du plaisir, c'est pour jouer d'un violent contraste entre une austérité presque aveugle à l'extérieur et la splendeur des intérieurs. Voici, par exemple, l'arrivée des amants dans la petite maison louée par Dolbreuse pour piéger la vertueuse Comtesse de V***, dans le roman de Loaisel de Tréogate:

[Le pont] aboutit à une tour d'architecture gothique. Le pont se lève, dès que nous sommes à l'autre bord. [...] Nous entrons dans la tour. La richesse et le goût moderne avaient présidé aux ornements de l'intérieur²⁵.

Une enveloppe rugueuse de gothique autour d'un joyau rococo. Même contraste pour la demeure de Sydney, antre de l'hédonisme, dont la Félicia de Nerciat trace en une phrase les bornes extérieures austères :

La demeure de Sir Sydney (...) n'avait d'abord que l'apparence d'un ancien château fort. Mais à peine était-on en dedans des murs que tout changeait absolument de caractère aux yeux des arrivants²⁶.

L'intime, dissimulé derrière des murs mensongers, est désormais tout intérieur. Sans plus de rapport avec leur façades, les appartements libertins achèvent de se libérer de la convenance, qui les retenait encore à l'univers curial. C'est sans doute pour la retrouver sous une autre forme : une convenance qui n'est plus faite du rapport d'un signe à un rang, mais d'une forme à un besoin, un désir.

Retournons à la petite maison de Trémicour, dans la nouvelle de Bastide, pour y entrer cette fois-ci avec Mélite. Salon, chambre, cabinets et boudoirs, une quinzaine de pièces se succèdent, au gré du parcours de Mélite, dans une splendide synthèse de l'art du Versailles rocaille de Louis XV conçue pour éblouir le lecteur, mais surtout pour amener Mélite à céder aux avances du propriétaire – c'est l'objet du pari liminaire.

Enfin, le marquis la défia de venir dans sa petite maison. Elle répondit qu'elle y viendrait, et que là, ni ailleurs, il ne lui serait redoutable. Ils firent une gageure et elle y alla²⁷.

²³ Jean-François de Bastide, *La petite maison*, éd. de Michel Delon, Gallimard, « folio classique », 1995.

²⁴ Ouvr. cité, p. 109.

²⁵ Loaisel de Treogate, *Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment*, Paris, 1783, p. 118-119.

²⁶ André-Robert Andréa de Nerciat, *Félicia ou mes fredaines*, 1775, éd. de Jean-Christophe Abramovici, Cadeilhan, Zulma, 2002, p. 210.

²⁷ Bastide, ouvr. cité, p. 109.

Dans un formidable article²⁸ (dont je m'inspire librement dans les lignes qui suivent) Carole Martin a montré comment ce décor spectaculaire, qui semble correspondre, aux premiers abords, en tous points à l'espace de la cour et au régime de la représentation qui lui est attaché, se désagrège peu à peu et finit par se renverser au profit d'une conception fonctionnelle de l'espace. Le fait que l'itinéraire mène les amants d'un espace plus volontiers de parade (dont la chambre à coucher) vers des pièces beaucoup plus directement fonctionnelles et attachées au confort de la personne (le cabinet de bain ou le cabinet de toilette) ; la forte inscription, dans le décor, d'une dimension pratique de service (les tours qui communiquent aux souterrains tout comme la « table volante » de la salle à manger) jointe à l'effacement des domestiques (on les renvoie avant le dîner, laissant les amants seuls dans une intimité animée par la mécanisation du décor) : autant d'indices qui, selon Carole Martin, font de la petite maison d'apparence toute aristocratique de Trémicour, le lieu d'une « transition d'une dominante idéologique à une autre, par le glissement « de la convenance au confort, de la civilité à la commodité »²⁹. Ajoutons simplement que ces germes d'un esprit bourgeois (puisque c'est bien de cela qu'il s'agit) dans la façon de consommer les lieux et les objets, ces germes sont, en dernière instance, la conséquence du projet libertin dans son ensemble, ne serait-ce que parce qu'il assigne au décor, si fastueux et pourvoyeur d'illusion soit-il, une fonction, un impératif pratique dans lequel il se résorbe presque entièrement : l'impératif de séduire.

Ainsi, à envisager cette soumission des éléments et des structures de l'espace aux exigences de la *praxis* libertine, on ne s'étonnera pas que la fiction promeuve des espaces non plus seulement commodes au sens de confortables, mais au sens plus directement pratique d'espaces *au service* du désir. Des espaces qui permettent l'accès à l'objet du désir et la mise en contact des corps : garde-robe, antichambre, mais aussi escaliers dérobés et dégagements : des espaces *de service*. Ces lieux des interstices, ces « pièces destinées aux hommes du commun, telles que les vestibules, les antichambres, les escaliers, les dégagements, les garde-robes, etc. »³⁰, le traité les passe naturellement sous silence (« il est inutile d'entrer ici dans plus de détails », dira Laugier à propos des dégagements³¹). En revanche le roman en fait les sites même de l'action, les lieux de l'intrigue, dans une sorte de renversement des hiérarchies ou plutôt d'indistinction des espaces. Faublas, ce jeune héros de Louvet, animé d'une énergique candeur et d'une joyeuse mobilité, en est sans doute le meilleur exemple. L'aiguillon de ses désirs, et, très rarement il est vrai, les obstacles qui viennent à l'entraver, le font traverser les intérieurs sans jamais s'y loger, ni s'y fixer :

La comtesse elle-même me conduisit au petit appartement qu'elle m'avait destiné ; c'était une espèce de cabinet pratiqué au fond de sa chambre à coucher.

(...)

Qu'il me soit permis d'examiner un peu mon petit appartement. Cette porte donne dans la chambre à coucher de la comtesse; cette autre, sur un escalier dérobé qui descend dans la cour. Elle est commode, ma petite chambre! si dans la nuit il me prenait fantaisie d'aller visiter madame de Lignolle³² ?

²⁸ Carole Martin, « La promenade architecturale de Mélièze : initiation au libertinage ou démonstration de savoir-vivre dans *La petite maison* de Jean-François de Bastide », *Dix-huitième siècle*, 2004, (n°34), p. 523-538.

²⁹ Art. cité, p. 534.

³⁰ Blondel, *Architecture Française*, ouvr. cité, t. I, p. 218.

³¹ Laugier, ouvr. cité, p. 175.

³² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 569 et 572.

Faublas est assigné dans un espace qui n'a de sens qu'en tant qu'il est intermédiaire et transitoire, entre l'escalier et la chambre. La gamme d'espaces ici déployée (cour - escalier - porte - cabinet - chambre), Faublas ne cesse de la parcourir dans les deux sens.

Nous enfilâmes un escalier dérobé. (...) Elle m'ouvrit une petite porte; je me trouvai dans le boudoir de la marquise. « Entrez, me dit Justine, entrez dans la chambre à coucher ; vous seriez mal ici. » Elle sortit, et ferma la porte sur elle. J'entrai dans la chambre à coucher³³.

Me voilà sur l'escalier dérobé, puis dans la cour, et bientôt dans la rue³⁴.

De lieux où l'on passe, ces espaces sont aussi et surtout des lieux où il *se passe* quelque chose.

Nous enfilâmes un escalier dérobé : on conçoit que la jolie soubrette fut embrassée plusieurs fois avant que nous fussions au premier étage. Alors elle me fit signe d'être plus sage³⁵.

Le caractère fonctionnel initial du lieu (assurer une circulation), à force d'être exhibé par l'incessant ballet des va-et-vient amoureux, finit par changer d'objet, pour se mettre au service de l'action érotique elle-même.

*
* *

Surgi à une époque de dégradation des idéaux galants, le libertinage des Lumières est, on le sait, une forme crépusculaire d'un art de cour, profondément ancré dans une mémoire nobiliaire. L'ancienne discipline de l'honnête homme, le roué la réinvestit dans la recherche d'une satisfaction purement individuelle qui achève de miner un univers de valeurs réduit à un bal de masques et d'hypocrites. Cette crise du régime aristocratique laisse ses cicatrices jusque dans les plans et distributions de l'hôtel particulier de la première moitié du siècle dans lequel les mœurs du temps, transfigurés par l'imaginaire libertin des romans, viennent creuser un espace fonctionnel et commode, qui réponde aux besoins d'assouvissement des désirs et des pulsions. Dans ce processus, l'habiter aristocratique en crise en vient à rencontrer, à croiser, sans bien évidemment s'y superposer entièrement, certaines formes émergentes de l'espace bourgeois. Cette étrange conjonction travaille d'ailleurs si profondément et si mystérieusement l'imaginaire des Lumières, qu'on la retrouve – faut-il s'en étonner – quand on considère les deux utopies les plus emblématiques et les plus radicalement opposées du siècle. Deux sites qui incarnent le sommet du roman sensible et l'abîme infini du libertinage : Clarens et Silling. Le rêve autarcique mis à part, tout sépare ces deux espaces : dans la maison de Wolmar de *La Nouvelle Héloïse*, la discipline de l'espace est un instrument de sublimation (imparfaite) du désir en vertu. Dans le Château sadien des *Cent vingt Journées de Sodome*, elle est au service de l'assouvissement absolu des désirs, et fondée sur l'inégalité la plus radicale. Pourtant, le projet libertin monstrueux des quatre scélérats croise la retraite rousseauiste en un point : le souci constant d'articuler l'espace au projet de l'individu. De façon frappante, les deux descriptions liminaires considèrent l'architecture du lieu non en elle-même,

³³ Ouvr. cité, p. 188.

³⁴ Ouvr. cité, p. 749.

³⁵ Ouvr. cité, p. 188.

mais comme le résultat d'aménagements voulus par leurs propriétaires. A Clarens, tout l'enchantement du lieu repose sur l'adaptation intelligente qu'en ont fait les Wolmar :

Depuis que les maîtres de cette maison y ont fixé leur demeure, ils en ont mis à leur usage tout ce qui ne servait qu'à l'ornement ; ce n'est plus une maison faite pour être vue, mais pour être habitée. Ils ont bouché de longues enfilades pour changer des portes mal situées ; ils ont coupé de trop grandes pièces pour avoir des logements mieux distribués³⁶.

De son côté, Sade insiste lourdement sur les modifications apportées par Durcet au château de Silling en vue de la partie envisagée. A plusieurs endroits clefs de sa description, il prend soin de distinguer l'ancien et le moderne :

Nous allons peindre cette retraite, non comme elle était autrefois, mais dans l'état et d'embellissement et de solitude encore plus parfaite où les soins des quatre amis l'avaient mise.

Qu'on observe que je vais peindre les appartements non tels qu'ils pouvaient être autrefois, mais comme ils venaient d'être arrangés et distribués relativement au plan projeté³⁷.

Ici comme là-bas, tout est affaire de *commodité*. Sous la plume de Rousseau, le mot revient trois fois pour désigner la nouvelle éthique du logement, étrangère à toute tentation de luxe ou d'apparence.

Mme de Wolmar en préfère avec raison le séjour à celui d'Etange, château magnifique et grand, mais vieux, triste, incommode, et qui n'offre dans ses environs rien de comparable à ce qu'on voit autour de Clarens. (...) A des meubles anciens et riches, ils en ont substitué de simples et de commodes. Tout y est agréable et riant, tout y respire l'abondance et la propreté, rien n'y sent la richesse et le luxe. Il n'y a pas une chambre où l'on ne se reconnaisse à la campagne, et où l'on ne retrouve toutes les commodités de la ville³⁸.

A Silling, la commodité correspond à l'adéquation du lieu avec l'entreprise inédite des libertins (« Le seul local où cette partie lubrique pût *commodément* s'exécuter était ce même château en Suisse appartenant à Durcet³⁹ »). Derrière les murs effrayants de la prison sadienne, le souci d'aménager un espace absolument congruent aux désirs des grands seigneurs méchants hommes, finit par dessiner les contours d'un intérieur étrangement jumeau du séjour agréable de Clarens.

On ne s'occupait plus que du transport des différentes choses qui devaient, pendant les quatre mois de séjour à la terre de Durcet, en rendre l'habitation commode et agréable.

Ce salon à manger, garni de tapis, de poêles, d'ottomanes, d'excellents fauteuils, et de tout ce qui pouvait le rendre aussi commode qu'agréable⁴⁰.

Sans doute l'espace sadien se nourrit-il de détournements, de recyclages, voire de parodies. Reste que les intérieurs de Silling incarnent ce point ultime de la « commodification » de l'espace aristocratique, sous l'effet du désir et du fantasme.

Fabrice Moulin
CSLF / Université Paris - Nanterre

³⁶ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la pléiade », 1959, t. II, p. 441.

³⁷ D.A.F. de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, Paris, Œuvres, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la pléiade », 1990, t. I, p. 54 et 55.

³⁸ Rousseau, ouvr. cité, p. 441.

³⁹ Sade, ouvr. cité, p. 43.

⁴⁰ Sade, ouvr. cité, p. 53 et 55.