7. (1990) « Topologie du désir dans *Point de lendemain* de Vivant-Denon », in *Australian Journal of French Studies* XXVII,3 (1990), p.231-241.

Australian Journal of French Studies

Editor:

WALLACE KIRSOP

Associate Editor:

JACQUES BIRNBERG

Assistant Editors:

JOAN LINDBLAD KIRSOP and EVA MARIE NELSON

Editorial Board

NICOLAS MORCOVESCU	Chairman, Monash University
JACQUES BIRNBERG	Monash University
PETER BROOME	The Queen's University of Belfast
ROSS CHAMBERS	University of Michigan
H. GASTON HALL	University of Warwick
PETER HAMBLBY	University of Adelaide
WALLACE KIRSOP	Monash University
F.W. MARSHALL	University of Waikato
ANGUS MARTIN	Macquarie University
GISELE MATHIEU-CASTELLANI	Université de Paris VIII
COLIN NETTELBECK	Monash University
MARGARET SANKEY	University of Sydney

Founder of the Journal:

ROGER LAUFER

Articles for publication, books submitted for review and communications dealing with subscriptions should be addressed to

The Editor, *Australian Journal of French Studies*,
Department of Romance Languages — French Section,
Monash University,
Clayton, Victoria 3168, Australia.

Subscription rates: Australia and New Zealand, \$A25

Overseas: \$A35, \$US35, £16

Single copies: \$A12, \$US12, £6

The Journal is published with the financial assistance of the French Government.

Topologie du désir dans *Point de Lendemain* de Vivant-Denon

JAN HERMAN

Ensemble, un jour, nous lisions par plaisance
de Lancelot, comme Amour l'étreignit:
seulets étions, et sans soupçon de nous.

A plusieurs coups nous fit lever les yeux
cette lecture et pâlir le visage,
mais seul un point fut ce qui nous vainquit.
(Dante, *L'Enfer*, chant V, 127-132)

Arthur suit les pucelles. Ainsi pénètre-t-il,
pour son malheur, dans la cellule où Lancelot
fut jadis enfermé. Ce dernier, afin d'oublier
l'étroite captivité que Morgane s'était plu
à lui imposer, avait décoré les murs de sa
prison de scènes inspirées par la passion
qui l'habitait alors tout entier: son amour
pour la reine.
(*Le Lancelot-Graal*)

1. La séduction des arts

1.1 Dans quelle mesure le discours artistique — qu'il soit littéraire, pictural ou musical — est-il susceptible d'infléchir notre perception du monde et d'influer sur nos émotions intimes? D'où l'art tient-il cette force secrète d'ébranler en quelques instants nos convictions et notre constance? Voilà une question implicite que le récit d'amour du XVIII^e siècle ne cesse d'agiter, à travers un développement parfois très complexe où le discours amoureux est croisé par un discours artistique qui le module et le corrobore.

Nombreux sont les exemples de récits où l'on entend un lointain écho de la belle histoire de Francesca et Paolo dans le cinquième chant de *l'Enfer* de Dante. Ainsi, dans *Le Danger des Romans*, Jacques-Vincent Delacroix articule la chute de la femme sur la lecture d'un roman lu en compagnie de l'amant.¹ On trouverait un autre spécimen, moins connu sans doute, dans *Dom Juan et Isabelle* de Caylus:

Isabelle avait auprès d'elle une gouvernante qui aimait fort la lecture des romans. Dom Juan était un jour seul avec Isabelle dans la chambre de cette gouvernante, et ayant trouvé sur la table un de ces livres, l'ouvrit et en lut le titre en badinant. Ce titre donna de la curiosité à Isabelle; elle le pria d'en lire quelques pages; et Dom Juan étant tombé sur une peinture que deux amants se faisaient l'un à l'autre de leur amour, Isabelle trouva les sentiments de la maîtresse si conformes aux siens, qu'elle en rougit et devint rêveuse...²

Ce redoublement du récit dans le récit revêt un caractère paradoxal. Comme Delacroix, Caylus cherche à montrer l'effet funeste que peut exercer la lecture sur les convictions morales des jeunes amants, mais cette démonstration est faite dans un récit. La tentation amoureuse peinte *dans* le récit recoupe la tentation *du* récit en tant que genre littéraire. Et dès lors qu'un rapport métonymique de cause à effet rapproche la jouissance littéraire de la jouissance sexuelle, le topos de la tentation amoureuse apparaît comme la mise en abyme d'un problème à la fois esthétique et éthique: quel est l'impact de la littérature sur les mœurs. A un niveau plus théorique, c'est aussi poser la question du rapport entre "plaire" et "instruire", les deux enseignes qu'arbore la prose narrative depuis l'âge classique.

Le "conte moral", dont relèvent les deux exemples précédents, n'est d'ailleurs pas le seul genre narratif qui évoque cette question. Il n'est pas rare que dans le récit galant par exemple, le libertin mette à contribution la littérature dans la conquête amoureuse. Nul exemple ne saurait mieux illustrer cette fonction instrumentale du récit dans le récit que *Sara* de Rétif de la Bretonne:

Eh bien, tu vas voir, dans cette historiette que j'ai insérée dans mes *Contemporaines*, comme je te considérais. En voyant chez vous Delarbre, je me figurais que j'étais à sa place; que c'était moi qui t'aimais: j'exprimai les sentiments que tu m'avais inspirés, sous le nom de Chevilly; je te nommai Adeline. Ces tendres sentiments que je prête à l'amant, je les avais; cette adoration qu'il marque, je désirais te la marquer. . . Lisons ensemble cette histoire, mon adorable Sara sois mon Adeline: tu me rends dès cet instant, aussi heureux que le fut de Chevilly.³

Le discours amoureux du personnage est doublé d'un discours amoureux fictionnel et livresque. La passion naissante est devenue fantasme fictionnel, livre et elle ne trouvera son assouvissement qu'à travers l'acte de la lecture que Rétif sait être contagieuse. Or, cette tentative de séduire *par* le livre est en flagrante contradiction avec le statut moral revendiqué un peu partout *dans* le livre. Nous aurons à revenir là-dessus.

Amateur de livres, l'amant est aussi mélomane et, plus souvent encore connaisseur en arts plastiques. Malgré qu'elle en ait, Junie ne peut pas désavouer l'intérêt que lui inspire le sage Adelclar, dans *La dernière Héloïse* de Dauphin: "Ne va pas t'imaginer que je l'aime! La musique seule a produit mes transports; et quand l'âme est contente, elle s'ouvre aisément à la pitié."⁴ Et regarder des gravures érotiques abandonnées pêle-mêle sur une table par le séducteur s'avère chose périlleuse à Madame Dorigny dans *Thémidore* de Godard-d'Aucour.⁵

1.2 Dans le conte galant, la séduction par le récit, par les arts plastiques et la musique est inséparable d'une topologie stéréotypée, dont il faut ici isoler quelques éléments. Dans cette topologie du désir, la "petite maison" occupe une place centrale. Pareil à Morgane, le séducteur y introduit ses victimes que fascinent les peintures en trompe-l'œil qui représentent, comme dans le cas du roi Arthur, des scènes érotiques qui (pré)figurent leur honte:

Après le concert et avant le souper, il la mena, comme par hasard, dans un

cabinet solitaire, où elle irait rêver, disait-il, quand elle aurait des moments d'humeur. La porte s'ouvre et Lucile voit son image répétée mille fois dans les trumeaux éblouissants: les peintures voluptueuses dont les panneaux étaient couverts se multipliaient autour d'elle. Lucile crut voir en se mirant la déesse des Amours. A ce spectacle il lui échappa un cri de surprise et d'admiration, et Dorimon saisit l'instant de cette émotion soudaine.⁶

Si, pour le roi Arthur, les peintures érotiques reproduisent sa honte, elles sont faites pour la produire dans le conte galant. L'exemple de *La petite Maison de Bastide* est trop connu pour qu'on y insiste. Si on s'y arrête ici, c'est pour mettre en vedette un lieu commun de la littérature galante: le cabinet secret, où la victime sera sacrifiée sur l'autel du Dieu de l'amour, prend presque toujours l'aspect d'un jardin intérieur, d'un *locus amoenus* artificiel:

Elle entra dans une pièce suivante, et elle y trouva un autre écueil. Cette pièce est un boudoir, lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de concert. Toutes les murailles en sont revêtues de glaces, et les joints de celles-ci, marquées par des troncs d'arbres artificiels, mais sculptés, massés et feuillés avec un art admirable. Ces arbres sont disposés de manière qu'ils semblent former un quinconce: ils sont jonchés de fleurs, et chargés de girandoles dont les bougies procurent une lumière graduée dans les glaces par les soins qu'on a pris, dans le fond de la pièce, d'étendre des gazes plus ou moins serrées sur ces corps transparents; magie qui s'accorde si bien avec l'effet de l'optique, que l'on croit être dans un bosquet naturel, éclairé par le secours de l'art.⁷

De ces descriptions du *locus amoenus* artificiel, on retiendra provisoirement la concomitance des arts plastiques, qui reproduisent de manière idéalisante leur modèle, et des miroirs, qui le reproduisent naturellement. Voici un dernier exemple, cueilli dans *Le Guerrier Philosophe* de Jourdan:

La comtesse me mena dans un cabinet des plus agréables que j'aie vus de ma vie; ce fut au sortir d'un labyrinthe dont il fallut parcourir tous les détours, que nous en trouvâmes l'entrée: le dedans était de ces pierres de composition qui représentent toute sorte de paysages et dont le brillant jette un éclat si vif qu'on en est ébloui; des lumières sans nombre étaient encore multipliées par la réverbération de plusieurs glaces qui prenaient du haut en bas de l'appartement.⁸

1.3 Le caractère stéréotypé de cette topologie du désir et la récurrence du *locus amoenus* artificiel dans le récit galant du XVIII^e siècle nous invitent à une lecture attentive de leur fonctionnement interne. Il nous semble qu'à travers la mise à contribution d'un registre artistique — littéraire, pictural, musical — le récit galant ou libertin s'interroge implicitement sur les grandes catégories esthétiques et éthiques que la prose narrative du XVIII^e siècle chevauche. Cette interrogation concerne d'abord le rapport entre les dimensions esthétiques et éthiques, entre *plaire* et *instruire*, on l'a dit. Elle porte ensuite sur le fonctionnement d'une esthétique de l'illusion qui se fonde, notamment, sur les couples oppositionnels de production/reproduction et reproduction naturelle/

artificielle. Cette dernière question concerne le précepte fondamental de la littérature classique: *ut pictura poesis*.

L'œuvre unique de Vivant-Denon, *Point de Lendemain*, illustre de manière exemplaire cette hypothèse. Dans ce qui suit, c'est ce texte que nous nous proposons d'étudier, dans la perspective esquissée ci-dessus.

2. *Point de Lendemain*: le récit-opéra

2.1 Dans *Point de Lendemain*, la conquête amoureuse relève à la fois de la narration, de la mise en scène et de l'admiration visuelle. Il n'est dès lors pas étonnant que l'univers diégétique où advient la passade du jeune Damon avec Madame de T^{ooo} est celui de l'opéra, où littérature, art pictural, musique et mise en scène se côtoient:

Un jour que j'allais attendre la comtesse dans sa loge à l'opéra, j'arrivai de si bonne heure que j'en avais honte: on n'avait pas commencé. A peine entrais-je, je m'entends appeler de la loge à côté. N'était-ce pas encore la décente madame de T^{ooo}! Quoi, me dit-on, quel désœuvrement! Venez donc près de moi. J'étais loin de m'attendre à tout ce que cette rencontre allait avoir de romanesque et d'extraordinaire.⁹

Si brève que soit l'évocation de l'opéra dans ce début du texte, le motif est omniprésent tout au long du récit. En passant d'une loge à l'autre, Damon entre dans un autre univers, extraordinaire, romanesque, illusoire. En effet, qu'est devenue la comtesse, celle qu'il attendait dans sa loge? Voilà le premier acte fini et elle n'a toujours pas paru, semble-t-il... C'est que, dès que Damon passe dans la loge de madame de T^{ooo}, il franchit la rampe pour devenir acteur dans une pièce mise en scène, avec un raffinement infini, par madame de T^{ooo}, et dont il ne verra les ficelles que bien plus tard.

C'est dans la métaphore œuvre-opéra que se trouve inscrite la réflexion esthétique de ce récit, qui met en jeu trois systèmes sémiotiques. L'interaction de la narration, de la peinture et de la mise en scène remet en question les implications esthétiques et éthiques d'un désir fondamental des Lumières: produire l'illusion.

2.2 La topologie de ce récit est articulée au long de trois axes, qui permettent d'isoler trois plans scéniques. Le récit évolue d'abord sur un axe horizontal tracé par le carrosse, qui amène les protagonistes de l'opéra au château. Ensuite, une promenade nocturne les conduit, le long d'un axe vertical, du château, appuyé sur une montagne, au pavillon, dont les murs sont baignés par la Seine. Et finalement, les pas sont dirigés vers la grotte artificielle au centre du bosquet factice, qui à son tour se trouve comme emboîté dans l'appartement de madame de T^{ooo}. Conduit par elle le long de cet axe en profondeur, Damon "pénètre" dans son domaine intime:

Tout cela avait l'air d'une initiation. On me fit traverser un petit corridor en me conduisant par la main. Mon cœur palpitait comme celui d'un jeune prosélyte que l'on éprouve avant la célébration des grands mystères.¹⁰

L'ir
nor
"gr
spa

min
à l'e
(du
con
créé
diffé

pers
ross
l'aut
Diet

aura
et la
cour

2.3
de Le
pern
amoe

trans
dans
carre
carac
l'emb
form

Le raj
de la

L'initiation occulte aux secrets du Dieu de l'amour se double ici, comme dans de nombreux récits galants, d'une initiation érotique où le "corridor obscur", la "grotte", le "Temple" . . . métaphorisent certaines zones du corps féminin en les spatialisant.¹¹

"La grande route du sentiment" par laquelle les deux personnages s'acheminent trois fois les amène de la lumière (de l'opéra, du salon, de l'appartement) à l'obscurité (du carrosse, du pavillon, de la grotte) en passant par la pénombre (du paysage nocturne, du jardin, du bosquet factice). Le chemin du sentiment les conduit d'un intérieur lumineux à un intérieur sombre à travers un paysage crépusculaire. Sur les trois plans scéniques est donc porté un éclairage différent.

Le carrosse, le pavillon, la grotte, voilà les trois "lieux communs" où les personnages de cet acte d'opéra s'adonnent à un jeu érotique. D'abord le carrosse, où le hasard ravit un baiser. Ensuite le pavillon où ils s'abandonnent l'un à l'autre et finalement la grotte artificielle où ils renouvelleront leur hommage au Dieu de l'amour.

La zone obscure de cette topologie du désir est aussi celle du silence. On aura remarqué qu'à cet acte d'opéra manque la musique. Le carrosse, le pavillon et la grotte sont les témoins taciturnes de ce qui ne doit jamais devenir discours.

2.3 En même temps qu'il visualise la spatialisation libidinale qui caractérise *Point de Lendemain*, l'entrecroisement des axes en offre une grille de lecture. Celle-ci permet, notamment, de mettre en évidence le statut privilégié du jardin, le *locus amoenus* par excellence, zone à la fois transitaire et transitoire.

Transitaire en ce qu'elle sépare, sur l'axe vertical, le pavillon du salon; transitoire en ce qu'elle participe déjà de l'ambiance des zones obscures. C'est dans le jardin que Damon sollicite le baiser "surpris tantôt par le hasard" dans le carrosse, le secteur obscur de l'axe horizontal. Un autre facteur qui assure le caractère transitoire du jardin est le silence qui suit le baiser, précurseur de l'embrassement voluptueux dont le pavillon, secteur obscur de l'axe vertical, forme le décor:

Il en est des baisers comme des confidences, ils s'attirent. En effet, le premier ne fut pas plus tôt donné, qu'un second le suivit, puis un autre; ils se pressaient, ils entrecoupaient la conversation, ils la remplaçaient; à peine enfin laissaient-ils aux soupirs la liberté de s'échapper. Le silence vint, on l'entendit; (car on entend quelquefois le silence), il effraya.¹²

Le rapport évoqué par le texte entre la scène du jardin et la zone obscure de l'axe de la profondeur, enfin, est essentiel à notre démonstration:

Nous sortîmes de la grotte pour aller lui [à l'amour] porter notre hommage. La scène avait changé. Au lieu du Temple et de la statue de l'Amour, c'était celle du Dieu des *jardins*. (Le même ressort qui nous avait fait entrer dans la grotte, avait produit ce changement, en retournant la figure de l'Amour, et en renversant l'autel. Nous avions aussi quelques grâces à rendre à ce nouveau Dieu [...])¹³

Avant d'entrer dans la mystérieuse grotte, Damon avait déjà observé que le sol du bosquet aérien était couvert d'un tapis *pluché*,¹⁴ qui "imitait un épais gazon". Ces renvois très explicites révèlent en suffisance la position cruciale du jardin, du *locus amoenus*, qui est comme le miroir archétypal dans lequel les trois scènes érotiques viennent se refléter. Du "banc de gazon" dans le jardin au "tapis pluché" dans le bosquet, on assiste à la projection de l'axe vertical sur l'axe de la profondeur et à la transformation du *locus amoenus* d'un endroit naturel en un lieu d'artifices. Cette projection, soulignée par les italiques du mot "pluché" dans le texte même, évoque de manière incontestable la portée théorique du texte, qui s'interroge, sous le manteau de la fiction, sur un problème esthétique: celui de l'imitation et du rapport entre la nature et les arts.

2.4 En effet, l'imitation est le maître principe de la théorie de l'art des trois premiers quarts du siècle des Lumières. Tous les systèmes artistiques, inclusive-ment la musique, y sont soumis. Comme le signale T. Todorov, ce principe recèle un paradoxe irréductible: si l'imitation de la nature est la seule loi de l'art, elle doit entraîner sa disparition.¹⁵ Car, en effet, l'imitation parfaite neutraliserait la différence entre l'art et la nature imitée. Pour que l'art subsiste, l'imitation ne doit pas être parfaite. C'est dire, notamment, qu'au dix-huitième, le problème esthétique se posait en termes de norme et d'écart.

Dans *Point de Lendemain*, l'appréhension de la relation mimétique s'effectue à un triple niveau: narratif, scénique et pictural. Comme il est malaisé de "raconter" en peinture ce qui se déroule dans le temps, il est difficile de "figurer" dans le récit ce qui s'étend dans l'espace. Aussi ne sera-ce que dans la pause descriptive que peinture et narration pourront se prêter à l'échange.

Trois pauses descriptives peuvent être isolées, correspondant à trois moments de contemplation de la nature (trois poses), soit que ceux-ci précèdent, soit qu'ils suivent immédiatement la scène amoureuse. Dans les deux premières scènes de vision, sur les axes horizontal et vertical, l'endroit de la contemplation — le lieu du focalisateur — est plongé dans l'obscurité, l'endroit focalisé, c'est-à-dire la nature, se situant chaque fois dans la zone crépusculaire. Il s'agit d'abord du paysage nocturne que contemplent les protagonistes, penchés à la même portière du carrosse:

Nous avions changé une seconde fois de chevaux. Le flambeau mystérieux de la nuit éclairait un ciel pur d'un demi-jour très voluptueux. Nous approchions du lieu où allait finir le tête-à-tête. On me faisait par intervalles admirer la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière; le mouvement de la voiture faisait que le visage de madame de T^{ooo} et le mien s'entretouchaient. Dans un choc imprévu, elle me serra la main; et moi, par le plus grand hasard du monde, je la retins entre mes bras.¹⁶

La fenêtre de la portière à laquelle se penchent les deux protagonistes découpe dans le paysage nocturne un fragment lumineux qui s'offre à la contemplation. Ce "tableau" est présenté au lecteur en focalisation interne et à travers une série de tournures nominales — la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence

to
te
ab
qu
qu
s'a
pri
tro
de

A l
l'ar
par
me
Jea

la s
del
am
por

Ici e
neat
"flar
vien
de vi
diffé

touchant de la nature — comme si le regard s'arrêtait moins à la réalité contemplée qu'au sentiment qu'elle produit dans l'âme des spectateurs. . .

Quand elle prend l'aspect d'une œuvre d'art, la chose regardée peut être abordée dans sa transparence ou dans son opacité: comme réalité (qui n'est qu'apparente) ou comme apparence (de la réalité). De la perception d'un cadre, qui doit révéler la nature artificielle des choses vues, dépend si le regard s'arrêtera au produit de l'œuvre ou à sa production. Au niveau diégétique, le problème esthétique d'opacité et de transparence picturale ressurgit dans le trompe-l'œil du décor de la troisième scène érotique, sur l'axe de la profondeur:

J'allais répliquer; les portes s'ouvrirent: l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi, je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis plus qu'un bosquet aérien, qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai 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.¹⁷

A l'enchantement initial succède le *desengaño* de la perception du cadre de l'artifice; une vaste cage entièrement de glaces . . . Voilà une fois de plus le papillotage entre transparence et opacité, entre enchantement et désenchantement qui, dans le trompe-l'œil, n'est dû qu'à l'excès d'illusion, comme le suggère Jean Baudrillard.¹⁸

D'autre part, l'analogie de la contemplation picturale dans le carrosse avec la scène de vision située sur l'axe vertical est incontestable: là, la contemplation de la nature précédait l'embrassement, ici, elle y fait suite. Dans le pavillon, où les amants s'abandonnent à la volupté, le dernier rayon de la lune couchante emporte "le voile d'une pudeur qui devenait importune":

Plus calme, l'air nous parut plus pur, plus frais. Nous n'avions pas entendu que la rivière qui baignait les murs du pavillon, rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec les tendres palpitations de nos cœurs. L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet; mais à travers le crêpe d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait, d'une île qui était devant notre pavillon, un lieu enchanté. La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouent dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous en peuplions l'autre rive. Il n'y avait point de plus heureux que nous. Nous aurions défié Psyché et l'Amour. J'étais aussi jeune que lui; elle me sembla plus ravissante encore. Chaque moment me livrait une beauté. Le flambeau de l'amour me l'éclairait pour les yeux de l'âme, et le plus sûr des sens confirmait mon bonheur.¹⁹

Ici encore, une fenêtre ou une porte ouverte découpe dans l'obscurité un panneau demi-éclairé. Outre que le "flambeau de la nuit" s'est transformé en "flambeau de l'amour" (pour recevoir une connotation sacrilège quand il devient "la flamme qu'on voit briller sur l'autel de l'amour", dans la troisième scène de vision), le focalisé et les focalisateurs appartiennent à deux zones lumineuses différentes. Cependant, contrairement à ce qui se passe dans le carrosse l'"œil

vivant" qui capte les rayons de la lune est doublé, sinon relayé par "les yeux de l'âme" ou par ce que Léonard de Vinci appelait "l'œil intérieur", c'est-à-dire l'imagination. L'objet de la contemplation n'est plus tant la nature qu'un tableau d'amour mythologique dont le siècle a produit tant de spécimens et dont ceux de Boucher sont sans doute les plus fameux.

Si l'on admet l'hypothèse selon laquelle les éclairages différents portés sur le focalisateur et le focalisé cautionnent un découpage pictural, l'on admettra que dans la première scène de vision le tableau offre un degré zéro d'imitation, tandis que dans la seconde scène le processus imitateur se conforme à un modèle idéalisé, qui se mesure par un écart par rapport au modèle offert dans la "nature". La troisième scène de vision, sur l'axe de la profondeur, relance la discussion mimétique en posant le problème du trompe-l'œil, c'est-à-dire de l'excès d'illusion où l'imagination prend le pas sur l'image qui la provoque. Le processus initiatique qui est le propre de l'axe de la profondeur se double donc de la construction d'un imaginaire mythologique et olympien, amorcé sur l'axe vertical, mais auquel, ici, le personnage a l'impression de participer activement:

La déesse prit une couronne qu'elle me posa sur la tête, et me présenta une coupe où je bus à flots le nectar des dieux.

Hé bien, me dit après quelques moments la fée de ce séjour, en soulevant à peine ses beaux yeux humides de volupté, aimerez-vous jamais la comtesse autant que moi?

— J'avais oublié, lui répondis-je, que je dusse jamais retourner sur la terre.²⁰

Agréer le bien-fondé de cette hypothèse équivaut à reconnaître la dimension théorique de ce récit, qui évalue sur le mode de la fiction galante les rapports entre la nature et l'artifice. Or, ce problème esthétique est recoupé par une question éthique, qui interroge le récit sur son efficacité morale.

2.5 Qu'en est-il de la morale de l'histoire qu'on vient de lire? Telle est l'invite que la fin du récit renferme. La question, à la fois textuelle et architextuelle, est vitale, car de la réponse dépend la raison d'être du "conte moral" auquel genre *Point de Lendemain* s'affilie par inversion. Un texte littéraire peut-il influencer sur le comportement du lecteur? Est-ce que ce succédané de l'expérience vécue est moins dangereux qu'elle? Est-ce que dans le conte moral le message est suffisamment explicite pour faire face à l'évocation de l'illicite que le récit dit vouloir condamner?

Dans *Point de Lendemain* le problème éthique de l'hypothétique influence de la fiction sur le comportement humain est mis en abyme. Dans sa structure narrative, le récit fournit la réponse à la question qu'il profère. La dimension pragmatique de la fiction y apparaît sous une double forme. Elle est d'abord picturale: l'action primordiale — l'acte sexuel — étant inséparable de la contemplation artistique. Tout comme, chez le mari de madame de T^{ooo}, les ressources d'un physique éteint sont ranimées par les images de la volupté qui décorent le salon, la séduction de Damon par madame de T^{ooo} est inséparable de la contemplation d'un panorama crépusculaire dont nous avons souligné le caractère pictural. En passant d'une loge à l'autre, le personnage entre dans

l'univers de la mise en scène. En s'engageant sur l'axe de la profondeur, qui est celui du trompe-l'œil, il s'incorpore au tableau décoratif qu'auparavant il ne faisait que contempler.

Cependant, le rapport de cause à effet qui lie la vision artistique et le coït ne doit pas obnubiler un rapport parfaitement similaire, qui relaie le premier: le rapport métonymique entre l'audition d'un récit et l'acte sexuel. Encore solidement attaché à sa comtesse, le jeune et ingénu Damon ne cède aux avances dissimulées de madame de T^{ooo} qu'au moment où il apprend la vérité sur le caractère de son ancienne maîtresse et sur la "scène" qu'elle lui a fait jouer:

Lorsqu'elle vous prit, c'était pour distraire deux rivaux trop imprudents, et qui étaient sur le point de faire un éclat. Elle les avait trop ménagés, ils avaient eu le temps de l'observer; ils auraient fini par la convaincre. Mais elle vous *mit en scène*, les occupa de vos soins, les amena à des recherches nouvelles, vous désespéra, vous plaignait, vous consola, et vous fûtes contents tous quatre. Ah, qu'une femme adroite a d'empire sur vous! Et qu'elle est heureuse lorsqu'à ce jeu-là elle affecte tout, et n'y met jamais du sien! Madame de T^{ooo} accompagna cette dernière phrase d'un soupir très intelligent, et fait pour être décisif. C'était le coup de maître. Je sentis qu'on venait de m'ôter un bandeau de dessus les yeux, et ne vis point celui qu'on y mettait.²¹

Cette dernière phrase est énigmatique. En effet, l'analepse explicative qui révèle à Damon la vérité d'une aventure vécue dans le passé est faite pour cacher la fausseté de celle qu'il est en train de vivre. L'aventure ancienne avec la comtesse est rigoureusement identique à la passade avec madame de T^{ooo} qui, quant à elle, n'a pas d'autre but que de distraire deux hommes rivaux: le mari jaloux et le marquis, son véritable amant, et tout cela au contentement de tous quatre. L'aventure avec madame de T^{ooo} est l'imitation parfaite de la relation amoureuse avec la comtesse; identité qui se heurte à l'aveuglement du protagoniste. Récit premier et récit secondaire à fonction analeptique se reflètent jusque dans les détails. Mais là ne s'arrête pas leur rapport. L'analepse explicative est en outre mise à contribution pour achever de subjuguer le jeune Damon. La narration est foncièrement pragmatique, elle est un acte de séduction et presque un début d'agression sexuelle. A travers sa narration analeptique, madame de T^{ooo} agit sur l'imagination de son prosélyte:

Mon amante me parut la plus fausse de toutes les femmes, et je crus tenir l'être sensible. Je soupirai aussi, sans démêler si le regret ou l'espoir l'avait causé.²²

Détacher Damon de son ancienne maîtresse et se l'attacher ne constituent qu'un seul geste pour madame de T^{ooo}.

S'il est vrai que le récit premier apparaît comme la *reproduction* d'une histoire et d'un univers galants, le récit secondaire et analeptique nous apparaît comme la *production* d'un univers fictionnel et comme la création d'un imaginaire qui se substitue imperceptiblement à la réalité du vécu. Le nouveau monde s'ouvre comme la possibilité d'une nouvelle relation amoureuse, qui se réalisera au fur et à mesure que la séductrice guide les pas de son jeune disciple en l'initiant aux secrets d'un univers d'érotisme raffiné.

Il en va exactement de même pour l'autre système sémiotique qui fonctionne dans la diégèse: la peinture. Si dans la scène du carrosse, le tableau représentait la nature parfaitement reproduite, dans la scène du pavillon, il est l'effet d'une production imaginaire, d'une création de l'esprit. Qu'il s'agisse de la peinture ou du récit, dans *Point de Lendemain*, le réel soi-disant reproduit est récupéré comme réalité imaginaire produite, c'est-à-dire comme sa métamorphose fictionnelle.

3. Conclusion

Point de Lendemain nous apparaît donc comme la double mise en abyme du problème fondamental de la fiction réaliste, qui prétend reproduire le réel, mais qui en réalité le produit. Ce problème est celui de la mimesis, qui, au dix-huitième, se fonde sur le précepte d'Horace: *ut pictura poesis*.

Pour peu qu'il réclame la vraisemblance et la plausibilité, tout système fictionnel repose sur ce paradoxe de l'illusion. La vraie question que pose l'illusion réaliste n'est donc pas de savoir comment le texte copie le réel, mais comment il nous fait croire qu'il le copie.²³

Est appelée transparente, la fiction qui nous amène directement à son produit, présentant ce dernier dans toute sa "réalité"; opaque, celle qui attire le regard sur son procès de production en valorisant sa fonction médiatrice. La peinture peut se donner pour œuvre d'art par l'aveu de sa fiction ou pour "réalité" qui ne s'avoue pas être une imitation. De même, dans un récit, le lecteur peut être amené à oublier la médiation de la narration et se croire dans la diégèse parmi les personnages. C'est dire que le regard du récepteur peut osciller entre ce que J. Ricardou a appelé la dimension référentielle du texte et sa dimension littérale.²⁴

Comme l'a remarqué Jacques Rustin, "les romanciers ne 'peignent' pas vraiment, comme on pourrait croire (et comme on l'a fait croire), une société réglée par la fête galante: ils la rêvent plutôt et tentent de l'inventer".²⁵ De cette "inventio", le récit galant contient des traces conventionnelles. Leur examen systématique pourrait renouveler la lecture d'un dossier immense du XVIII^e siècle, qui dans tous ses aspects, même pornographiques, attend de nouveaux lecteurs.

Katholieke Universiteit Leuven

Notes

1. Jacques-Vincent Delacroix, *Le Danger des Romans* (1770), in Angus Martin, *Anthologie du conte en France (1750/1799)*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1981, pp. 257-61.
2. Anne Claude Philippe Caylus, *Don Juan et Isabelle* (1719), repris dans *Œuvres complètes*, Amsterdam, chez Visse, 1787, vol. 6, p. 180.
3. Nicolas Edme Rétif de la Bretonne, *Sara ou La dernière Aventure d'un homme de quarante-cinq ans* (1783), Paris, UGE, coll. 10/18, 1984, éd. prés. par Daniel Baruch, tome 2, p. 199.
4. Dauphin, *La dernière Héloïse*, (1784), Bruxelles, Le Francq, 1784, p. 3.
5. Godard-d'Aucour, *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1759), Paris, Le Livre du Bibliophile, 1959.

6. Jean-François Marmontel, *Heureux Divorce* (1759), repris dans *Contes moraux*, Paris, Merlin, 1770, pp. 35-78.
7. Jean-François Bastide, *La petite Maison* (1758), in A. Martin, op.cit., pp. 157-78.
8. Jean-Baptiste Jourdan, *Le Guerrier Philosophe* (1744), La Haye, De Hondt, 1744, p. 222.
9. Dominique Vivant-Denon, *Point de Lendemain* (1777). Dans cette étude, nous renvoyons à la version originale du conte telle qu'elle parut dans les *Mélanges littéraires ou journal des Dames* (1777) de Claude-Joseph Dorat. L'édition utilisée est celle de Gaston Picard, Paris, éd. de la Couronne, 1945. Pour le passage cité, voir la page 4.
10. Vivant-Denon, op.cit., p. 51.
11. Pour l'analyse du récit initiatique du dix-huitième siècle, voir Claude Reichler, *L'Age libertin*, Paris, éd. de Minuit, 1987.
12. Vivant-Denon, op.cit., p. 21.
13. Vivant-Denon, op.cit., pp. 57-8.
14. En italique dans le texte.
15. Tzvetan Todorov, *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 142-3.
16. Vivant-Denon, op.cit., p. 10.
17. Vivant-Denon, op.cit., p. 52.
18. Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Editions Galilée, 1979, repris dans la coll. Folio, 1988, pp. 86-95.
19. Vivant-Denon, op.cit., pp. 34-5.
20. Vivant-Denon, op.cit., p. 58.
21. Vivant-Denon, op.cit., pp. 28-9.
22. Vivant-Denon, op.cit., p. 29.
23. Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique*, 16, 1973, p. 421.
24. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
25. Jacques Rustin, "Définition et explication du roman libertin des Lumières", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XVI, 2, 1978, p. 27.