Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle

Volume 4, Issue-numéro 1 2019

Architec(x)tures

Enraciner, explorer, pénétrer le secret
dans la fiction du XVIII^e siècle

Floriane Daguisé, Sorbonne Université
florianedaguisse@gmail.com

DOI: 10.5206/mfds-ecfw.v4i1.8393

Enraciner, explorer, pénétrer le secret Architecture et secret dans la fiction du XVIII^e siècle

Les premières décennies du XVIII^e siècle présentent d'après Jean-Philippe Minguet « une série de renversements » au premier rang desquels figure, dans les arts en particulier, la « promotion de la vie privée au détriment de la vie publique¹ » ; dès lors, l'intimité constitue, selon Jean-Louis Flandrin, « un besoin [...] dont on n'a pas preuve qu'il ait existé avant le XVIII^e siècle² ». L'idée de séparation apparaît bien au principe de cette configuration contradictoire : séparation entre ce que l'on montre et ce que l'on cache, séparation entre ce que l'on dit et ce que l'on tait, séparation entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, séparation entre les lieux qu'on ouvre et les lieux qu'on ferme. Le privé prend ici le visage du secret qui lui donne forme et ampleur, il accueille le réservé et le préservé, dans un isolement qui est autant construction mentale qu'architecturale. L'étymologie du terme *secret* invite en effet à le penser en termes d'espace : issu du participe passé du verbe *secernere*, le secret « met à part », il « sépare », il isole. Le *Dictionnaire de Trévoux* confirme son affinité avec le domaine privé en spécifiant l'usage de l'adjectif appliqué à un lieu : « Un lieu *secret*, c'est le privé », c'est-à-dire un espace solitaire. L'époque aime à aménager des lieux retranchés, des lieux du secret qui éveillent l'imaginaire et suscitent le désir : il était besoin d'en prolonger le mystère et l'attrait dans le monde fictionnel.

En effet, les fictions narratives et dramatiques du XVIII^e siècle s'emparent de ces aménagements contemporains qu'elles vont s'attacher à examiner, explorer, exploiter. Confinés et confidentiels, réels ou symboliques, pour s'enfermer ou pour circuler, de nouveaux espaces accueillent le secret, le préserve sur le plan diégétique pour le dévoiler sur le plan esthétique. Parce qu'il nécessite des méandres protecteurs ou des dispositifs inquisiteurs, le secret ainsi mis en scène « architecte³ » l'espace fictionnel et innerve l'intrigue. Dans cette perspective, la fiction n'est pas simplement le reflet de ces mutations mentales et architecturales, elle en configure la valeur et la portée pour donner au secret son territoire et sa dramaturgie. Nous souhaiterions interroger certaines manifestations de cette spatialisation fictionnelle du secret, révélatrice de mutations contemporaines et de tensions symboliques plus profondes. Si la critique a bien mis en évidence l'usage libertin de l'espace, dans la gradation spatialisée du désir⁴, le secret tenu caché ou mis à découvert dans les œuvres du XVIII^e siècle pose les fondements, les fondations de cette exploration productive de l'espace. Les dynamiques de morcellement et d'extension révéleront ainsi le prestige du secret comme sa fragilité, autant de stratégies pour le préserver ou en avoir la maîtrise. En arpenter les dispositifs spatiaux qui enracinent le secret, c'est une architecture de l'imaginaire et du fantasme qui se déploie, travaillée de failles et de tensions, traversée de méandres et d'assauts.

I. Enraciner le secret : des espaces de préservation, des lieux de conquête

La constitution de la « demeure » en « foyer » moderne, resserré sur la seule famille et isolé de l'extériorité sociale⁵, est encore balbutiante au XVIII^e siècle ; néanmoins, les aménagements

¹ Jean-Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 202. C'est cette période qu'il qualifie de « rococo » ; sans rabattre la catégorie esthétique sur ces considérations socio-historiques, on s'accorde à constater une affinité certaine des domaines artistiques, en particulier décoratifs, avec des inspirations plus domestiques et familiales.

² Jean-Louis Flandrin, *Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Hachette, 1976, p. 93.

³ Nous reprenons ici l'usage que Benoît Goetz fait de ce verbe dans sa réflexion philosophique sur l'inscription du corps dans la maison, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011, p. 14.

⁴ Nous renvoyons naturellement dans cette perspective aux analyses de Michel Delon, « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle », *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, sous la direction de R. Marchal et F. Moureau, Paris, Klincksieck, 1997, p. 377-386, et le chapitre VI du *Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000. Nous tirons également grand profit des analyses de Fabrice Moulin sur les liens entre architecture et désir, bien qu'elles se concentrent plutôt sur la seconde moitié du siècle, temps de l'épanouissement de cette spatialisation du désir, *Embellir, bâtir, demeurer, op. cit.*, Troisième partie, « Architectures du désir ».

⁵ Katie Scott rappelle que ce processus de circonscription de l'espace domestique est lent jusqu'à l'assimilation de la demeure – « *house* » – au foyer – « *home* » –, voir *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven & London, Yale University Press, 1995, p. 84 en particulier.

intérieurs tendent à spécialiser les espaces, selon une conscience de leur degré de privatisation. Dans les intérieurs aristocratiques et bourgeois, à côté des pièces de réception, sont institués des espaces secondaires, au retranchement graduel, autant de degrés de privatisation que vient renforcer la généralisation du couloir isolant les pièces les unes vis-à-vis des autres. L'espace intérieur est ainsi morcelé jusqu'à créer des lieux préservés, du moins envisagés comme tels, des pièces-coquilles favorisant la promotion d'une confidentialité restreinte, choisie. « Les cloisons et la multiplication des petits espaces dénotent chez les Parisiens [...] un besoin de bénéficier d'espaces propres à la vie privée, refuges accueillants pour se soustraire au bruit et au va-et-vient incessant du monde urbain⁶. » L'intensification du cloisonnement crée des lieux nouveaux, autant de recoins et de cachettes qui offrent au secret son berceau comme son tombeau. Il convient donc dans un premier temps d'établir une cartographie du secret dans l'univers fictionnel du XVIII^e siècle. C'est avant tout par sa menace que le secret surgit : le retranchement se présente comme une défense du secret ou comme son attaque, selon qu'il héberge le possesseur ou le conquérant du secret. La récurrence des secrets surpris par des personnages clandestins accuse ainsi la délimitation d'espaces aux confins d'un privé superlatif et d'une publicité maîtrisée. Les conditions spatiales du secret requièrent une multiplication d'espaces isolés en les mettant à profit de part et d'autre de cet antagonisme. Gagné par « le plaisir 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 cachées⁷ », le narrateur du *Sopha* établit bien un rapport étroit entre la captation du secret et la pénétration de ces espaces ; il manifeste en creux l'attention contemporaine portée à l'élaboration d'espaces préservés et privilégiés. Espaces fictifs et aménagements réels se répondent ; le lieu clos, petit ou écarté, devient durant cette période un espace fictionnel à part entière, mis en scène et en valeur par les œuvres de fiction.

Ressort en premier lieu de la kyrielle de refuges le *cabinet*, qui a souvent les faveurs des figures clandestines⁸. Son indistinction définitionnelle n'est pas étrangère à sa fortune architecturale autant que fictionnelle. L'article consacré au « cabinet » dans *L'Encyclopédie*, probablement rédigé par Blondel, témoigne des usages variés assignés à cette pièce⁹, mais leur sème commun est bien l'isolement. Dans le roman de La Morlière (1746), Angola est ainsi conduit dans « un cabinet reculé au fond de l'appartement¹⁰ » de Zobéide, pièce écartée offrant une solitude à partager. Le cabinet est donc fermement associé à un espace du secret, un espace privé accueillant occupations intimes et confidences réservées. C'est déjà le cas dans *La Princesse de Clèves* (1678) lorsque Nemours épie la jeune femme faire « des nœuds à une canne des Indes », dans un cabinet rempli « de lumières¹¹ » ; ce sera le cas aussi dans le feuillet romanesque des *Lettres contenant une aventure* de Marivaux (1719-1720) où le narrateur écoute indiscretement deux femmes « réfugiées » dans un cabinet se confier « à cœur ouvert¹² » leurs aventures amoureuses. Le cabinet apparaît ainsi comme une ressource

⁶ Youri Carbonnier, *Maisons parisiennes des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, p. 319. On se limitera dans ce propos aux ramifications intérieures, en laissant de côté le jardin, modelé en réalité sur l'univers domestique, et la petite maison, cachette éclatante dont le secret, dès lors que le principe en est connu, meurt de la répétition. Sur la présence romanesque du jardin, nous renvoyons à l'ouvrage de Valentina Vestroni, *Jardins romanesques au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016. Sur la petite maison en général, et sur ses liens avec la littérature, on se référera à l'ouvrage de Claire Ollagnier, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation*, Bruxelles, Mardaga, 2016 ; ainsi qu'aux analyses de Michel Delon dans *Le Savoir-vivre libertin, op. cit.*, p. 115-122 et de Fabrice Moulin, *Embellir, bâtir, demeurer, op. cit.*, p. 348-361.

⁷ Crébillon, *Le Sopha, Œuvres complètes*, éd. J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, 2000, t. II, p. 293. On perçoit derrière une telle remarque la charge érotique, et partant l'usage libertin de tels espaces.

⁸ Il en fleurit sur les plans et dans les habitations ; pensons au plan de l'Hôtel de Soubise de 1750, qui remanie la disposition de 1630. Le plan du premier étage de l'Hôtel de Soubise est publié dans le recueil de Blondel, *L'Architecture française, ou Recueil de plans, d'élévations, coupes et profils*, Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, t. II, 1752, p. 292.

⁹ Article « Cabinet » de l'*Encyclopédie*, Paris, chez Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, t. II, p. 488-489.

¹⁰ La Morlière, *Angola, Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. P. Wald Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 711.

¹¹ Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves, Œuvres complètes*, éd. C. Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 451.

¹² Marivaux, *Lettres contenant une aventure, Journaux et Œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 77.

pour qui veut se préserver, en particulier de la visibilité ; d'où son exploitation ambivalente, entre retraite et repaire, pour la victime de l'indiscrétion comme pour son bourreau indiscret. Le cabinet offre en effet un abri temporaire pour un personnage qui veut se dissimuler : non plus asile, mais cachette. Dans les œuvres de l'époque, cette pièce est l'accessoire des machinations, annexe des personnages dissimulés. Dans *La Mouche* de Mouhy (1736-1742), dont le titre révèle déjà l'attrait pour les secrets, mademoiselle d'Urbanel raconte comment son père veut punir son amant en disposant de cette ressource spatiale : « Lorsque ma triste confession fut faite, mon père se leva, et fut tenir conseil avec mes frères à l'autre bout de la chambre ; le résultat fut que mes frères se cacheraient tous dans un cabinet voisin et qu'ils ne paraîtraient que lorsque le comte d'Urbanel donnerait un signal¹³. » À l'autre bout de la séquence narrative, on trouverait M. de Ponteuil, l'amant invisible du *Sylphe amoureux* (v. 1730), qui dévoile soudainement sa présence contiguë à la marquise : « je voudrais que mon invisible amant eût la figure de M. de Ponteuil, ou que M. de Ponteuil eût l'amour et la délicatesse de l'esprit aérien. Il a l'un et l'autre, dit le jeune comte de Ponteuil lui-même en sortant d'un cabinet et se jetant aux pieds de la marquise, et une passion encore plus ardente et plus fidèle que vous ne pouvez l'imaginer¹⁴. » La cachette est en ce cas temporaire, le secret est celui d'une présence latente qui est tendue vers sa révélation. Or le cabinet n'est pas seulement un espace de transition, dont l'usage se limiterait à l'attente d'une sortie prochaine¹⁵ ; les fictions du XVIII^e siècle exploitent également son principe de contiguïté : si un cabinet isole, c'est qu'il isole d'un espace voisin ; il cristallise ainsi le désir prolongé d'espier des secrets sans se dévoiler. Les différents personnages de *L'Ingrat* de Destouches occupent à tour de rôle un cabinet qui permet d'échapper à la visibilité et de surprendre les événements de la « scène » à suivre. À la scène 2 de l'acte III, Lisette propose à Nérine de se cacher dans un cabinet et d'y être « attentive » pour apprendre si Pasquin lui est fidèle¹⁶ ; même procédé à l'acte V quand Orphise est convaincue de se cacher dans le cabinet tout proche afin d'espier Damis : « l'endroit est commode à pouvoir tout entendre¹⁷ » indique malicieusement Pasquin, lui-même épié quelques scènes plus tôt. « Commode » et nécessaire à l'intrigue, ce réduit architectural trouve en définitive son sens et sa portée moins dans un hermétisme radical¹⁸, que dans le potentiel voisinage indiscret, c'est-à-dire dans la surprise prochaine d'un secret.

La délimitation d'autres lieux marqués par le retranchement se trouve rapidement investie par la fiction tout au long du siècle. On peut penser à l'alcôve, ce renforcement aménagé pour accueillir le lit, que l'on ferme parfois aux regards¹⁹. Cet espace de l'entre-deux se situe entre le

¹³ Mouhy, *La Mouche*, éd. R. Démoris et F. Magnot-Ogilvy, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 422. Quelques lignes plus bas, le père se cache lui aussi dans un espace exigu, la ruelle du lit, pour surprendre l'amant de sa fille, *ibid.*, p. 423.

¹⁴ *Le Sylphe amoureux, Sylphes et Sylphides*, éd. M. Delon, Paris, Desjonquères, 1999, p. 93.

¹⁵ C'est ainsi que Meilcour envisage l'usage du cabinet chez Madame de Lursay ; il suppose que leur conversation retarde l'apparition du marquis de qui elle serait éprise : « le marquis, que je retiens caché dans un recoin de votre cabinet, et qui, sans doute, attend avec impatience que vous vouliez bien me congédier », Crébillon, *Les Égaré du cœur et de l'esprit*, éd. J. Dagen, Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 236. On trouve dans *La Vie de Marianne* un recours comparable à cette pièce par l'abbé qui se tient caché à côté de la chambre de Tervire, éd. F. Deloffre, Paris, Classiques Garnier, 1990, p. 476.

¹⁶ « NÉRINE—Ma chère, dites-moi franchement s'il vous aime. LISETTE—Voulez-vous le savoir au plutôt par lui-même ? NÉRINE—Comment ? LISETTE—Dans un instant il viendra me chercher, / Et de ce cabinet où je vais vous cacher... / Mais il vient, entrez vite, et soyez attentive. », *L'Ingrat*, éd. C. Bahier-Porte, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2018, t. I, p. 328.

¹⁷ *Ibid.*, p. 382.

¹⁸ La clôture absolue sera plutôt le signe d'un danger, d'un péril. C'est le cas dans la traduction que donne Prévost de *Clarisse* de Richardson. Lovelace, déguisé en vieillard, retrouve Clarisse dans un cabinet et découvre son identité dans la chambre ; Prévost, à dessein ou par erreur, ne propose qu'un seul espace dans lequel Clarisse se trouve prise au piège avec Lovelace, le cabinet. Sur ce point de traduction, nous renvoyons à l'édition de Shelly Charles, *Lettres anglaises ou histoire de Clarisse Harlowe*, Paris, Desjonquères, 1999 ; voir également l'analyse de Benoît Tane, « Avec figures... » *Roman et illustration au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 170.

¹⁹ L'alcôve peut elle-même engager un nouveau fractionnement de l'espace, avec la création de deux cabinets adjacents. Sur la place du lit, Orest Ranum rappelle que le XVIII^e siècle marque une évolution : « Il est poussé vers le coin ou se

secret du lit et la publicité de la chambre. Dans *Cleveland* (1731-1739), Prévost illustre nettement cette attractivité de l'alcôve. Au livre 9, Fanny raconte comment elle a été logée chez le gouverneur de La Corogne, et prend soin de décrire avec force précisions l'agencement de sa chambre : « Deux alcôves, dont l'une était la place du lit, et l'autre celle d'un grand prie-Dieu, formaient comme deux chapelles, qui étaient vis-à-vis l'une de l'autre, et dont l'entrée était défendue par un grillage de cuivre²⁰. » La symétrie n'est pas anodine, elle donne lieu à un échange de regard entre l'épée et l'épieur, d'une alcôve l'autre : « Je voyais d'ailleurs deux yeux étincelants qui étaient directement fixés sur mon lit²¹ ». La jeune femme prend cet être fantomatique pour son frère mort, renforçant l'atmosphère de religiosité lugubre imprégnant tout le passage : l'alcôve, espace isolé, espace refuge, à même d'héberger un surnaturel spatialement confiné. Il s'agit en réalité de Thadeo, le fils du gouverneur, un indiscret parvenu à « s'introduire dans une de [ses] alcôves, où il passait une partie de la nuit à [la] considérer²² ». L'alcôve offre un point d'ancrage au clandestin, entre proximité et distance vis-à-vis de son objet ; elle constitue aussi un centre d'attention au cœur de l'intimité de la chambre.

Le désir de réclusion semble si fort que le labyrinthe architectural s'empare des éléments du mobilier pour structurer et subdiviser à l'excès les espaces. Les fictions exacerbent cette exigence de confinement en accumulant ces éléments faisant obstacle à la visibilité pleine et totale d'un lieu, et en dramatisant leurs usages. Résolument attentif à ces dispositifs spatiaux, Prévost tire profit de ces accessoires dans *Cleveland*, et en particulier du rideau, propre à séparer un espace – déjà restreint – en deux zones, l'une pour le clandestin, l'autre pour la confidente. C'est ainsi que la Duchesse d'Orléans, « Madame », orchestre l'indiscrétion de Fanny lorsqu'elle interroge Gelin sur ses actes ; elle place la jeune femme dans « un endroit favorable de son cabinet²³ », c'est-à-dire derrière un rideau. Morceler toujours plus, pour confiner davantage le secret et ménager des effets de surprise. Michel Delon énonce efficacement cette perspective, qui associe architecture et intrigue du secret : « Les murs sont divisés en panneaux. Le paravent, les écrans, les rideaux morcellent l'espace, ils différencient chaque endroit, réservent des surprises, dérobent pour mieux révéler, cachent pour mieux évoquer²⁴. » L'un des éléments énumérés connaît une expansion particulièrement marquante au XVIII^e siècle : le paravent. En vogue dans les intérieurs aristocratiques et bourgeois, il fait figure de juste milieu entre la cloison et le tableau ; aussi son décor tend-il souvent à appuyer cette fonction d'isolement²⁵. Qu'en est-il de son intérêt dramatique ? On se souvient que Candide et Cunégonde, aux regards « enflammés » et mains « égarées », sont surpris par le baron Thunder-ten-tronckh « derrière un paravent²⁶ ». Le paravent délimite une cachette précaire, toujours susceptible d'irruption. Le secret y est donc instable.

Un autre usage du paravent le présente néanmoins comme un renfort du secret, dont il consolide la préservation. Or, dans nos fictions, cet usage ne concerne pas tant l'épié que l'épieur,

cache dans une alcôve », « *Les refuges de l'intimité* », *op. cit.*, p. 228 ; voir également Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, collection « Points Histoire », Paris, Éditions du Seuil, 2009.

²⁰ *Cleveland*, éd. J. Sgard et P. Stewart, Paris, Desjonquères, 2003, p. 701. Fanny narratrice indique l'intérêt de ces détails architecturaux : « Ce n'est pas inutilement que je me suis arrêtée à cette description », *idem*.

²¹ *Ibid.*, p. 707.

²² *Ibid.*, p. 712.

²³ *Ibid.*, p. 633. Le moment de la révélation de la présence indiscrete éclaire le dispositif : « Mais la princesse qui s'était avancée vers l'endroit où elle avait placé Fanny, leva le rideau sous lequel elle était cachée », *ibid.*, p. 635.

²⁴ Michel Delon développe ce propos à partir de l'exemple du cabinet de Zobéide dans *Angola, Le Savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 122.

²⁵ C'est le cas par exemple sur un paravent décoré par Lajoue (v. 1735, Paris, Petit-Palais) : chaque panneau représente un espace extérieur où trouvent à s'isoler des personnages, pour la majorité représentés de dos, signe de leur désir de solitude. Un parallèle peut être établi avec l'éventail, particulièrement en faveur à l'époque : ersatz du paravent, il aménage un nouvel espace du secret, celui du visage, pour en dissimuler les mystères comme les assauts.

²⁶ Voltaire, *Candide, Romans et Contes*, éd. F. Deloffre et J. van Den Heuvel, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1979, p. 147. Les participants passés reprennent les verbes topiques du passage : « leurs yeux s'enflammèrent », « leurs mains s'égarèrent », *idem*. L'épisode est illustré par Moreau le jeune pour l'édition posthume des *Œuvres complètes de Voltaire*, De l'imprimerie de la Société littéraire-typographique, édition dite de Kehl, 1784-1789.

qui s'assure par le paravent une invisibilité salubre : le paravent ne déjoue pas la menace, il la conforte. Ce privilège du secret donné au clandestin est saisissable dans *Les Illustres Françaises* de Robert Challe (1713) ; Dupuis veut surprendre Madame de Londé et exploite pour cela les ressources architecturales de sa chambre : « Je me glissai un soir dans un cabinet à côté de sa chambre et qui y répondait. Je m'y cachai derrière un paravent qui y était renfermé, n'étant pas la saison de s'en servir. Je n'en sortis que lorsque je vis qu'elle était seule dans sa chambre où elle avait soupé seule, Londé n'étant point au logis²⁷. » La cachette clandestine, dans le cabinet, est redoublée d'un second obstacle : l'isolement superlatif caractérise en ce cas davantage le clandestin, dont la présence cristallise la tension entre le caché et le découvert, le secret et sa publicité. Cette clandestinité manifeste ainsi de manière profondément paradoxale l'attrait de l'isolement, la fascination pour le retrait, et son caractère intrinsèquement provisoire.

L'exploitation fictionnelle de ces espaces surdétermine parfois leur présence au XVIII^e siècle et révèle alors leur importance symbolique dans les représentations que l'époque se donne d'elle-même. C'est le cas de manière manifeste avec le boudoir dont l'imaginaire puissant reposerait moins sur la généralisation de cette réalité architecturale que sur sa mise en valeur littéraire²⁸. Le boudoir est en effet conçu comme un lieu fondamentalement privé ; c'est ce que confirme l'étymologie fantaisiste donnée par le *Dictionnaire de Trévoux*, qui ajoute ce terme dans son supplément de 1752 : « ainsi nommé apparemment, parce qu'on a coutume de s'y retirer, pour boudier sans témoin, lorsqu'on est de mauvaise humeur²⁹ ». La présence clandestine y est toujours redoutée, mais la menace se veut en ce cas lointaine : le boudoir conserve son mystère et son secret. L'obscurité que le boudoir suppose et impose conduit alors sur la voie d'une littérature où le privé se pense de manière plus indépendante et positive, où la clandestinité devient une composante érotique souhaitée, du moins au regard de la formation du désir. Le boudoir devient alors le lieu d'une intimité montrée, plutôt que d'une intimité surprise ; en témoignent les textes de la fin du siècle qui mettent à profit cet espace, et ce dès leur titre : *Le Boudoir de Mme la duchesse de **** (1789), *Les Délassements du boudoir* (1790), *Les Offrandes à Priape ou Le boudoir des grisettes* (1794), enfin Sade, évidemment, avec *La Philosophie dans le boudoir* (1795)³⁰. Il n'est plus simplement synonyme d'érotisme du secret, mais de pornographie plus franche et logiquement plus sombre.

II. Espaces dérobés : liberté et contrainte des espaces secrets

Si la fiction du XVIII^e siècle porte une attention accrue à la configuration des lieux accueillant le secret – confidence à surprendre ou présence clandestine –, elle s'attache également à modeler un espace en lui-même secret, un espace à plusieurs fonds qui se dissimule perpétuellement. L'espace se dérobe, dans l'illimitation de plis et replis qui sont à la fois une ouverture vers d'autres possibles dramatiques et un déploiement inquiétant qui laisse planer la menace d'une présence. La topographie des territoires du secret doit ainsi être doublée d'une profondeur feuilletée où l'ampleur spatiale autorise à la fois la circulation et la surveillance. L'espace est lui aussi porteur de secrets, à la valeur libératrice comme contraignante, à la force érotique comme agonistique.

²⁷ R. Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. J. Cormier et F. Deloffre, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 653. Dupuis n'est pas un cas isolé ; Laure, l'une des compagnes de Bigand dans *La Mouche* de Mouhy, se dissimule derrière un paravent pour épier sa sœur et le chirurgien de leur père, éd. cit., p. 519.

²⁸ Fabrice Moulin rappelle ce décalage, en particulier confirmé par l'étude des archives notariées d'Annick Paradailhé Galabrin (*La Naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, collection Histoires, Paris, PUF, 1988), *Embellir, bâtir, demeurer*, op. cit., p. 338. Indiquons toutefois que, malgré ces effets de contraste, sa présence est bien sensible, dans différents types de logements ; voir Youri Carbonnier, *Maisons parisiennes des Lumières*, op. cit., p. 322, et Ed Lilley, «The Name of the Boudoir : The Origin and Emergence of the Boudoir as an Architectural Entity in 18th-century France», *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press, no.53/2, juin 1994, p. 193-198. Sur la suggestivité du boudoir, voir l'ouvrage de Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

²⁹ *Supplément au Dictionnaire universel français et latin*, Nancy, Chez Pierre Antoine, 1752, t. I, p. 413.

³⁰ Ces ouvrages sont évoqués et exploités par Pierre Hartmann dans son étude sur le boudoir qui met en évidence cette obscurité inhérente à cet espace proprement fictionnel, « Le Boudoir, lieu idoine de la conversation érotique », *La Forme et le Sens. Nouvelles études sur le roman des Lumières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012, I, p. 182.

L'extension de l'espace fictionnel prend la forme d'un réseau architectural sinueux : une pièce en cache une autre, un passage inattendu apparaît, un aménagement permet un déplacement furtif. Là où l'on pensait l'enfermement assuré, c'est une nouvelle ouverture qui surgit ; là où l'espace semblait simple et linéaire, c'est un plan dédaléen qui émerge. Cette complexification spatiale, aux confins d'ambitions architecturales attestées et d'excès tout romanesques, confirme et affermit l'atmosphère de secret. Ce déploiement passe d'abord par des ouvertures, des trouées dont la découverte vient rythmer la tension narrative et enrichir le climat du mystère. La présence fréquente et marquante de trappes ou de portes cachées révèle des contiguités insoupçonnées ou insoupçonnables. C'est le cas chez Courtiliz de Sandras dans les *Mémoires de M. le marquis de Montbrun* (1701) : le père du narrateur courtise la chanoinesse d'Épinal, appréciée également du narrateur ; pour parvenir à la rejoindre secrètement, il loue la maison voisine et aménage une ouverture : « Il y fit percer une porte qui rendait dans la chambre de la chanoinesse, et outre qu'il y avait une tapisserie qui la cachait, on y mit encore une table devant, afin qu'elle fût hors de la vue de tous ceux qui pouvaient venir dans la chambre³¹. » Offrant une communication confidentielle, leur liaison repose sur ce principe d'effraction masquée. Un tel aménagement fictionnel n'est pas sans équivalent avéré ; la célèbre cheminée tournante du duc de Richelieu vient à l'esprit, qui a donné lieu à de nombreuses réécritures fictionnelles au cours du siècle³².

Insistant théoriquement sur l'idée de passage, l'escalier secret, « petit escalier par où l'on se coule sans bruit, ou sans être vu³³ » selon la définition du *Dictionnaire de Trévoux*, offre une forme de communication secrète particulière : la profondeur qu'il déploie révèle une épaisseur aussi bien architecturale qu'affective. Le narrateur-protagoniste de l'*Histoire d'une Grecque moderne* (1740) est l'exemple parfait de velléités inquisitrices potentiellement trompées par ces ruses architecturales. Soupçonnant une intrigue entre Théophé et le comte de M*** rencontré dans une auberge à Livourne, ce nouveau barbon qui ne saurait se l'avouer cherche à les surprendre sur le fait en écoutant indiscretement à la porte de la chambre³⁴. Sa surveillance nocturne est mise en échec, les amants prétendus ne seront pas confondus par son écoute clandestine. Toutefois, un détail troublant survient à l'issue de cette nuit aux aguets, la présence d'une porte et d'un escalier dérobé³⁵. Aucune conclusion explicite n'est tirée de cette découverte, le mystère de cette brèche reste entier, à l'image de la figure de Théophé, insaisissable. L'escalier accueille les ombres des circulations clandestines, espace parallèle, en un sens souterrain, susceptible d'étendre indéfiniment la sphère du secret.

Ces percées invisibles ménagent ainsi des effets de surprise ou des circulations discrètes, et déjouent la vigilance d'indiscrets guetteurs. On en trouve un usage appuyé dans *Les Illustres Françaises* où le procédé de la porte dérobée s'affiche à plusieurs reprises. L'« Histoire de Des Prez et de Mademoiselle de l'Épine » mentionne à elle seule deux portes dissimulées : Des Prez père emprunte « une fausse porte » pour sortir de son cabinet ; Des Prez fils aménage une « porte de communication » entre les deux chambres qu'il loue, pour retrouver discrètement son amante et

³¹ Courtiliz de Sandras, *Mémoires de M. le Marquis de Montbrun*, éd. É. Leborgne, Paris, Desjonquères, 2004, p. 174.

³² Cette cheminée tournante permettait à Richelieu d'accéder directement au cabinet de musique de sa maîtresse, Madame de La Popelinière ; *Les Amours du chevalier de Faublas* de Louvet s'en fait notamment l'écho. Ces correspondances soulignent l'attrait et l'agrément de ce type d'aménagements relevant d'un réel imprégné des aventures romanesques.

³³ *Dictionnaire de Trévoux*, édition lorraine de 1738-1742, entrée « Secret ».

³⁴ « La chambre de Théophé était voisine de la mienne. Je me levai aussitôt que mon valet de chambre m'eut mis au lit, et je cherchais quelque endroit d'où je pusse découvrir tout ce qui s'approcherait de notre appartement. [...] La nuit se passa toute entière sans qu'il se présentât rien qui pût blesser mes yeux. Je m'approchai même plusieurs fois de la porte ; j'y prêtais curieusement l'oreille. Le moindre bruit réveillait mes soupçons, et je fus tenté sur un léger mouvement que je crus entendre de frapper brusquement pour me faire ouvrir. », Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. A. J. Singerman, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 253.

³⁵ « Mais en portant un œil curieux dans toutes les parties de la chambre, j'aperçus une petite porte qui donnait sur un escalier dérobé, et que je n'avais point encore eu l'occasion de remarquer. Toutes mes agitations se renouvelèrent à cette vue », *ibid.*, p. 254. Un « escalier dérobé » prolonge par ailleurs la « fausse porte » empruntée par le père de Des Prez dans *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 295.

ainsi tromper son laquais³⁶. Cette même porte sert de cloison imperceptible pour que Mademoiselle de l'Épine enceinte, devenue Madame Des Prez, écoute la réaction de sa mère à l'annonce de son mariage et de sa grossesse³⁷. Face à des liens familiaux fondés sur le pouvoir et la dépendance, les personnages romanesques développent des stratégies d'affranchissement spatialisées. Ces dispositifs secrets, qui sont autant de leurres pour les uns et d'astuces pour les autres, traduisent ces tensions domestiques et la négociation audacieuse qu'elles suscitent.

Dans ces méandres architecturaux, *La Mouche* de Mouhy mérite une analyse plus spécifique autour du déploiement exponentiel de son territoire fictionnel. L'espace est constamment soumis à des ouvertures imprévues, des communications fortuites qui exploitent conjointement tous ces dispositifs. Au début de la troisième partie par exemple, Bigand se rend chez Rametzy pour être récompensé d'avoir retrouvé Likinda. Cette figure d'alchimiste, associée aux sciences occultes, ne peut être établie que dans un intérieur aussi hermétique que son savoir ; d'où l'itinéraire labyrinthique pour parvenir jusqu'à l'emplacement ultime de la récompense promise. La seule mention d'un « appartement secret » ne suffit pas, le héros est conduit vers une « trappe », puis « un petit escalier » qui n'accède pas directement à une pièce, mais « après plusieurs détours » découvre un « laboratoire » où prend place « une seconde trappe » dissimulant la rétribution attendue, « deux barils remplis de poudre d'or³⁸ ». L'ampleur de cette succession relève indéniablement d'un excès souriant³⁹ ; elle n'en accentue pas moins l'aura de mystère du personnage. Cette spatialité insondable, associant fragmentation extrême et mobilité illimitée, concerne néanmoins la quasi totalité des lieux parcourus ou habités par Bigand : sa propre demeure possède une porte secrète, « de [lui] seul connue », ainsi qu'« un escalier dérobé » menant à la garde-robe de son épouse, puis à un cabinet depuis lequel il peut l'épier⁴⁰ ; quelques pages plus loin, « au fond de [la] chambre » de la femme de chambre de Lusinette, Bigand découvre un cavalier caché derrière « la tapisserie du côté de la ruelle de son lit⁴¹ » ; animé par une même volonté de surprendre indiscrètement sa seconde compagne, à la faveur d'éléments spatiaux, Bigand exploite un « escalier dérobé » menant à la « porte secrète » de sa chambre, jusqu'à « la porte [...] de sapin fort vieux et fort mal joint » qui permet une proximité sonore et visuelle avec la chambre de Laure⁴² ; la mère de Lusinette, en quête d'un « endroit secret » pour échapper à son mari, décèle dans son cabinet une porte camouflée par un tableau qui la mène vers un nouveau réduit par « un petit escalier dérobé, pratiqué dans l'épaisseur du mur⁴³ » ; chez l'ambassadeur qui a chargé Bigand de retrouver le spadassin Rocfer ravisseur de sa fille, c'est « une fenêtre ou une lucarne » qui dévoile un passage vers une échelle⁴⁴. Depuis les souterrains de Rametzy jusqu'aux toits de l'ambassadeur, tous les possibles spatiaux sont rendus accessibles jusqu'à créer un enchevêtrement de cachettes et de trouées. Ces passages et recoins, qui créent une continuité thématique et esthétique d'une partie à l'autre de roman, autorisent sur un plan narratif les rebondissements romanesques, parce qu'ils

³⁶ Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 295 et 325. On trouve également une porte dérobée dans l'« Histoire de Des Frans et Silvie » dont l'usage est le prélude à la révélation de l'infidélité de Silvie, *ibid.*, p. 470.

³⁷ *Ibid.*, p. 335. Les tapisseries sont souvent les auxiliaires de tels aménagements ; pensons à la porte « couverte d'une mauvaise tapisserie » faisant brèche vers un « retranchement » idéal pour Jacob indiscret, Marivaux, *Le Paysan parvenu*, éd. É. Leborgne, Paris, GF-Flammarion, 2010, p. 296.

³⁸ Voici le passage en lui-même : « Rametzy se leva tout à coup sans dire mot et me fit signe de le suivre ; il fut allumer un flambeau, ouvrit un appartement secret, leva une trappe placée dans l'épaisseur du mur par laquelle nous descendîmes un petit escalier ; après plusieurs détours, nous arrivâmes dans un laboratoire dont les instruments nécessaires à l'alchimie faisaient la décoration. / Après avoir ouvert une seconde trappe, Rametzy découvrit deux barils remplis de poudre d'or », *La Mouche*, éd. cit., p. 331.

³⁹ Les romans parodiques exploitent ainsi ces espaces démesurément déployés et agités ; on pense au *Pharsamon* de Marivaux et à la panique nocturne qui a lieu chez Cidalise. Voir sur ce point Michel Gilot et Henri Coulet, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973, p. 227.

⁴⁰ *La Mouche*, éd. cit., p. 432-433.

⁴¹ *Ibid.*, p. 435.

⁴² *Ibid.*, p. 539.

⁴³ *Ibid.*, p. 277-278. C'est depuis ce second cabinet « non grillé » que Chebella aperçoit indiscrètement celui qui deviendra son amant.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 350.

ménagent des effets de surprise captivants ; sur un plan heuristique, ils légitiment la curiosité perpétuellement inassouvie du protagoniste, parce qu'il y a toujours quelque chose à trouver ; sur un plan symbolique enfin, ils dessinent le fantasme d'une continuelle dérobade, parce que ce qui échappe, à la vue, au savoir, à la pénétration, est finalement ce qui doit être atteint.

Prolongeant et radicalisant ces labyrinthes architecturaux, certains espaces fictionnels sont configurés non pas pour permettre une circulation physique, mais une communication secrète à la nature et à l'ampleur inquiétantes. En ce cas, l'œuvre ne met pas tant en relief des passages inattendus que des aménagements concertés, où le goût du secret prend le visage de la domination inquisitrice. Le XVIII^e siècle accorde à ces espaces machinés une importance croissante, comme pour projeter sur le plan fictionnel et individuel des dynamiques politiques et étatiques de plus large envergure. La quête des secrets connaît en effet des ramifications contemporaines qui prennent la forme de l'espionnage : l'État se constitue en puissant système indiscret avec, à son service, « des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil, un long réseau hiérarchisé⁴⁵ ». Ces correspondances de la sphère policière et politique à la sphère fictionnelle ne sont pas infondées. Bentham, fondateur du panoptique à la fin du siècle dont le modèle de surveillance détermine la réflexion foucaldienne, se serait lui-même inspiré de salles de spectacles, en particulier la salle du théâtre de Besançon, que l'architecte Ledoux fait figurer allégoriquement dans la pupille d'un œil⁴⁶. Le rapport inquiétant entre vision absolue et pouvoir politique peut être rabattu par les fictions dans le seul cadre domestique.

Les fictions vont ainsi interroger par le biais de l'espace l'autorité d'un maître de maison sur les individus à son service. S'il s'agit pour le premier d'échapper par des « labyrinthes où l'on se cache pour se livrer à ses goûts, en trompant l'œil curieux des domestiques⁴⁷ ». La visibilité permanente de ces derniers s'avère être l'outil nécessaire pour manifester un ascendant et assurer l'ordre en place. Les fictions mettent en scène ces vigilances domestiques stabilisant la hiérarchie du foyer. *A minima*, l'attention consacrée aux activités d'un valet ou d'une femme de chambre dont on dicte la conduite ou dont on guette les résultats constitue une forme de surveillance ; pensons à l'ouverture des *Serments indiscrets* (1732) et à Lucile qui épie l'échange entre Damis et Lisette qu'elle lui a, en définitive, imposé. Cette manifestation domestique du pouvoir n'est pas sans lien avec les conceptions contemporaines de l'architecture privée. Si les habitations séparent l'espace des maîtres et des serviteurs, des ouvertures visuelles ménagent une surveillance : « [un] second corridor est cependant des plus favorables, on voit ce qui se passe au moyen d'une petite baie cachée au haut de chaque pièce ; c'est un moyen de contenir tout son domestique : on s'en sert quand c'est nécessaire, et la seule idée que ce moyen existe tient en respect⁴⁸ » explique Le Camus de Mézières au sujet d'un corridor placé à l'entresol du logis. La compétence visuelle du maître associe bien la connaissance des secrets des domestiques à l'exercice de son autorité.

Ce sont alors des architectures vertigineusement secrètes qui cristallisent les imaginaires et les fantasmes : des dispositifs spatiaux masqués, dérobés, vont orchestrer et ordonner la découverte de l'intimité. L'ouverture de *La Dispute* de Marivaux (1744) offre d'emblée une présentation de cette

⁴⁵ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 249. La suite du propos évoque la consignation des faits et gestes des individus dans des registres, c'est-à-dire la pérennisation des observations par l'écrit.

⁴⁶ Le plan figure dans *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, de l'imprimerie Perronneau, t. I, 1804, planche 113, en regard de la p. 220. Indiquons ici que Michel Foucault n'envisageait pas le lien entre spectacle et panoptique sous cette forme, il considérait plutôt une rupture entre ces deux incarnations du regard (« Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance [...]. Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique », *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 252-253) ; sa conception du spectacle est héritière d'une perspective antique et rousseauiste, envisageant le spectacle sous sa forme participative. Sur ces liens entre regard spectral et regard politique, nous renvoyons à Anthony Vidler, *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, collection Villes et sociétés, Paris, Picard, 1995, p. 172-175 en particulier.

⁴⁷ La formule est de Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* [1781], éd. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 389.

⁴⁸ N. Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, Paris, chez l'Auteur et chez Benoît Morin, 1780, p. 96. Fabrice Moulin indique bien, à partir de ce propos, combien le principe de la surveillance est pris en compte dans les aménagements intérieurs, *Embellir, bâtir, demeurer, op. cit.*, p. 392.

résidence atypique donnant lieu au « spectacle très curieux » qui suit : sont spécifiés tour à tour l'emplacement isolé ainsi que la particularité architecturale des murs qui l'environnent⁴⁹. Cette première description, née de l'étonnement inquiet d'Hermiane, est complétée par des circonstances historiques données par le Prince : son père a choisi « quatre enfants au berceau » et les a fait « port[er] dans la forêt où il avait fait bâtir cette maison exprès pour eux, où chacun d'entre eux fut logé à part » (Acte I, sc. i). Vient enfin une dernière précision, structurelle, essentielle : la présence d'« une galerie qui règne tout le long de l'édifice » d'où le couple pourra « les voir et les écouter ». Ce dispositif architectural appréhendé complètement, depuis son environnement jusqu'à sa configuration interne, est destiné à épier, selon un regard absolu – si ce n'est despotique –, les êtres qu'il abrite, puisque « de quelque côté qu'ils sortent de chez eux » les quatre jeunes gens pourront être scrutés. Sa modélisation pratique sur une scène de théâtre n'est pas chose aisée⁵⁰ : l'édifice originel complexe n'est en réalité jamais rigoureusement reproduit, signe qu'il est plus une architecture conceptuelle qu'une construction tangible. On peut éprouver une difficulté analogue pour envisager concrètement et scrupuleusement la machinerie du duc de Richelieu dans *Les Sonnettes* de Guillard de Servigné (1749) ; au sein d'un château où les convives sont répartis selon leur sexe, les chambres des femmes renferment une combinaison de ressorts, de bascules et de fils permettant de les relier à la chambre du propriétaire pour y actionner des sonnettes selon les mouvements du lit⁵¹. Les secrets d'alcôve sont esthétisés par le mécanisme, avec un déplacement du fait à l'effet⁵². Cette inventivité architecturale⁵³, qui rend publique une union charnelle en conservant finalement le voile du mystère, relève moins d'un principe de vraisemblance que d'une ambition de suggestion. Dans cette sublimation artistique du fait érotique, le texte propose parallèlement un espace architecturé du secret plus évocateur que réaliste, faisant sens plutôt qu'image. Ce type d'aménagement joignant l'érotisme au secret ne sera pas sans émule : on pense en particulier à la maison de Sir Sydney dans *Félicia ou Mes fredaines* de Nerciat (1775), demeure submergée d'installations conférant au propriétaire un accès absolu à ses convives aux moyens de « réduits », de « niches » et de tubes acoustiques. À la toute fin du siècle, c'est la machinerie savante figurée par Révérony de Saint-Cyr dans *Pauliska ou la perversité moderne* (1798) qui témoigne de l'inscription durable de la technicité architecturale dans le monde romanesque.

L'intérêt de ces architectures indiscretes à grande échelle réside surtout dans ce qu'elles suggèrent de tensions et de connexions troubles entre les personnages. Leur fantaisie ou leur complexité n'a de sens et de poids qu'en fonction de leur usage, c'est-à-dire la présence spatialisée d'un ou plusieurs inquisiteurs ignorés des autres habitants. Le rapport des premiers aux seconds n'est pas réciproque, il est asymétrique. Ce décalage fondé sur une matérialité échafaudée s'inscrit plus largement dans une logique symbolique de subordination entre un dominant épieur et un

⁴⁹ Marivaux, *La Dispute, Théâtre complet*, éd. F. Deloffre revue par F. Rubellin, Paris, Garnier, 1992, t. II, p. 603-605 pour l'ensemble des citations.

⁵⁰ Les murs imposants sont mis en avant – on pense aux hautes parois percées de Richard Peduzzi, pour la mise en scène de Patrice Chéreau en 1973, qui se déplacent d'elles-mêmes, comme pour mimer et objectiver les regards indiscrets ; l'œil inquisiteur des indiscrets est figuré – un œil sculpté immense et creux observe en permanence les acteurs de la mise en scène de Marc Paquien (Marseille, La Criée, 2014) ; le public est rappelé à sa condition de spectateurs cachés auprès du couple royal – Mathier Lorry-Dupuy développe des jeux de miroirs sans teint aménagés en cercle pour la mise en scène de Jacques Vincey (Tours, CDN-Théâtre Olympia, 2016).

⁵¹ Voici la description du mécanisme : « les lits destinés aux Dames, avaient été faits pliants et élastiques, mais à un certain point, de sorte qu'il fallait deux poids égaux, chacun à celui d'une personne ordinaire, pour mettre en action le ressort des lits. Sous chacun de ces lits, était placée une bascule ; une des extrémités touchait au-dessous du lit, et y était attachée à l'endroit du centre de gravité. L'autre bout répondait entre le chevet et la muraille. A cette dernière extrémité des bascules, on avait ajouté des fils d'archal, qui, au moyen d'autres petites bascules de renvoi, telles qu'on en use pour les sonneries des horloges, allaient remuer dans un appartement éloigné, des sonnettes correspondantes. », *Les Sonnettes, ou Mémoires de M. le marquis d'***, Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. cit., t. I, p. 1013.

⁵² « Les sonnettes étaient placées à l'entour ; chacune avait son étiquette et portait le nom des dames qui occupaient alors les chambres. Les tons étaient distincts et en accord ; dans le silence de la nuit, leur variété et leurs rencontres différentes faisaient un carillon si agréable qu'on eût cru entendre des hymnes à l'amour », *idem*.

⁵³ Cette inventivité n'est pas sans précédent ; un lit doté de cloches, sur lequel on ne peut se reposer, est présenté dans *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, voir la notice de Marcel Hénaff, éd. cit., p. 1316-1318.

dominé épié. S'enraciner dans le secret pour le maîtriser est le privilège du maître, qu'il soit prince ou libertin. Se dessinent des « architectures à double-fond », selon l'expression de Fabrice Moulin, dont le secret est tout autant ce qu'elles cachent que ce qu'elles imposent : « en une première épaisseur (souvent scintillante et envoûtante), elle organise l'étreinte des corps ; en une seconde, elle exerce une contrainte⁵⁴. » Cette dernière perspective éclaire d'un jour nouveau les phénomènes architecturaux fondés sur le labyrinthe et la cachette ; ils portent comme en sous-texte la trace d'une coercition qui ne dit pas toujours son nom. Cette part de contrainte intrinsèque « finit par prendre le dessus dans la décennie 1780, alors que le roman libertin prend ce tour noir que l'on a souvent commenté⁵⁵ » poursuit Fabrice Moulin. Surtout, ces logiques spatiales, qui ne sont pas nouvelles en littérature, connaissent progressivement une surenchère numérique et une intensité croissante, spécifiquement dans un cadre érotique et libertin⁵⁶. Elles relèvent schématiquement de deux orientations que les espaces spécifiquement liés au secret, morcelés et dérobés, ont laissé entrevoir. Il s'agit d'une part pour l'architectepropriétaire d'établir un parcours au sein de l'espace, pour obliger le désir à prendre forme et place ; la destination compte moins que l'itinéraire, et dans ce cas il n'y a plus deux sphères, mais une seule, commune, celle de l'exhibition partagée du plaisir⁵⁷. C'est d'autre part le principe d'emprisonnement auquel les auteurs donnent force et violence, en insistant moins sur le fait de pouvoir épier les faits et gestes des captifs que sur la claustration à l'excès – la galerie disparaît, seuls les hauts murs restent⁵⁸.

Les fictions narratives, dramatiques et visuelles configurent un imaginaire et une éthique du secret où le contenu importe moins que la valeur, où l'objet du secret s'efface derrière son attraction. La présence clandestine et inquisitrice témoigne en définitive du refus de l'accessibilité immédiate et de l'appréhension en un seul coup d'œil des espaces comme des événements ; elle exhibe la nécessité de stratégies discursives et spatiales conduisant à une révélation dramatisée du secret. « Le secret est rare dans le siècle où nous vivons⁵⁹ » proclame Dupuis dans *Les Illustres Françaises*, soulignant que si sa préservation est impossible, son prestige est conservé, concerté. Le spectacle du secret se meut ainsi dans la fiction en une pratique spatialisée et contrôlée. La complexité architecturale se voudra d'autant plus nette et éclatante qu'elle devra éveiller et/ou persécuter le désir de l'autre, de fiction et de chair : l'espace n'est pas seulement un outil pour accéder au secret, mais un instrument pour séduire et contraindre, en somme pour captiver.

Floriane Daguisé – Sorbonne Université

⁵⁴ Fabrice Moulin, *Embellir, bâtir, demeurer, op. cit.*, p. 381. Les exemples fournis, en dehors des *Sonnettes*, se concentrent sur la seconde moitié du siècle, moment où ces architectures fantasmées et menaçantes connaissent un véritable essor littéraire.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Christophe Martin retrace synthétiquement la généalogie de ce motif dans l'article « Espaces “incitatifs”, de *La Prison sans chagrin* (1669) à *La Petite Maison* (1758). Genèse et ambiguïtés d'un chronotope libertin », *L'Esprit créateur*, Johns Hopkins University Press, 2003, vol. XLIII, no. 4, p. 16-27.

⁵⁷ Ce phénomène est très sensible dans *La Petite Maison* de Bastide (1763) : la progression dans l'espace est une progression dans la séduction.

⁵⁸ On pense évidemment aux architectures sadiennes, dans *Les Cent Vingt journées de Sodome* (1785), *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791) et *L'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1799-1801).

⁵⁹ R. Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 603.