



HAL
open science

Facettes du libertinage dans *La Poupée de Bibiena* Flore Palayer

► **To cite this version:**

Flore Palayer. Facettes du libertinage dans *La Poupée de Bibiena*. Littératures. 2009. dumas-00475907

HAL Id: dumas-00475907

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00475907v1>

Submitted on 23 Apr 2010

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

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

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres Modernes

Master 2 de Lettres et arts
Imaginaire, écriture, idéologies



Facettes du libertinage
dans *La Poupée de*
Bibiena

Présenté par:
Flore PALAYER

Directeur de recherches:
Yves CITTON

2008 - 2009

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres Modernes

Master 2 de Lettres et arts
Imaginaire, écriture, idéologies



**Facettes du libertinage
dans *La Poupée* de
Bibiena**

Présenté par:
Flore PALAYER

Directeur de recherche:
Yves CITTON

2008 - 2009

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	3
PARTIE I : ESTHÉTIQUE	11
I. 1. : <u>Présentation de <i>La Poupée de Bibiena</i></u>	11
I.1. A. : <i>Résumé de l'œuvre</i>	11
I. 1. B. : <i>Le Motif du sylphe</i>	14
<i>L'ambiguïté du statut romanesque du sylphe</i>	16
<i>Le sylphe pédagogue ou amuseur public ?</i>	19
I. 2. : <u>Métafictions dans <i>La Poupée de Bibiena</i></u>	21
I. 2. A. : <i>La métafiction selon Jean-Paul Sermain</i>	21
I. 2. B. : « métafiction » de l'art?	28
I. 2. C. <i>Se sensibiliser au Beau</i>	37
PARTIE II : ÉTHIQUE	45
<u>II. La Polyphonie morale</u>	46
II. 1. A. : <i>Le pacte libertin</i>	46
II. 1. B. : <i>Le contre-modèle libertin</i>	48
II. 1. C. : <i>Le modèle de l'honnête homme</i>	51
II. 2. : <u>Un « <i>New deal galant</i> »</u>	55
II. 2. A : <i>La galanterie française selon Claude Habib</i>	56
II. 2. B : <i>Une galanterie ou érotique sentimentale ?</i>	59
<i>Qu'est-ce que la galanterie sentimentale selon Bibiena ?</i>	62
II. 2. C : <i>Une galanterie érotique libertine ?</i>	66
II. 2. D : <i>Le « <i>New deal</i> » galant: la réciprocité des genres</i>	70
II. 3. : <u>« <i>Bio-pouvoir</i> » et libertinage</u>	81
II. 3. A : <i>La pensée de Michel Foucault</i>	81
II. 3. B : « <i>Bio-pouvoir</i> » et œuvre de <i>Pygmalion</i>	84
II. 3. C : <i>Le « <i>Bio-pouvoir</i> » et son public</i>	89
<u>CONCLUSION</u>	96
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	102

INTRODUCTION

L'opinion générale s'est accordée depuis longtemps à reconnaître aux philosophes français des Lumières, outre leurs idées d'humanisme égalitaire, l'influence qu'ils ont eue sur la Révolution française. Ce que l'histoire littéraire nous invite à retenir de cette époque, c'est le souci de clarté, de lucidité, le refus d'un pouvoir ostracisant, obscur et individualisé, influence des Lumières que l'on évoque encore de nos jours lorsqu'on dit, en langage courant, « avoir un avis éclairé »¹. De même, ce que l'on garde le plus souvent de cette époque, tout comme l'acception usuelle le fait, c'est l'éloge de la raison, le refus de tous les fanatismes et la préparation par certains philosophes de ce siècle de ce que l'on a appelé plus tard, la séparation des pouvoirs, ceux de l'Eglise et de l'Etat : ce siècle prépare comme nous le savons, l'avènement de l'école publique laïque et de l'enseignement, tels que nous les pratiquons encore à notre époque.

Au sein de cette opinion communément admise, que vient faire un texte qui, bien trop longtemps laissé aux rayons des bibliothèques d'universités, semble de prime abord être en rupture avec les idées préétablies que l'on se fait habituellement de cette époque? En effet, comment considérer *La Poupée* de Bibiena, écrit au cœur même de ce siècle, en 1747, dans un tel contexte de « rationalité triomphante », d'esprit « positif » tel que l'opinion générale l'admet alors que ce texte est un conte irréaliste qui s'affiche en tant que tel? Comment imaginer que l'auteur italien, Jean Galli *da* Bibiena se fait un malin plaisir à embrasser une certaine forme de croyance populaire, celle de l'existence d'entités supérieures, païennes, les sylphes et sylphides, et que non content de cette bravade faite à la raison, il propose une nouvelle qui a pour dessein de nous raconter le retour à l'entendement moral d'un personnage principal, Philandre, et ce, par la rencontre autrement édifiante d'une « *divine poupée* », nommée Zamire ?

¹ L'expression est également utilisée dans ce sens par Zamire, dans : *La Poupée* de Bibiena, Paris, Desjonquères, 1996 : « faites sentir que vous croyez qu'on peut vous donner autant d'éclaircissement que vous répandez des Lumières », p. 115.

Se poser ainsi des questions à propos d'une apparente contradiction entre la nature folklorique ou fantaisiste du texte et la tendance générale rationalisante propre au siècle des Lumières serait oublier le patrimoine de Perrault en matière de contestation poétique, ainsi que toute la veine féerique parallèle aux écrits moraux, métaphysiques, esthétiques de ce temps. En effet, Charles Perrault en 1694 publie *Grisélidis* et *Peau d'Ane*² et fait par là même un geste historique en matière de poésie française, visant à reconsidérer les canons littéraires prônés par le parti des Anciens. Ce serait également omettre le goût et la fascination qu'avait le monde de cette époque pour le merveilleux, attrait peut-être déjà fortement lié au désir amoureux – ou du moins à sa représentation expressive – pris dans son caractère protéiforme, dans son inconstance ; les nombreuses mises en scènes féeriques et machiniques de *l'Astrée*, des *Amours de Psyché* qui avaient lieu à cette époque dans les bâtiments et jardins du roi, qui scandaient toute fête organisée par le pouvoir, témoignent de ce goût du public.³

Pour la même raison, prétendre à une subversion éditoriale au sujet de *La Poupée* de Bibiena serait négliger qu'en matière de métaphysique, une prise en compte du désir n'est pas à cette période incompatible avec un discours sur la raison, comme le révèle par exemple le *Traité des passions de l'âme*⁴, que Descartes avait rédigé pour comprendre les interactions entre *passion*, *intellection* et *âme*, notions qui restent même après sa théorie, difficiles à définir ou à délimiter ; surtout si l'on considère que ces problèmes ont été repris et reconfigurés par d'autres philosophes, notamment par ceux issus de l'empirisme anglais – Shaftesbury, Hume⁵ notamment–.

Ainsi, par divers aspects, la suprématie de la raison ne va pas de soi à l'époque même où elle est censée s'énoncer, surtout lorsqu'il s'agit de représenter ou de dire ce qu'est l'amour ou encore, la séduction amoureuse. Si les philosophes du

² SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: éditions Desjonquères, 2005, p. 18.

³ De même, l'édition de G. NIZET de la fable *Le Comte de Gabalis* fait mention de plusieurs opéras représentant des sylphes et autres personnages merveilleux. En outre, p. 51 : « 1730 *La Sylphide* de Biancolelli et Romanesi ; 1745 *Zelindor, Roi des Silphes*, paroles de Moncrif ».

⁴ DESCARTES, René. *Traité des passions de l'âme*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 1998.

⁵ HUME, David. *Les passions*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 2005.

XVIII^e siècle abordent ces thèmes, il n'en reste pas moins qu'il semblerait que c'est aux auteurs de fables et de fictions que la tâche semble la plus aisée à faire. Plus spécifiquement et en ce qui concerne le champ disciplinaire et institutionnel des Belles-Lettres, le principe de la raison intègre de façon massive les controverses esthétiques. Les tenants de la rationalité, qui usent et abusent de cet argument pris sur la vraisemblance morale sont du parti des Anciens et se nomment Boileau, Malherbe et Bossuet. Derrière l'éloge qu'ils font de la raison, qui doit en art se confondre avec le mouvement de la nature, ils tentent de légitimer, *via* l'Académie française, un certain « grand style » d'inspiration gréco-romaine, c'est-à-dire un style symétrique, proportionnel et rectiligne, conforme à l'image que voulait donner Louis XIV de son règne⁶. A la même époque et avant la parution de *La Poupée*, en face d'eux et pour débattre de ces codes, le camp des Modernes, composé entre autres des frères Perrault, de Melle Lhéritier, de Madame d'Aulnoy ainsi que Jean de La Fontaine produisent ensemble et individuellement, une masse importante de récits contestant le goût hégémonique des Anciens qui dénonçaient les dangers de leurs fables et avec elles, l'irrationalité de leur désir de fantaisie.

Plus globalement, les auteurs de contes en adoptant ce genre choisissent de restituer des folklores provenant du « bas peuple », comme *Le roman comique* de Scarron avait pu le faire, – ou voulu le faire puisque l'œuvre reste inachevée – ils tentent d'atténuer le règne quasi-hégémonique du principe de la raison en matière de goût et d'esthétique. Le geste de ces poètes se veut donc double : artistique et littéraire, dirigé contre les normes esthétiques en vigueur ; politique, avec sans doute la volonté de remettre en cause certaines valeurs communes, c'est-à-dire, 1) reconfigurer la hiérarchie entre *raison* et *imagination*, en réhabilitant quelque peu l'imagination, 2) contester un goût du siècle, académique, tourné vers les Anciens pour ainsi 3) glorifier un patrimoine celtique, grivois, gaulois, propre à l'identité culturelle française.

⁶ Pour ces remarques, nous nous appuyons sur l'ouvrage de BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique moderne 1680-1814*, « De la raison classique à l'imagination créatrice ». Paris : éditions Albin Michel, 1900. Coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité », pour la question du « Beau » et de ses interactions avec le principe de la raison ; pour les canons de l'esthétique classique issus du règne de Louis XIV, sur l'ouvrage de TAPIÉ, V.L. *Baroque et classicisme*. Paris : éditions Gallimard, 1983. Coll. « Pluriel ».

Par ces repères idéologiques, nous pouvons comprendre à quel point la littérature du XVIII^e siècle est indubitablement liée aux débats philosophiques et esthétiques de ce temps, notamment par les interactions qui se sont opérées entre les discours de la fable, et les débats d'idées. Ces interdépendances sont alors autant de questions posées au lecteur du XXI^e siècle, afin qu'il puisse à son niveau, analyser et interpréter ces fictions lointaines et pourtant si proches par quelques-unes de leurs facettes qui rayonnent encore de nos jours. Ainsi, ce que nous nous proposons de faire est de lire la fable de Bibiena selon un certain contexte idéologique, celui-là même qui oriente les débats opposant la suprématie de la raison, à une tentation de réhabiliter l'imaginaire et avec lui, ses puissances, ses effets. Bien plus qu'une scission épistémologique, c'est au sein de cette tension majeure du XVIII^e siècle que nous étudierons l'écriture de Bibiena, afin de mieux comprendre ses enjeux, sa spécificité. Nous essaierons d'aller un peu plus loin que la seule lecture contextuelle : nous essaierons de définir ce que cet auteur d'origine italienne a bien pu apporter de novateur au sein de la culture et littérature libertines françaises ; nous tenterons de ce fait de mettre à jour, d'actualiser l'extrême « modernité » de Bibiena.

Pour ce faire, nous aborderons la nouvelle selon deux de ses aspects, rassemblés pour constituer l'ensemble de l'armature de notre exposé : nous relierons le débat cartésien à l'aspect esthétique de la nouvelle dans un premier temps, tandis que dans un second, un débat éthique retiendra notre attention. Nous pousserons alors, dans chacune de ces parties notre réflexion vers une certaine actualité du texte, nous n'hésiterons point à relier l'œuvre dans nos analyses à des théories toutes modernes, telles que les doctrines de la réception⁷ ou celles de issues de philosophies contemporaines.

Pour la dimension esthétique de l'œuvre, nous nous appuierons principalement sur la pensée de Jean-Paul Sermain, ainsi que sur celle d'Annie Becq. Si l'écriture de Bibiena rejoint dans une certaine mesure la philosophie empirique, matérialiste, antagonique de façon caricaturale à une conception cartésienne, idéaliste et intellectualiste de l'être humain, nous essaierons de

⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : éditions Gallimard, trad. Claude Maillard, 2005. Coll. « Tel ».

préciser ce qui, dans son esthétique libertine s’opposerait à ce paradigme de l’homme partagé entre le cœur et l’esprit, ainsi qu’au corps. Nous verrons comment Bibiena arrive à transmettre une nouvelle manière d’envisager l’humain dans les conditions d’un XVIII^e siècle revisité par le moyen de la féerie, comme si l’art ou l’*artefact*, mais également le positionnement du regard libertin et enchanteur donnaient ensemble un éclairage critique relativement moderne au monde référentiel auquel il s’additionne. Dès lors, les « ficelles » métafictionnelles du conte – telles que le principe d’enchâssement de récits ou bien encore le dialogisme de l’écrit et l’oral – nous serviront pour déplier l’articulation qui se réalise entre la dimension libertine du texte et son style. De ce fait, c’est au cœur même du mot « *esthétique* » que notre approche prendra racine ; dans la mesure où, par ce mémoire, nous considérons *La Poupée* de Bibiena à travers une histoire des formes narratives, ainsi que sous une focale particulière qui se voudrait elle-même acte de perception. Bien que le terme d’*esthétique*, depuis Baumgarten⁸ en passant par Hegel⁹ ait suscité de nombreux débats, tout au long du XVIII^e-XIX^e siècles et encore de nos jours¹⁰, dans le milieu de la critique littéraire et artistique, c’est par l’intermédiaire de son sens premier que nous en tirons la signification essentielle, issue de la dénotation qui signifie en grec la « sensation », c’est-à-dire « l’*action de percevoir* »¹¹, telle que Baumgarten l’avait retenue¹². En effet, cette acception nous semble être à bien des égards le point de départ et le point de mire de toute activité *para-* ou *intra-*littéraire ou artistique, et c’est dans cette mesure que nous rattacherons *La Poupée*

⁸ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. Paris : éditions L’Herne, 2001. Coll. « Bibliothèque de Philosophie et d’Esthétique ».

⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Introduction aux leçons d’Esthétique*. Paris : éditions Nathan, 2003. Coll. « Intégrales de Philo ».

¹⁰ GENETTE, Gérard (sous la direction de). *Esthétique et poétique*. Paris : éditions du Seuil, 1992. Coll. « Points essais ».

¹¹ BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris : éditions Hachette, 2000, p. 49.

¹² *Op. cit.*, pp. 75-6, § CXVI :

« Les philosophes grecs déjà et les pères de l’Eglise ont toujours soigneusement distingué les αἰσθητὰ [aïsthètà] et les νοητὰ [noètà] et il est suffisamment évident que les αἰσθητὰ n’équivalent pas aux seuls objets de la sensation, puisqu’on honore aussi de ce nom les représentations sensibles d’objets absents (donc les imaginations). Les νοητὰ doivent donc être connus au moyen de la faculté de connaissance supérieure, et sont l’objet de la Logique ; les αἰσθητὰ de l’ἐπιστήμη αἰσθητικῇ [épistémè aïsthètikè], ou encore de l’ESTHETIQUE ».

de Bibiena aux débats esthétiques du XXI^e siècle. Entre théorie des formes, esthétique de la perception et éducation des sens d'un jeune abbé, nous lirons la fable de Bibiena comme l'émergence d'une philosophie empiriste en matière d'esthétique qui s'affranchirait par là même, et comme le convie l'étymologie du mot « *libertinus* », d'une certaine conception des Beaux-Arts issue du XVIII^e siècle. Nous essaierons de mettre en exergue le fait que l'art, tel un miroir du Palais des glaces, ferait entrevoir dans *La Poupée* une existence où le corps obtiendrait une place régaliennne, centrale, prépondérante. Le démantèlement des formes et de leurs valeurs déplacerait ainsi l'art de la narration vers une philosophie qui nous atteindrait encore aujourd'hui, par son sensualisme et son pragmatisme en matière d'affaires sentimentales. C'est du moins ce que nous tenterons de démontrer, après avoir fait un petit historique du motif du sylphe au sein de la littérature française.

Une fois que nous aurons examiné ces quelques aspects du texte, nous entreprendrons notre volet éthique. Ce que nous retiendrons parmi le grand nombre d'articles, de revues et de livres qui ont été publiés à ce sujet, c'est que la question satirique soulevée par cette tradition irrévérencieuse qu'est la littérature libertine, focaliserait ses intérêts sur la mise en perspective de paradoxes moraux, de dilemmes éthiques présents de façon ambiguë dans cette veine romanesque, surtout si l'on considère davantage les dernières décennies de ce genre, de Crébillon à Sade notamment. Les romans libertins, et celui de Bibiena, problématiseraient alors les mœurs de leur temps, les représenteraient d'une façon paradoxale, s'éloignant de l'aspect lapidaire et sentencieux que l'écriture des moralistes du XVII^e siècle, tels que La Bruyère et La Rochefoucauld¹³, pouvait revêtir. Les romans ou ouvrages libertins relèveraient, par leur libellé ambivalent et ironique, de « *l'œuvre ouverte* » d'Umberto Eco¹⁴, c'est-à-dire d'une lecture aux sens indéfiniment interprétables. La critique des mœurs que feraient ces

¹³ CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas (de). *Maximes, Pensées, Caractères et Anecdotes*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 1994.

LA BRUYÈRE, Jean (de). *Les Caractères*, Paris : éditions Livre de Poche, 2004. Coll. « Classiques ».

LA ROCHEFOUCAULD, François VI (duc de). *Maximes et Pensées caractères et anecdotes*. Paris : éditions Gallimard, 1982. Coll. « Folio Classiques ».

¹⁴ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : éditions Livre de Poche, 2004. Coll. « Biblio essais ». Trad. de Bouzaher Myriem.

ouvrages serait alors plus libre et plus retorse que celles qui ont traité avant eux de caractères, de moralité sociale ; nous essaierons alors d'imaginer que *La Poupée* de Bibiena aborde les mêmes sujets, mais de façon plus beaucoup plus audacieuse, jusqu'à falsifier les énoncés et en pervertir les sens moraux. Le libertinage de mœurs s'y trouverait en effet à la fois thématiqué et mis à distance par des procédés d'écriture sophistiqués, le présentant sous diverses facettes. Nous nous demanderons alors comment Bibiena renouvelle le « genre libertin », c'est-à-dire comment cet auteur contribue artistement à légitimer cette littérature, tout en condamnant ou pas, de façon paradoxale, les mœurs que cet adjectif désigne, pour ainsi s'accorder avec les goûts et conventions de son siècle ; ceci, en sachant que le terme de « *libertin* » apparaît souvent dans les écrits philosophico-éthiques de cette période de façon dépréciative. Cette littérature protéiforme tout comme la philosophie des Lumières contribuerait de ce fait à la formation et à la déformation d'une certaine culture française, celle qui badinait sérieusement avec les centres de pouvoir, décisionnels et exécutifs, celle qui parlait et traitait de mondanité d'usage. Ainsi, après avoir admis que cette œuvre s'inscrirait à la fois philosophiquement et idéologiquement dans les controverses de son époque, notamment dans celles qui discutent des interactions entre *raison* et *passion*, nous verrons comment d'un point de vue éthique, la fable de Bibiena retravaille les rapports humains en suivant les dérivations, les lignes de fuite, et les contournements que l'écrivain donne aux *us* et coutumes qu'il a choisi de dépeindre. Nous tâcherons alors de mettre en exergue les liens qui affilient le conte à la veine réformatrice de la littérature, pour observer quel type de lecture ou modèle d'homme ce texte nous propose. En ce qui concerne les mœurs ou la visée morale du texte, nous nous référons tantôt à Michel Foucault, tantôt à Claude Habib pour en faire émerger quelques implications. Bien évidemment, et aidé du précieux livre d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, nous rattacherons notre interprétation à des écrits philosophiques issus, tout comme la fable de Bibiena du XVIII^e siècle, pour démontrer que le caractère précurseur du texte semble être en phase avec des pensées qui lui sont contemporaines, tout en portant déjà en prémisses, bon nombre de réflexions foucauldienne et postmodernes, comme celles qui mettent en relation les normes bioéthiques d'un

pays, avec le patrimoine culturel de la civilisation occidentale, à un moment donné de son histoire, qui correspondrait *peu ou prou* à l'époque des Lumières.

PARTIE I : ESTHÉTIQUE

I. 1. : Présentation de *La Poupée de Bibiena*

I.1. A. : Résumé de l'œuvre

Le récit divisé en deux parties commence par un échange épistolaire entre un narrateur s'exprimant à la première personne et une marquise, que le conteur vouvoie. Celle-ci lui aurait commandé d'écrire un conte. Le narrateur, en expliquant tout d'abord comment lui est venue cette histoire, donne suite à sa demande.

C'est en se promenant au bois de Boulogne, le déjeuner achevé, tout juste assoupi qu'il surprend l'entretien de deux hommes, Oronte et Philandre. L'un est avocat, l'autre abbé, honnêtes hommes en leur qualité. Trouvant leurs propos fort intéressants, le narrateur décide de se cacher dans la semi pénombre d'un buisson, afin d'écouter l'histoire de ces deux acolytes intrigants.

L'abbé Philandre affirme à son ami Oronte qu'il a fait la rencontre d'une sylphide transmuée en poupée et qu'elle est à l'origine de sa réforme morale, ce qu'a déjà constaté Oronte. Celui-ci, incrédule en ce qui concerne l'existence de sylphide déguisée en poupée mais néanmoins curieux, accepte d'écouter la fable de son ami. Jadis petit-maître, fat et ridicule, Philandre revient sur son parcours et déroutés de jeunesse. C'est arrivé au point de se résoudre à l'inconcevable pour un homme de son rang, céder à une femme de mauvaise vie pour enfin goûter aux plaisirs de Vénus méconnus de lui jusqu'alors, qu'il s'est vu sauvé *in extremis* de cette trajectoire grâce à l'intervention salutaire d'une divine poupée de magasin. Celle-ci a en effet réussi, au moyen de ses charmes exquis, à le détourner de sa quête initiale qui l'emmenait tout droit vers le commerce de plaisirs mercantiles. C'est au détour d'une ruelle que la prodigieuse beauté retient son attention : frappé par sa physionomie délicate, Philandre l'achète sur le champ, oubliant de peu les avances vénales de la marchande à qui son sort était réservé. De retour à

son cabinet, la poupée se met contre toute attente à s'animer, le sommant, debout sur son bureau, d'écouter attentivement ce qu'elle a à lui dire et révéler. Surpris par ce phénomène, Philandre obtempère sur le champ, non sans crainte. La poupée lui décline ainsi sa réelle identité, sa fonction, son but : c'est une entité élémentaire d'essence divine, une sylphide répondant au doux nom de Zamire. Elle a pour tâche de transformer un quelconque abbé fat et vaniteux en honnête homme respectable, pour peu que celui-ci ait les qualités de cœur nécessaires à cette transformation, afin qu'elle-même puisse accéder à l'immortalité, c'est-à-dire au statut de déesse.

Profitant du respect que lui tient Philandre elle raconte son histoire, notamment l'épisode qui lui a permis de faire la connaissance de Damis, un mauvais abbé petit-maître qui n'a pas voulu lui céder, ni lui obéir. Au début de cette aventure, qu'elle veut exemplaire afin d'édifier Philandre, elle explique que c'est en fuyant les assauts indésirables de son mari et déguisée en chatte qu'elle parvint à séduire Damis.

Conforme à Philandre par ses manières efféminées aussi précieuses qu'ordurières à l'égard des femmes, Damis, lorsqu'elle le rencontre s'était entiché d'une dénommée Julie. Galvanisé par une invitation que la belle lui avait fait parvenir par un messenger, c'est rempli de fatuité et d'ardeur qu'il s'y rend. Seulement, l'invitation au clair de lune si prometteuse tourne rapidement au cauchemar. Ce n'était, en définitive, qu'une farce cruelle destinée à le mystifier adroitement. La dame avait en effet concocté à son endroit un piège qui devait mettre un terme définitif à ses assauts ridicules. Julie s'était débrouillée pour l'attirer chez elle la nuit tombée où à sa place, un homme repoussant et enduit d'huile l'attendait, couché dans son lit. Horrifié par cette puissante manœuvre, Damis s'enfuit sous les quolibets cruels de paysans moqueurs, rassemblés pour l'occasion. Non sans peine, Damis retourne chez lui, sain et sauf mais encore bouleversé. Zamire, alors observatrice muette de la scène profita alors de cette intimité pour lui révéler son identité, ses buts et sa fonction. Malgré la toute dernière déconvenue du vaniteux Damis, celui-ci ne se résout pourtant point à reconnaître la dureté de ses erreurs, ce que celles-ci lui font subir ; il ne se détermine donc point à suivre l'enseignement de Zamire. Au contraire, remonté

contre elle et convaincu du bien fondé de sa façon d'agir, il la raille sévèrement, ne la reléguant qu'au statut d'animal domestique qu'elle a, pour la forme, adoptée. Zamire se voit alors obligée à lui prouver une fois de plus ce à quoi ses principes erronés le ramènent. Elle lui propose de retourner chez Julie, dissimulés sous une cape d'invisibilité, afin de mieux percevoir la faible opinion que la dame a de lui. Ils la surprennent ainsi chez elle, dans un décor rempli de fastes et de beautés, accompagnée de son favori et amant Clitandre. Quand ils pénétrèrent dans son salon, elle est justement en train de le railler. Damis, spectateur invisible de la scène impuissant se voit affligé d'une double peine : non seulement méprisé par Julie, il est également celui qui voit son pire rival recevoir à sa place les honneurs qu'il espérait tant pouvoir gagner. Trépignant de rage, c'est sur ce cuisant échec que se clôt la première partie de *La Poupée*.

Une fois ce spectacle achevé, Damis préfère reconduire ses erreurs et conserver ainsi une belle image de lui-même. Comme il est de plus en plus infâme à l'égard de Zamire, celle-ci le relègue définitivement à son triste sort. Sur cet abandon, se clôt le récit de la poupée.

Philandre, ayant écouté attentivement le récit de la sylphide, accepte à l'inverse de Damis de poursuivre la formation proposée par Zamire. Rassurée de son innocence, celle-ci se met à lui enseigner les préceptes qu'un honnête homme doit connaître en matière de belle séduction. Pour contrôler la bonne progression de sa conversion, elle le récompense à chaque heureuse réponse en grandissant davantage, de manière à atteindre la taille d'une jeune femme afin que sa réforme soit couronnée par leur union corporelle. Philandre en bon élève adhère au système, leur conjonction arrive à son point d'orgue, scellant alors leur réussite mutuelle. La sylphide a accédé au statut de déesse qu'elle désirait tant, Philandre est parvenu à se réformer.

Cet heureux épilogue clôt le récit de Philandre, renvoyant son ami Oronte à son incrédulité initiale. Fabulation pure de l'esprit ou bien histoire véritable, le narrateur liminaire lui aussi termine son récit, il a accompli sa tâche, il a transposé à l'écrit le discours qu'il avait fait autrefois de vive voix à la marquise. Saluant la muse, l'histoire de *La Poupée* s'achève.

I. 1. B. : *Le Motif du sylphe*

Pour mieux comprendre combien *La poupée* est représentative d'une modernité issue des Lumières, il est indispensable de revenir sur ce que Bibiena doit à Montfaucon de Villars, puis de réévaluer *La Poupée* en la considérant avec ce que Claude Prosper Jolyot Crébillon a apporté au motif du sylphe. Pour cela, nous nous sommes aidés de la « Préface » d'Henri Lafon et notre propos en serait en quelque sorte une extrapolation.¹⁵

Créateur du *Comte de Gabalis*, l'abbé Montfaucon en 1670¹⁶ introduit dans la littérature française le thème des sylphes et sylphides que Sade lui-même a utilisé quelques années plus tard.¹⁷ L'attrait ou le désir de merveilleux était donc à cette époque dite « des Lumières » – si Sade même s'en inspire –, une sorte d'impératif catégorique généralisé, aussi fort que celui qui aurait pu émaner d'un esprit guidé par la raison ou/et par un scepticisme philosophique.

Du *Comte de Gabalis* à *La poupée*, on assiste alors à un bouleversement du thème qui implique une réception différente, voire même inverse du même élément folklorique. Cependant, si le thème diffère d'une œuvre à une autre, ce n'est que par dérivation, par truchement : il conserve les caractéristiques majeures données par Montfaucon. De l'initiateur du thème dans la littérature française à Bibiena, c'est la dénonciation philosophique qui, au fil des versions, va être peu à peu laissée pour compte, au profit d'une réhabilitation de l'imagination qui va prendre sa place. Cependant, nous retrouvons deux fils conducteurs d'un auteur à l'autre nous permettant d'effectuer la traçabilité du motif, et d'observer ses transformations. En effet, l'ouvrage de Montfaucon induit déjà en potentiel la matière galante que l'occurrence des sylphes et des sylphides semble admettre

¹⁵ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, pp. 7-16.

¹⁶ MONFAUCON DE VILLARS, Bernard (de). *Le Comte de Gabalis*. Paris: éditions A. G. Nizet, 1963. Selon l'Introduction de Roger LAUFER, p. 7 : « Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes fut « enregistré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Marchands Libraires » de Paris le 28 novembre 1670. Une seconde édition semble en avoir été faite la même année ; une autre suivit en 1671. C'est dire le succès immédiat, et qui se prolongea pendant près d'un siècle ».

¹⁷ « Le vieux Sylphe », extrait de : *L'Histoire de Juliette*, SADE dans : DELON, Michel (présentée par). *Anthologie des sylphes et sylphides*. Paris: éditions Desjonquères, 1999, pp. 161- 170.

chez Bibiena, puisque c'est à eux que les humains doivent s'unir pour que ces « entités élémentaires » puissent accéder à l'immortalité :

« Jugez de l'amour et de la reconnaissance de ces maîtresses invisibles ; et de quelle ardeur elles cherchent à plaire au Philosophe charitable, qui s'applique à les immortaliser ». ¹⁸

Ainsi, la dimension libertine du motif déjà présente en filigrane dans *Le Comte de Gabalis* s'avère être la première permanence du motif. La distance manifeste entre la posture théologique de Gabalis et la sensualité que promet sa théorie cabalistique à qui voudra y adhérer, met en doute le sérieux de son discours et l'érudition dont il fait preuve, faisant de lui un mystique versé en hérésie.

L'agencement narratif qui oppose alors le narrateur incrédule à ce savant fou, est alors à comprendre comme une dynamique fictionnelle qui a pour but de fustiger tous les fanatismes, c'est-à-dire la pensée occultiste tout autant que leurs locuteurs-énonciateurs, et ce, conformément à la dynamique générale des Lumières, ce qu'a très bien analysé Jean-Paul Sermain dans son ouvrage *Métafictions*¹⁹. Le comte de Gabalis, sous ses abords rians et burlesques devient la figure-type du fantaisiste ou du charlatan en sciences. Ce livre s'inscrit de ce fait dans ce que l'on a appelé ultérieurement le « libertinage érudit », caractérisé par le scepticisme prudent qu'incarne dans cette nouvelle, l'interlocuteur-narrateur du conte à l'égard des pensées farfelues que Gabalis désire lui transmettre. Cette énonciation ambivalente, à la fois ouverte et fermée, dialogique, se retrouve dans *La Poupée* de Bibiena de façon plus ludique, mais le thème du sylphe persiste tout de même dans sa dimension critique, satirique : elle est la seconde permanence du motif. La discussion autour de la vraisemblance narrative dans le second dialogue encadrant le récit de *La Poupée*, où Oronte semble avoir de la peine à croire ce qui est arrivé à son ami narrateur, fait écho à la posture sceptique du « narrateur-témoin » du *Comte de Gabalis* :

« Est-ce en regardant une poupée que vous avez pu faire une réforme qui vous est si avantageuse ? Ou depuis quel temps les poupées parlent-elles pour donner des instructions ? [...] Enfin, si vous avez un rêve à me raconter, donnez-le moi sur ce pied-là, et je vous écouterai. Prenez comme il vous plaira le récit que j'ai à vous faire, dit en riant l'abbé, je demande

¹⁸ MONFAUCON DE VILLARS, Bernard (de). *Le Comte de Gabalis*, p. 81.

¹⁹ SERMAIN, Jean-Paul. *Métafictions, La réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris : éditions Honoré Champion, 2002, pp. 145-152.

*seulement que vous me laissiez commencer ; je compte fort que vous ne m'interrompiez plus ».*²⁰

La forme du récit-entretien est également maintenue et avec elle, la potentialité galante du motif initiée par Montfaucon. Cette composante libertine étant constante de *Gabalès* à *La Poupée*, nous allons voir à travers l'œuvre de Crébillon, comment toutefois des modifications internes sont survenues dans ce thème jusqu'à inverser le premier modèle, donné par Montfaucon, notamment dans sa veine galante.

L'ambiguïté du statut romanesque du sylphe

Crébillon fils, soixante années plus tard réactive la figure dans son premier essai de littérature intitulé *Le Sylphe*²¹. Le motif, titre de la nouvelle, prend alors une épaisseur nouvelle dans l'économie narrative du récit. Crébillon, au contraire de Montfaucon, thématise le thème, en fait l'argument principal de sa nouvelle, le sylphe n'est plus comme dans *Le comte de Gabalis* un élément accessoire d'un « récit-entretien » qui aurait pour fonction de tourner en ridicule les fantasmes d'un sage cabaliste, mais bien au contraire, il revêt sous la plume de ce tout jeune auteur une importance narrative considérable ; le sylphe devient un sujet parlant, ce qui n'était pas le cas dans la nouvelle de Montfaucon où les principaux actants étaient faits de chair et de sang. Chez Crébillon, le motif devient un sujet parlant, un énonciateur séducteur d'essence divine, il tente en tant qu'entité aérienne et bel esprit désincarné de commercer avec une Marquise :

*« -Ah ! Cruelle, s'écria-t-on alors, pourquoi vous dérober à ma vue ? Que craignez vous de quelqu'un qui vous adore et qui, malheureusement pour lui, est si respectueux qu'il n'ose employer la violence pour vous voir ? Répondez-moi, du moins, ne mettez pas mon amour au désespoir. [...] Je sais tout ce qui se passe dans votre âme, ma belle comtesse, je serai respectueux : nous ne sommes entreprenants que quand nous sommes aimés ».*²²

La dimension galante des sylphes, qui n'était chez Montfaucon qu'accessoire devient principale chez Crébillon, et l'aspect satirique se

²⁰ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, pp. 23-24.

²¹ CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot. *Œuvres complètes*. Paris: éditions Bordas, 1999. Coll. « Classiques Garnier », tome III.

²² *Op. cit.*, p 25.

subordonne à la critique des mœurs galantes²³, la dimension philosophique quant à elle, s'éteint.

L'accentuation de la veine galante du motif induit une divergence avec le texte de Montfaucon assez remarquable. En frôlant les limites du genre fantastique, la nouvelle de Crébillon devient une réhabilitation des fantasmes de l'imagination contraire à l'ambition philosophique initiale au thème qui voulait au contraire la discréditer. Nous assistons alors à un bouleversement de la hiérarchie entre *passion*, *imagination* et *raison*, puis à un inversement de polarité. Ce qui est noté positivement chez Crébillon, ce sont les notions d'*imagination* et de *passion*, tandis que chez Montfaucon, celles-ci étaient négatives, afin de mettre en valeur un scepticisme rationnel. Le sylphe chez Crébillon devient un agent du récit à part entière qui insuffle à la narratrice, l'illusion du sentiment amoureux. En outre, la composante galante de motif des sylphes et sylphides augmente considérablement de Montfaucon à Crébillon, jusqu'à inverser la valeur attribuée à l'imagination, ce qui est également le cas de Montfaucon à Bibiena :

« *il s'envola ; je l'ai depuis vainement rappelé. Son indifférence pour moi me fait penser que ce n'est qu'une agréable illusion qui s'est présentée à mon esprit ; mais n'est-il pas dommage que ce ne soit qu'un songe ?* »²⁴

En résumé, *Le Comte de Gabalis* était plutôt axé vers un libertinage érudit issu du siècle des humanistes, alors que *Le Sylphe* de Crébillon et *La Poupée* de Bibiena représentent ensemble ce que l'on a appelé *a posteriori* la « littérature libertine gazée », où la dimension galante donne un rôle de première classe au sylphe. Il y a donc, de Montfaucon de Villars à Bibiena, un changement et une progression du thème, qui va jusqu'à en changer la fonction narrative ainsi que les centres d'intérêt. C'est d'ailleurs ce que la sylphide dit elle-même, à la page quarante de *La Poupée* de Bibiena:

²³ Il est question notamment de ce texte, de fausse vertu :

« – Mais pensez-vous, lui dis-je, que toutes les femmes seroient prudes ? – Les hommes, répondit-il, seroient bien malheureux s'il n'y avoient que des femmes de ce caractère. – Cependant, repris-je, ils veulent que nous soyons vertueuses. – C'est, dit-il, un raffinement de goût chez eux de devoir à leurs séductions l'anéantissement d'une chose qui leur a tant coûté à établir dans votre âme, et qui vous sied bien, quoique vous en disiez. Non cette vertu farouche qui n'en est que la grimace, mais celle que j'imagine, et que je ne puis vous peindre parce que je n'en ai point trouvé de cette sorte », *Ibid.*, p. 28.

²⁴ *Op. cit.*, p. 37.

« Le Comte de Gabalis, reprit-elle, n'a pas assez développé la nature de notre être, ni les conditions que nous sommes obligés d'observer pour nous procurer l'immortalité. D'ailleurs, il nous a avilis, en nous rendant assujettis aux évocations de vos sages ». ²⁵

Si le degré de consistance du thème s'est renforcé, il nous faut dire que persiste une ambiguïté quant à son statut romanesque. C'est-à-dire que tel qu'il apparaît dans le texte de Crébillon fils, il fait partie d'un univers onirique, celui de l'égaré ou de l'illusion amoureuse créée, imaginée par une femme narratrice fictive qui, méprisant la rusticité des hommes ou jouant la fausse vertueuse, raconte à une amie la visite qu'un sylphe, épris d'elle, lui aurait fait. Cette duplicité, platonicienne dans son libellé, lie la nouvelle au genre fantastique. Elle entre dans les cadres délimités par Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, où c'est l'« hésitation du lecteur [qui] est donc la première condition du fantastique ». ²⁶ Cette place idéaliste avant l'heure faite au sylphe chez cet auteur, sera celle qui fera « mourir » le thème quelques années plus tard, sous la plume de Cazotte ²⁷. Si Montfaucon de Villars discrédite l'idée de sylphe par des procédés d'ironie liés à la forme du récit-entretien, Crébillon lui donne au contraire une épaisseur romanesque, une réalité toute « cathartique », émotionnelle, par l'entremise d'une narratrice à l'imagination peut-être un peu trop débordante. La structure d'enchâssement, de discours adressé qui entoure le thème fonctionne également dans la nouvelle de Crébillon comme un signe admonestant l'égaré fabuleux. Pour autant, ce goût moderne pour les fantaisies de l'esprit qu'affiche l'ensemble des ouvrages de Crébillon ne vise plus à ridiculiser sciemment les égarements de la psyché humaine. Ce n'est que dans cette mesure que nous pouvons statuer sur une antinomie entre le traitement de la figure fait par Montfaucon, et celui réalisé par Crébillon. Sans prendre parti pour

²⁵ BIBIENA. *La Poupée*, pp. 39-40. Ce propos répond aux dires suivants du comte de Gabalis, lors du « Premier Entretien », *Op. cit.*, p. 73 :

« vous n'êtes pas obligés de savoir que tous ces Esprits élémentaires sont nos Disciples ; qu'ils sont trop heureux, quand nous voulons nous abaisser à les instruire ; et que le moindre de nos Sages est plus savant et plus puissant que tous ces petits Messieurs-là ».

²⁶ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : éditions du Seuil, 1976. Coll. « Points Essais », p. 36.

²⁷ Cazotte reprendra une dernière fois le thème, en 1822 dans *Trilby*. C'est également ce que nous dit Henri Lafon dans la « Préface » de *La Poupée*, p. 16 : « Un des mérites de *La Poupée* est aussi de nous obliger à reposer la question : faut-il attendre *Le Diable amoureux* de Cazotte, paru vingt-cinq ans plus tard, pour parler de « fantastique » ? »

une vraisemblance du récit que fait la narratrice, le lecteur reçoit la nouvelle dans un libellé au caractère fantastique; il s'agit pour Crébillon de renforcer dans sa prose littéraire, par l'entremise d'une figure féminine qui appelle de ses vœux, cette entité imaginaire qu'est le sylphe, l'attrait du merveilleux, le désir de rêveries qu'ont eu les hommes et les femmes cultivés de ce siècle, lorsque ceux-ci se rendaient au spectacle, aux fêtes organisées par le pouvoir royal. Ainsi, Crébillon ne ferait que transposer en roman, les personnages qui animaient les opéras machiniques de Quinault et de Lulli et qui faisaient l'enchantement de tous les spectateurs. Sylphes et sylphides de l'époque, n'étaient là que pour réhabiliter la puissance des créations issues de l'imagination.

Ceci étant dit et nous l'aurons compris, de Crébillon fils à Bibiena, le motif se modifie pour mieux se déterminer dans la rêverie. Dix-sept années séparent les deux récits. Nous savons à présent que dans le débat qui opposait le rationnel et l'imaginaire, Crébillon opère un pas de plus allant vers l'imagination.

Pour notre auteur italien, il s'agit de poursuivre ce qu'a entrepris cet auteur, de renforcer ces acquis pour progressivement abandonner de façon définitive la visée philosophique, rationalisante et satirique de Montfaucon de Villars, qui tendait à fustiger toutes les superstitions : théologiques, mystiques, païennes. Le débat n'est plus alors centré sur l'existence des sylphes, puisque entre temps, la querelle des Anciens et des Modernes a porté ses fruits, en faveur des derniers. Le plaidoyer implicite que fait la narratrice pour les attraits de la rêverie dans la nouvelle de Crébillon, va de ce fait dans le sens de la réforme littéraire de Perrault²⁸. Il s'agit alors pour Bibiena d'accréditer ce genre et d'en accentuer le côté récréatif, en le « polissant » davantage. Notre auteur et son œuvre sont comme dans un entre-deux littéraire, celui qui passe d'une littérature libertine de mœurs voilée, typiquement celle de Crébillon, à une autre forme de libertinage littéraire, plus audacieux, mais tout de même en deçà du radicalisme sadien. Le texte de Bibiena est à cet égard à la limite du libertinage gazé, il prépare l'entrée en scène de sade.

²⁸ SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: éditions Desjonquères, 2005. Coll. « Esprit des Lettres ».

Le sylphe pédagogue ou amuseur public ?

Dans cet entre-deux générique, et comme le genre libertin le convie, l'aspect ludique et ironique de l'écriture du thème s'approfondie. L'auteur veut distraire le plus vivement possible son lectorat, ce qui n'était qu'implicitement donné dans la nouvelle de Crébillon. En effet, le conte que l'épistolier se propose de faire à une marquise est clairement placé sous le signe du divertissement récréatif :

*« Je vous ai obéi, madame. Que je serai récompensé de ma soumission, si j'apprend que vous avez eu encore plus de plaisir à la lecture de ce récit tracé par ma plume que vous en eûtes à entendre celui que je vous fis de vive voix, le lendemain même de mon aventure. Dussiez-vous me charger de nouveaux brocards, si je vous amuse je suis heureux ».*²⁹

De Crébillon fils à Bibiena, il y a donc bien une filiation, notamment par la forme épistolaire et dialogique que revêt le conte ainsi que dans la volonté de distraire ; mais les modalités d'action du sylphe ainsi que sa représentation changent, pour s'étendre et s'étoffer davantage. Alors que Crébillon fait plutôt de cette créature une figure symbolisant le rêve et le fantasme amoureux, ceux d'une narratrice excessivement prude qui n'aspire qu'à un amour pur et absolu, Bibiena précise les contours et le figure avec plus de clarté, en « l'incarnant » davantage. Il ne s'agit plus chez lui d'une entité aérienne sans consistance figurale, mais d'un principe narratif capable de se transmuier pour ainsi prendre possession de corps inertes ou vivants au sein de la fable. La figure se féminise, Zamire, la sylphide du conte, est vue tant sous les traits d'un animal de compagnie, que ceux d'une poupée, à la silhouette bien définie et précisée par l'écriture du conte :

*« Elle était dans une petite niche d'écaillés ; enjolivée de fleurs d'or et garnie d'une couverture, attachée par des charnières du même métal. [...] Chaque trait de son petit minois était formé à ravir ; ils étaient ensemble d'une régularité parfaite, et composaient une physionomie la plus riante, la plus fine, la plus mignonne que j'eusse encore vue ».*³⁰

Du récit fantastique, nous passons donc à une *mimésis* merveilleuse, c'est-à-dire à une représentation de la nature modalisée par des composantes et des éléments merveilleux. Autant dire que l'écriture de Bibiena du point de vue du

²⁹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 140.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 30-31.

genre se présente déjà à nous de manière paradoxale. D'une évocation idéaliste du sentiment, symbolisant l'amour faussement dévot puisque désincarné dans la prose de Crébillon fils ; le thème revêt chez Bibiena une matérialité et une proximité avec l'humain considérable, où la sphère des personnages est une forme hybride entre un *Avalon* et un Paris désenchanté qui conduit, à la fin de la nouvelle, à une conjonction de corps entre la sylphide et Philandre, ce qui n'était pas possible et inimaginable dans la prose élégante et évanescence de Crébillon fils, ni même dans celle de Montfaucon, plus ascétique. Dans cette configuration narrative, le thème s'oriente vers des philosophèmes plutôt empiristes ; le traitement littéraire de Bibiena opère une seconde bascule fondamentale, qui va d'un « sentimentalisme idéaliste » crébillonnien à un « sentimentalisme matérialiste », où le spirituel rejoint la matière même du conte et de l'univers représenté. Douée de mouvement et de parole, la sylphide devenue poupée, fascine Philandre et le lecteur par son envergure, par son historicité, par sa plasticité, ses modalités d'actions sont comme amplifiées par la chirurgie esthétique de Bibiena ; de Crébillon fils à l'auteur ainsi mis à l'étude, se modifie ainsi la nature même de l'imaginaire qui se fait plus descriptive, plus iconographique. De l'icône à l'extase romanesque, un seuil est franchi.

Cette variation thématique augmente par là même considérablement les possibilités de la dimension galante du thème, ainsi que celles, toutes cathartiques de la fable et du conte, rendant définitivement positive la notion d'imagination, celle-là même qui avait été rejetée initialement par le dispositif narratif élaboré par Montfaucon. Cette évolution folklorique va de pair avec les tensions idéologiques inhérentes au siècle des Lumières qui opposaient, comme nous l'avons auparavant dit, les passions à la raison et qui confrontaient également, des concepts plus propres à la littérature libertine de mœurs, la catégorie du corps, celle de l'esprit, surtout lorsque l'on considère qu'il s'agit de dire ce qu'est la conversion amoureuse, ou bien d'en représenter son langage et ses effets sur un corps amoureux.

En définitive, nous dirons pour finir ce volet que le genre libertin pratiqué par Bibiena problématise et expérimente en fiction la gestion du commerce intime, compte tenu du corps et de l'esprit, ce que ne faisait pas la première

nouvelle de Crébillon, et encore moins le récit de Montfaucon. Chaque auteur ayant sa spécificité propre, Crébillon n'écrit et ne pense pas de la même manière que Bibiena, bien qu'il y ait entre les deux une affinité littéraire tangible, une certaine continuité. Cependant, et cela est notre avis, Crébillon serait l'auteur qui emblématiserait le plus, *via* quelques autres de ces textes ambigus, les contradictions qu'avait le XVIII^e siècle à l'égard de ces deux valeurs plus ou moins antithétiques – antonymiques et convexes – que sont le sentiment et le corps, le corps ainsi sociabilisé et qui porte dans ses agissements les stigmates d'une morale mondaine qui contraint le sujet aimant à une certaine aporie libertine, à une impossibilité de jouir pleinement, le sujet passant d'un commerce sentimental à un autre, dans une éternelle insatisfaction.

Ainsi, de Montfaucon à Bibiena, il y a une modification de paradigme concernant le *topos* du sylphe et, de Crébillon fils à Bibiena, un changement de traitement narratif qui précise en rendant plus empirique la figure ; nous parlerons alors dans la relation qu'entretiennent Crébillon fils et Bibiena, d'un raffinement d'esthétique littéraire. Pour autant, le motif disparaîtra progressivement de l'histoire littéraire française, sous la plume de Cazotte, et plus superficiellement au siècle suivant sous la plume de Victor Hugo. C'est pourquoi il nous faut interroger la spécificité du conte de Bibiena, pour voir en quoi il est à la fois un produit littéraire ancrée dans son époque, en même temps qu'un inédit narratif à jamais inégalé.³¹

I. 2. : Métafictions dans La Poupée de Bibiena

I. 2. A. : *La métafiction selon Jean-Paul Sermain*

Après la mort du thème du sylphe à l'âge romantique de l'histoire littéraire française, les dernières décennies de la critique littéraire, quant à elles, ont remis au goût du jour et au centre du débat plusieurs instances textuelles traditionnelles :

³¹ DELON, Michel (présentée par). *Anthologie des sylphes et sylphides*. Paris: éditions Desjonquères, 1999, pp. 175-80. Pour la date, p. 34 « Le Sylphe » est daté par Victor Hugo de 1823. Il est publié dans le recueil des Nouvelles Odes en 1824 ».

l'auteur, le lecteur, l'œuvre et sa réception, voulant par là même écrire une nouvelle page de leur évolution, après l'hégémonie européenne du structuralisme et « La mort de l'auteur » annoncée et programmée par Roland Barthes³². Ce fut alors tantôt les catégories scolastiques qu'il s'agissait de réactualiser, pour Umberto Eco³³, tantôt de faire la synthèse de plusieurs conceptions critiques, nouvelles mais aussi anciennes, structuralistes et historiques sous la plume de Jean-Paul Sermain. Autour du triptyque que forment solidairement l'auteur, le lecteur et l'œuvre, schématisant ainsi les actants primordiaux de toute communication littéraire, bon nombre de ces « nouvelles » théories se sont souciées des stratégies narratives qui s'attachaient à capturer les récepteurs potentiels du récit, ce qui fut le cas dans la théorie de Jean-Paul Sermain qu'il publiât en 2002, sous le titre de *Métafictions*.

C'est tout d'abord sous le sceau d'un malentendu théorique double que ce critique a entrepris une vaste mise au point conceptuelle, un travail « *commencé il y a presque vingt ans* »³⁴, concernant les romans de l'Ancien Régime ainsi que la critique littéraire des dernières décennies. Comme il l'atteste dans son « Introduction », il reproche à la critique historiciste, des fondements qui seraient plus propres à aborder les textes du XIX^e siècle, « hétérodiégétiques », et par là même impropres à analyser les formes romanesques issues de l'Ancien Régime, globalement faites à la première personne, c'est-à-dire *grosso modo*, « homodiégétiques » :

« Elle [la critique historiciste] n'est pas seulement tributaire des normes établies par les grands chefs-d'œuvres du 19^e siècle qui ont façonné notre idée du roman [...], elle reste fidèle à un aristotélisme impensé qui lui fait identifier le roman du 19^e siècle avec son essence. Elle ne peut donc envisager le roman d'Ancien Régime que par référence à sa suite, soit pour écarter ce qui lui est trop étranger, soit pour célébrer ce qui annonce ou prépare la constitution d'un univers fictif dense ».³⁵

³² BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : éditions du Seuil, coll.: « Points Essais », 2002, pp.63-70, notamment p. 63 : « Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence ».

³³ ECO, Umberto. *Les Limites de l'interprétation*. Paris : éditions Grasset, 1979.

³⁴ SERMAIN, Jean-Paul. *Métafictions*, p.11.

³⁵ *Loc. cit., et infra.*

La deuxième critique, quant à elle et dans sa pluralité de courants « développée(s) depuis un peu plus d'un demi siècle, à partir de la Russie et des Etats-Unis »³⁶, a « plutôt renforcé cette impression de déficit »³⁷, elle « n'a pas davantage saisi positivement ce qui définirait le roman d'Ancien Régime ».³⁸ C'est donc également le caractère psychologisant, la mise en vedette des romans du XIX^e siècle, ainsi qu'une narratologie basée sur des modèles romanesques postérieurs à son siècle d'étude, que Jean-Paul Sermain déplore. Pour pallier à ces manques théoriques, il propose alors d'envisager ces œuvres sous l'angle métafictionnel, non sans faire en préambule quelques ajustements taxinomiques. Le premier, consiste alors à souligner la pluralité des romans existant à l'époque de la monarchie ; le deuxième, réside quant à lui à suppléer le terme de « roman » par ceux de « prose » et de « fiction », afin de désigner plus précisément les unités romanesques en les séparant de leurs enjeux, et d'éviter ainsi l'écueil d'une idéalisation canonique que suggère selon lui le mot « roman », impropre à l'analyse universitaire qui étudie en priorité la fiction de l'Ancien Régime. En effet, ce qui fait pour notre critique une des spécificités majeures de cette prose, c'est sa spécularité, sa manière de réfléchir sa fictionalité comme si elle était son propre miroir, et non pas, comme l'aurait plutôt conceptualisé Stendhal, comme « promené le long d'un chemin », d'où l'importance de dégager pour lui des termes plus à même de dissocier le fond et la forme romanesques.

Délaissant dans une certaine mesure les perspectives aristotéliennes où la fable serait une *mimèsis* du réel, Jean-Paul Sermain part d'une sémiologie artificielle qu'il a lui-même construite ainsi :

« méta, l'opération de réflexion, de détachement, de critique, à l'égard de la fiction, qui engage à la fois l'attitude de l'écrivain et la participation du lecteur : mode d'écriture et de déchiffrement ».³⁹

De ce point de vue, l'étude semblerait s'apparenter à une théorie de la réception « qui engage à la fois l'attitude de l'écrivain et la participation du lecteur », rejoignant les théories d'Umberto Eco et d'Hans Robert Jauss. Son parcours herméneutique suivrait alors de très près les stratégies mises en œuvre

³⁶ *Op. cit.*, p. 10.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Op. cit.*, p. 12.

par un auteur au sein de son récit, son « *mode d'écriture* » qui serait lui-même « *critique, à l'égard de la fiction* », programmant ainsi un parcours herméneutique en destination du lecteur et le préparant au « *déchiffrement* ».

« *La deuxième partie du mot, fiction, [...] isole un trait du roman, sa nature de fiction, et renvoie en même temps à une expérience anthropologique et sociale, quelque chose dans le monde qui peut être la matière du récit . Le mot fiction peut désigner à la fois un contenu et le discours qui le produit, le rapporte, le montre* ». ⁴⁰

Par ce second volet morphologique, la métafiction s'articulerait d'une entrée et d'une arrivée idéologiques, où la forme même, où le *mode d'écriture* « *méta* », connotant ainsi « *le détachement, la critique, à l'égard de la fiction* », aurait son pendant dans le monde des idées de l'Ancien Régime. De *Don Quichotte* aux *Lettres persanes*, en passant par la littérature libertine, ce qui semble être impliqué dans cette approche critique, c'est une mise en garde générale du « *leurre* » qui serait pour ainsi dire inhérente à toute production métafictionnelle et dont les victimes, les leurrés, seraient potentiellement le corps social et le corps des lettrés que la fiction a pour objet d' « *informer* ». Ainsi, il met la fiction au centre du débat intellectuel de cette époque qui discutait des croyances et des superstitions, et qui peu à peu dégageait en son sein une réflexion esthétique qui gagnât son autonomie plus tard, sous la plume d'Emmanuel Baumgarten qui écrivit son *Esthétique* en 1740, faisant de cette matière non plus une annexe à la discussion philosophique, mais bien une discipline à part entière, digne d'intérêt et d'études sérieuses. Les stratégies narratives qui dénonçaient à la même époque l'efficace de la fiction en même temps que ses dangers auraient de ce fait eu comme but caché, de délivrer un message au contenu esthétique à ambition polémique, fonctionnant de pair avec le renouveau du discours philosophique en matière de goût. C'est sous ce genre de fable que Jean-Paul Sermain range le *Comte de Gabalis*, écrit par Montfaucon.

Cependant et comme il l'annonce dans son introduction, quatre centres d'intérêts vont l'intéresser plus nettement dans son livre *Métafictions* : ① la pensée de la fiction, c'est-à-dire le cadre intellectuel de la métafiction ; ② la relation établie entre le discours de la fiction et sa propre manière de se présenter

⁴⁰ *Ibidem, ibid.*

au public, ou, autrement dit, son agencement narratif dans ses stratégies de capture du lecteur; ③ la dénonciation des effets de la fiction par son écriture, fonctionnant alors comme une sorte d'« *envers de la fiction* »⁴¹ critique à son égard ; ④ puis, inverse au ③ et cas particulier du dispositif métafictionnel – dans lequel se greffe *La Poupée* de Bibiena –, le tour ironique et positif que revêtent parfois ces procédés de détournement, qui n'ont plus pour but de fustiger la matière romanesque, mais bien de la recréer ou de la réinventer vers un ailleurs plus inédit. De ces quatre objets d'étude, quatre « lieux » métafictionnels peuvent être dégagés. Ces lieux, Jean-Paul Sermain les dissémine dans l'ensemble de son parcours herméneutique, au fur et à mesure de sa collection d'études de romans.

Le premier touche à l'univers représenté. Ce dernier est dit distancé, remis en question par les déformations que la trame romanesque lui fait subir, comme s'il était présenté sous la forme d'une énigme : « *Le roman a bien pour centre le monde vécu, mais pas directement* »⁴², alors que simultanément, la fiction « *a un pouvoir d'égarement parce qu'elle se confond avec la réalité* ». ⁴³ La matière première du roman, son univers de référence, en devenant un univers représenté, fictif, deviendrait par un même mouvement un lieu « méta », c'est-à-dire éloigné de son point d'origine, virtuel, artefact du point de vue du lecteur, puisque passé au crible de la fiction et de la métafiction.

Le deuxième lieu quant à lui affecte la question de la vraisemblance. Celle-ci se verrait perturbée dans son libellé par une réflexivité romanesque qui en interrogerait les limites. En empruntant tout d'abord aux récits à vertu historique quelques-uns de leurs signes puis en les détournant de leur prétendue véracité, les métafictions remettraient en cause les codes du vraisemblable hérités des siècles antérieurs : l'authenticité initiale des textes codifiant le génome de l'identité collective serait mise en balance par des narrations qui l'excèderaient et l'outrepasseraient. Ce deuxième moment rejoindrait alors un lieu commun de l'Ancien Régime. L'agencement narratif métafictionnel servirait dans cette mesure, de pièce à conviction à la querelle des Anciens et des Modernes, pivot de la création littéraire à l'époque des Lumières, et ne serait non pas seulement une

⁴¹ *Op. cit.*, p. 18.

⁴² *Op. cit.*, p. 13.

⁴³ *Ibidem.*, *ibid.*

simple polémique sporadique qui aurait animé pendant un moment seulement, le parterre savant du *Cid*. Cette métafiction de la vraisemblance, réhabiliterait quelque peu mais de façon paradoxale un débat autour du mimétique aristotélicien, controversé à laquelle voulait échapper Jean-Paul Sermain dans son introduction, puisqu'il la rapprochait plutôt des théories formalistes qu'il jugeait trop abstraites. Néanmoins, si cette question de la vraisemblance anime *de facto* les métafictions citées par notre critique, il n'en reste pas moins que sous sa plume, elle se déploie dans une perspective plus idéologique qu'esthétique, dans une dimension plus historiciste qu'essentialiste, manifestant simplement qu'une réflexion autour d'un réalisme romanesque était en cours, à l'époque des Lumières, ce dont les métafictions se faisaient l'écho.

Le troisième lieu, considèrerait l'influence auctoriale du narrateur au sein de la poésie en prose, ou, autrement dit, l'intention « morale » qu'un auteur distillerait dans la diégèse de son récit. Constituant un aspect essentiel à la métafiction, cet appareillage réflexif « métadiégétique » tendrait à mettre en doute la confiance du lecteur vis-à-vis de ce qui lui est raconté en fiction.

Enfin, le quatrième lieu impliquerait davantage la conscience esthétique du lecteur, le pôle de la réception. Il :

« *voise le rôle joué par le roman dans la perversité de l'imaginaire, sa responsabilité morale* », « *(L)a fiction saisie comme artefact se prend pour objet non pour parler de sa singularité, c'est-à-dire elle-même, mais en tant qu'elle infiltre la conscience du sujet et le dessaisit de son autonomie* ». ⁴⁴

Le phénomène de spécularité et d'autoréférentialité amènerait alors le lecteur à réfléchir sur ce qu'il serait en train de lire.

A l'issue de cette présentation qui s'est principalement appuyée sur l'« Introduction » de Jean-Paul Sermain, qu'est-ce qui est remarquable ? Tout d'abord, que l'herméneute déclinerait *in fine* des concepts développés par la « nouvelle critique », qu'il s'agisse d'esthétique de la réception, ou d'intention d'auteur, mais encore du terme même de « métafiction ». S'il répudie dans une certaine mesure les concepts modernes des théories de la littérature, c'est peut-être pour en reprendre seulement et uniquement la quintessence. Son étude se centrant principalement sur la tradition des antiromans, c'est finalement une révision de la

⁴⁴ *Loc. cit.*

perspective d'Hans Robert Jauss⁴⁵ que Jean-Paul Sermain décline : à travers l'analyse des procédés « métafictionnels » déployés par les œuvres romanesques de l'Ancien Régime, il révèle ce qu'elles ont eu de décepteur ou de novateur par rapport à un certain « horizon d'attente », et c'est donc au moyen d'un vaste panorama de romans analysés qu'il illustre, ce que la métafiction donne à voir de la prose du XVII^e-XVIII^e siècles, dans son versant certes, formel, mais qui plus est, idéologique. Que son livre se termine sur la nouveauté des contes de fées à l'âge classique – les sous-sections du chapitre XVI « Marqueterie » s'intitulant respectivement « *Une féerie de composition* » ; « *Perrault* » et « *Mme d'Aulnoy* » –, nous suggère peut-être que Jean-Paul Sermain tente par son approche critique de rendre compte, d'un certain « modernisme » littéraire, contextualisation faite des textes dans la vie littéraire, mondaine et politique du XVIII^e siècle. A cet égard, un regard esthétique se serait exacerbé à cette époque à partir de la querelle du *Cid*, et aux romans de l'amplifier davantage. Jean-Paul Sermain exprime alors une volonté quasi-historienne de fabriquer une genèse à la métafiction, comme s'il s'agissait d'un genre, à part entière. Cette « nouvelle histoire » commencerait à partir d'une analyse serrée du fameux *Don Quichotte* de Cervantès qui « *anticipait ainsi, par ses moyens propres, l'analyse de la fable* ». ⁴⁶ Au moyen d'un tour réflexif qui préfigurerait celui de la métafiction, mettant en scène un personnage prisonnier de ses lectures leurrantes, cet antiroman aurait donc « *joué un rôle de médiateur entre le dispositif de la fable* » ⁴⁷ et la stratégie métafictionnelle à l'œuvre dans les romans du XVIII^e siècle.

Dans l'ensemble de son œuvre, Jean-Paul Sermain fait preuve d'un grand degré d'érudition par le nombre impressionnant d'œuvres qu'il étudie et confronte. Ainsi, la rhétorique du malentendu ne serait-elle finalement pas qu'une dynamique de plus pour réactualiser un patrimoine littéraire marginal, moins connu du grand public, via quelques apports théoriques de récentes critiques, plus ou moins consentis par notre universitaire? Le discours de Jean-Paul Sermain

⁴⁵ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : éditions Gallimard, 2005. Coll. « Tel ». Trad. Maillard, Claude.

⁴⁶ SERMAIN, Jean-Paul. *Métafictions*, p. 54.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 52.

reste pour nous comme influencé par les célèbres littérateurs du XX^e siècle, par Roland Barthes, entre autre :

« *Le signe est signal. Mais, deuxième aspect, non maîtrisable, il est aussi symptôme : il signifie malgré lui, parfois contre lui, il révèle ce qui n'a pas été voulu ni pensé [...] Tout signe, dans cette perspective, tend potentiellement à fonctionner comme un leurre* ». ⁴⁸

De même, la théorie de Jean-Paul Sermain doit à celle de Gérard Genette. Le concept même de « métafiction » en découlerait. En effet, c'est peut-être par sa grande rigueur à déployer une taxinomie de plusieurs niveaux ou points de vue romanesques, homodiégétiques, extra et intradiégétiques ⁴⁹ que le concept de « métafiction », dérivation plus sophistiquée de la « mise en abyme » d'André Gide est apparu aussi manifeste à notre critique. Pour preuve, une des notes de Gérard Genette, tirée de *Figures III* :

« *Le préfixe méta- connote évidemment ici, comme dans « métalangage », le passage au second degré : le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second comme la diégèse désigne (selon l'usage maintenant répandu) l'univers du récit premier. Il faut toutefois convenir que ce terme fonctionne à l'inverse de son modèle logico-linguistique : le métalangage est un langage dans lequel on parle d'un autre langage, le métarécit devrait donc être le récit premier, à l'intérieur duquel on en raconte un second* ». ⁵⁰

Ainsi, il nous semble difficile de désolidariser la pensée de Jean-Paul Sermain à celles qui, dans le champ de l'exégèse littéraire, l'ont précédée et qui lui sont contemporains. Si *Métafictions* peut être lu dans ce contexte épistémique, certes, qui en amoindrit la nouveauté, l'ouvrage demeure une mine foisonnante de renseignements à prendre lorsqu'il s'agit d'étudier des fictions de ces siècles passés. Comme nous allons le voir, l'outil que recrée notre herméneute s'avère être pertinent, à bien des égards, pour aborder l'œuvre de Bibiena. De même, les chapitres qu'il consacre au roman galant, ou bien à la littérature libertine nous offrent des entrées pratiques pour parler de *La Poupée*.

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 74 -5.

⁴⁹ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : éditions du Seuil, 1972. Coll. « Poétique ».

⁵⁰ *Idem, id.*, *Figures III*, p. 239.

I. 2. B. : « métafiction » de l'art?

Si la structure métalectique de *La Poupée* correspond bien aux lieux métafictionnels décrits par Jean-Paul Sermain, c'est à partir des aspects les plus audacieux de sa théorie que nous voudrions établir ce qui, dans *La Poupée*, pourrait faire penser à une métafiction de l'art. C'est au moment où il aborde le « roman indirect », dans les chapitres XII et XIII — « Romans au second degré » et « Transpositions mondaines »⁵¹ — de son ouvrage qu'il nous semble alors, même si ces chapitres ne mentionnent pas une fois l'ouvrage de Bibiena, que son propos appliqué à notre roman peut faire entrevoir les prémises d'une pensée méta-artistique qui serait immanente à l'œuvre, sans forcément passer par des mécanismes propres à la métafiction, mais comme étant leur extension. En effet, Jean-Paul Sermain voit à travers l'innovation littéraire et mondaine de l'époque :

« le fantasme mondain où le moi se saisit à travers la scène qu'il produit et où il se produit, anticip[ant] ainsi sur celui de l'écrivain moderne qui tend aussi à vider son écriture pour n'y laisser apparaître que l'autoportrait de sa propre création ».⁵²

Son avis nous paraît audacieux, rare mais justifié quand il s'agit de trouver dans quelques fictions de l'époque une certaine mise en scène de l'écrivain moderne ou *l'autoportrait de sa propre création*, à la manière d'un artiste qui ne ferait non plus la propagande d'un mécène ou d'un roi, mais bien la sienne, en tant qu'individu créateur. Dans son ouvrage *Genèse de l'esthétique française moderne*⁵³, Annie Becq réalise l'historique de cette mutation esthétique qui s'est opérée tout le long du XVIII^e siècle, celle-là même qui aboutit plus ou moins à l'image de l'« écrivain moderne » dont parle Jean-Paul Sermain. Son hypothèse part dans un premier temps de la renaissance italienne qui serait fondatrice d'un mécénat où l'artisan d'art était soumis financièrement et intellectuellement à une famille de princes, tandis que dans un second temps, du côté du classicisme français, Annie Becq s'intéresse à la redécouverte des Anciens, à l'instauration du dogme des Beaux-Arts basé sur l'imitation de la nature, régie par des notions

⁵¹ SERMAIN, Jean-Paul. *Métafictions*, pp. 311-334.

⁵² *Op. cit.*, p. 339.

⁵³ BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique moderne 1680-1814, De la raison classique à l'imagination créatrice*. Paris: éditions Albin Michel, 1900. Coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité ».

d'ordre, de clarté et de proportion. Elle s'attache alors à déceler à travers le XVIII^e siècle les fléchissements des théories esthétiques qui selon elle prépareraient l'avènement de la conception romantique du génie créatif. Puis, de 1780 à 1814, elle relie dans un second temps ces changements à l'apparition d'un marché de l'art où la valeur de l'œuvre se virtualise davantage que sous l'Ancien Régime, cette valeur étant téléguidée par les lois du marché, la cote de l'artiste conférant à celui-ci une plus grande liberté intellectuelle, en même temps qu'une rétribution financière plus aléatoire. Annie Becq s'appuie notamment pour démontrer cela sur certains travaux de Pierre Bourdieu ainsi que sur la pensée allemande de Karl Marx. Mais, dans le champ artistique français du XVIII^e siècle qui nous intéresse plus spécifiquement, ce qu'Annie Becq démontre, c'est qu'à l'intérieur de la rationalité classique du Beau telle que Malherbe, Boileau et Descartes l'ont décrite, peu à peu, s'immisce par l'entremise d'autres théories divergentes, l'intégration d'un processus créatif rendu plus mystérieux, moins dominé par des modes rationalistes de transposition du réel qui prône davantage les mécanismes sensitifs, intuitifs de l'homme. Ainsi, en faisant entrer dans la fabrication d'une œuvre d'art, les facultés inférieures de l'humain comme l'imagination, les percepts, c'est-à-dire les cinq sens, et, *a fortiori* les affects, les passions ; les théories de ce temps là entreraient en phase avec l'émergence d'une *Esthétique*⁵⁴ qu'Emmanuel Baumgarten publie en 1750, trois années après la parution de *La Poupée*. Ces théories préparent, par l'intermédiaire d'un mécanisme artistique qu'elles tentent de définir, l'avènement de l'individu créateur en tant que puissance ou génie créatif subjectif qui coïnciderait avec l'image de « *l'écrivain moderne* » de Jean-Paul Sermain. Il nous apparaît alors que dans les interstices de l'écriture de Bibiena, nous pouvons trouver de quoi souscrire à cette perspective. C'est tout d'abord dans la structure des récits enchâssés que nous pourrions voir dans *La Poupée* une certaine mise en scène de l'écrivain moderne qui, par le biais des figures de narrateur et de lecteur modèles conscientise son art, faisant prendre à son conte, un tour réflexif assez moderne. Au moment de l'épilogue, alors que le premier narrateur clôt son récit, en s'adressant à une marquise anonyme, rendue

⁵⁴ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. Paris: éditions de l'Herne, 2001. Coll. Bibliothèque de Philosophie et d'Esthétique. Trad., int. : Pranchère Jean-Yves.

quasi-muse pour le poète, celui-ci offre à ses lecteurs un regard rétrospectif sur ce qu'il vient d'achever, tel un peintre écrivain qui ajouterait une dernière touche à son tableau. Son propos deviendrait par cette métaphore d'une peinture narrative et à la lumière de nos deux critiques, un énoncé méta-artistique dans lequel nous pourrions percevoir une figure de l'écrivain moderne :

*« Je crayonnais l'esquisse d'un tableau que je n'aurais jamais tenté d'animer par les agréments du coloris sans vos ordres. Peut-être aurais-je mieux fait de m'en tenir qu'à l'ébauche ; peut-être me trouverez-vous aussi faible dans le dessin que peu expert à nuancer de couleurs ».*⁵⁵

A travers ce trope et l'*ethos* d'un humble artiste, celui d'un « je » rétrospectif, c'est sans doute l'écrivain moderne conscient de son art dont il est question en filigrane dans ce passage, où la perfection de l'œuvre et de son travail sont au centre de son propos « méta ». Plus encore, la figure de style qui met sur le même plan, l'œuvre du poète et celui d'un peintre, invite à la lecture méta-poétique. A ce titre, le personnage de la poupée pourrait représenter de façon allégorique la visée esthétique globale de l'auteur : telle une égérie, l'incarnation du Beau sublime qu'est Zamire semble devenir sous sa plume une allégorie du Beau, et d'une poétique qui n'est plus celle de Boileau, ni celle de Malherbe. Lorsque le personnage principal, Philandre, en fait la rencontre, au détour d'une ruelle de Paris, il en fait une description en des termes éloquents :

*« Figurez-vous les couleurs d'une jolie femme qui a la peau d'une blancheur éclatante, et les joues nuancées par une rougeur délicate, sans le secours de l'art : représentez-vous bien des couleurs aussi rares et aussi séduisantes, c'était le teint de cette poupée. [...] Je demeurai immobile en voyant sa petite gorge ; elle était si bien formée qu'un ouvrage aussi parfait me parut impossible à la main des hommes ».*⁵⁶

Décrite à la manière d'un « *ouvrage aussi parfait* » qu'il semble « *impossible à la main des hommes* », aux couleurs aussi « *rares* » que « *séduisantes* », Zamire donne l'impression d'un ouvrage naturel qui aurait été réalisé « *sans le secours de l'art* ». Ainsi l'objet parfait qu'elle constitue serait à même d'égaliser la beauté vivace des créatures de ce monde en générant et suscitant un effet de sublime que seuls les chef-d'œuvres les plus consommés peuvent attiser ; l'œuvre d'art, à l'intérieur de la *fabula*, se présente comme un objet

⁵⁵ BIBIENA, Jean Galli (de). *La poupée*, pp. 140-141.

⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 30-31.

merveilleux, et le même narrateur plus loin poursuit le portrait d'une beauté édifiante :

« *La blancheur de cette gorge était aussi naturelle que celle que j'avais admiré sur le visage ; je lui trouvais encore plus d'âme. Je ne pouvais comprendre qu'on fût parvenu à donner à des couleurs une vivacité sensible que la nature seule peut influencer sur le teint d'une femme. J'étais d'autant plus confirmé dans ma surprise que nous distinguons parfaitement le teint que nos dames empruntent, et celui qu'elles ont naturellement. L'un tient toujours du coloris de masque, malgré tout l'art dont il est appliqué, et l'autre ressortit à la vue par un éclat de vie qu'il est impossible de donner à des couleurs* ». ⁵⁷

Deux éléments ressortent alors de cette description. Le premier serait une corrélation entre le naturel et l'âme, comme la première phrase de l'extrait semble le suggérer : « *La blancheur de cette gorge était aussi naturelle que celle que j'avais admiré sur le visage ; je lui trouvais encore plus d'âme* » ⁵⁸, comme si le naturel était en art, un gage d'émotion esthétique. De prime abord, le beau selon Bibiena entrerait en adéquation avec celui des Anciens, imité de la nature, *naturel*, il revêtirait l'apparence du naturel dans sa perfection.

La seconde remarque s'attacherait davantage à l'opposition entre la catégorie du naturel de facture classique et celle de l'artifice ; le naturel appartenant au domaine de la poupée, l'artifice apprêté au teint des femmes du monde. De ce fait, il y aurait un bouleversement des caractérisations entre naturel et artificiel, renversant ainsi la hiérarchie des valeurs esthétiques prônées par les Anciens. Chez Bibiena, l'œuvre d'art prend en effet les attributs réservés jusqu'alors aux créatures terriennes, tandis que les femmes naturelles afficheraient des airs de fausseté, d'artificialité. Il y aurait alors une inversion des échelles qui servaient à mesurer à cette époque la notion du Beau, un renversement chiasmatisé des qualificatifs qui préparerait ainsi l'avènement de l'écrivain-génie, puisque l'œuvre supplanterait le naturel et la magnificence de la genèse divine. Zamire représenterait dans ce cadre, la beauté suprême, celle qui va au-delà de la notion classique du Beau, rendant compte d'une autre conception de la beauté qui dépassait la vision des Anciens, tout en la prenant en compte. Zamire étant purement une œuvre de fiction, non seulement elle est la manifestation classique d'une beauté raisonnée, imitée de la nature, régie par la raison, sa physionomie étant régulière, proportionnée, parfaite,

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 31-32.

⁵⁸ *Loc. cit.*

naturelle, elle va plus loin encore, étant au cœur du récit la manifestation surnaturelle par excellence, elle est également la fille fictive de l'imagination, le fantasme d'une beauté inouïe qui échappe aux règles traditionnelles de la vraisemblance. Ainsi, dans l'espace fantastique qu'est la fiction, elle dépasserait en âme et en perfection les beautés féminines réelles, renversant le règne des productions de nature divine ; elle déambule sur le bureau de l'abbé⁵⁹, telle une figure erratique qui marcherait à rebours du Beau des Anciens, possédant en elle-même un *je ne sais quoi* issu de l'artifice d'un écrivain poète, qui emblématiserait l'affranchissement de l'œuvre d'art aux principes de l'Académie française, par le recours au merveilleux, au fantasque et au dépassement. En effet, en sa qualité d'être surnaturel émanant d'un décor parisien couché sur le papier, elle incarnerait à elle seule les pouvoirs de l'imagination. Par son caractère féerique, elle rattacherait l'œuvre de Bibiena à la démarche idéologique des Modernes, à celle de ces faiseurs de contes chapotés par Perrault qui s'attachaient à malmener les normes esthétiques encore en vigueur à cette époque.⁶⁰

Ainsi, la nouvelle appartiendrait bien au quatrième lieu de la métafiction décrit par Jean-Paul Sermain, puisqu'en réfléchissant sa nature purement fictionnelle, quasi fantastique, ce conte offrirait au lecteur la trame d'un renouveau littéraire qui réhabiliterait la supériorité du beau artistique au détriment de celui produit par une « *nature naturante* » que Rabelais voulait déjà *mirabilia* en soi. Zamire serait dans cette mesure l'allégorie de la perfection esthétique selon Bibiena : produit de pure imagination mais plus naturelle que Nature, elle en serait son aporie, c'est-à-dire une beauté anti et sur-nature. Dans cette perspective, il ne s'agirait plus en potentiel d'une suprématie de la « *Belle Nature* », mais bien le règne de l'artefact qui dépasse la magie du dieu artisan. De ce fait, la sylphide dans son apparition romanesque bouleversait le système classique des Beaux-Arts en étant une ironie du genre, un pied de nez fait à la référence classique. Nous ne serions plus dans un univers fictif explicite et déplie les codes d'un monde attendu,

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 104.

⁶⁰ SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: éditions Desjonquères, 2005. Coll. « Esprit des Lettres ».

à la manière d'un Voltaire⁶¹ écrivant *Le Monde comme il va*, bien au contraire, l'œuvre d'art dans *La Poupée* ou l'*artefact* sous les traits de Zamire serait une des conditions essentielles à la signification d'un monde revisité par l'enchantement, apportant d'autres éléments pour l'éclairer et lui donner sens, puisque c'est par sa rencontre que le jeune abbé Philandre puise sa rémission morale. Lui-même le dit à son lecteur : « (l)orsqu'on est plongé dans l'erreur, il faut un grand éclat de lumière pour nous en tirer »⁶², le paradoxe étant dans cette fiction, que la lumière évoquée par Philandre n'est autre que celle émanant de Zamire, celle qui proviendrait d'un fantôme artistique bien éloigné des lumières classiques de la raison. C'est au monde inventé de toute pièce par l'industrie humaine d'éclairer à présent la nature, quitte à bouleverser l'univers de Galilée et de Copernic, par le simple pouvoir de la féerie. L'occurrence de la poupée paraissant sous les modalités de la rêverie, c'est en connaissance de cause que Philandre raconte à Oronte cette heureuse et improbable rencontre dont il a été l'objet. L'ami à qui il s'adresse, représente alors un scepticisme de rigueur :

« Quoi ! Vous prétendez sérieusement me faire croire qu'une poupée vous a rendu raisonnable ? [...] Enfin, si vous avez un rêve à me raconter, donnez-le-moi sur ce pied-là, et je vous écouterai »⁶³, ce à quoi répond Philandre : « Prenez comme il vous le plaira le récit que j'ai à vous faire, dit en riant l'abbé, je demande seulement que vous me laissiez commencer ».⁶⁴

Entre rêve et parole poétique, le troisième comble de l'art consisterait dans cette mesure à être de bout en bout un artefact qui ait comme principale qualité une apparence de naturel sans pour autant être reçu comme tel. Cette limite du texte fonderait alors la performance de l'écrivain, l'art narratif de Bibiena deviendrait sous cette condition une manière moderne de faire de la poésie, il s'agirait de falsifier les codes de la *mimésis* en les rendant béants, et, telle une métafiction, de s'en servir pour renforcer son statut fictionnel ainsi que ses puissances. Le fantastique de la fable ne serait plus qu'un indice supplémentaire qui mettrait le lecteur en face de la virtualité de ce qui lui est relaté, soulignant par

⁶¹ VOLTAIRE. *Romans de Voltaire*. Paris : éditions Le Livre de poche, 1969. Coll. « Classiques ».

⁶² BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 26-27.

⁶³ *Op. cit.*, p. 25-26.

⁶⁴ *Loc. cit.*

la même la virtuosité artistique du poète, producteur d'artefact ainsi que ses multiples licences.

Bibiena de ce fait inverse la hiérarchie des Beaux-Arts adoptée par le parti des Anciens. La « *Belle Nature* » dans la conception de l'art sous-jacente à son œuvre n'est plus cette création divine indépassable qui imposait aux artistes de ce temps de seulement condescendre à l'imiter, bien au contraire, pour cet auteur et selon l'œuvre que nous étudions de lui, les arts humains semblent avoir la possibilité de s'affranchir des normes traditionnelles qui régissent les arts créatifs afin de les renouveler, attribuant au domaine de l'imaginaire, la faculté de sociabiliser les âmes, tout en les divertissant. L'écrivain jouit par sa faculté de créer, ainsi que par les potentialités que lui ouvre le monde de l'imaginaire, d'un champ d'inexplorés considérable. A l'image de la poupée, la manufacture humaine qu'est également le récit d'invention est en mesure de reléguer l'œuvre « divine » à un modèle suranné, et à l'auteur de fables de concurrencer, comme Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁵, les transcendances créatrices :

« Je ne pouvais comprendre qu'on fût parvenu à donner à des couleurs une vivacité sensible que la nature seule peut influencer sur le teint d'une femme.⁶⁶ [...] Je ne pus jamais me convaincre qu'on eût poussé l'art jusqu'à rendre le naturel plus sensible que nous le voyons dans la réalité même. Les beautés que je voyais étaient si parfaites, si pleines d'âmes, que ne sachant qu'imaginer, j'aimai mieux ne rien penser que de les croire un ouvrage de l'industrie humaine ». ⁶⁷

La négation : « Je ne pus jamais me convaincre qu'on eût poussé l'art jusqu'à rendre le naturel plus sensible que nous le voyons dans la réalité même »⁶⁸, témoigne de la stupeur dans laquelle est jeté Philandre, locuteur de la phrase, en même temps qu'elle est à comprendre du point de vue d'une métafiction de l'art, comme une ironie plaisante qui saluerait nouvellement le génie de l'écrivain de façon autotélique, c'est-à-dire par l'œuvre elle-même dans un mouvement virtuose. Il est en effet question dans cette phrase d'art et de création, où la négation, telle une litote, exprime l'artifice que déploie l'auteur dans sa fiction poussée à son paroxysme, par le moyen de cette expression. La

⁶⁵ OVIDE, Publius Naso. *Métamorphoses*. Paris : éditions Gallimard, 1998. Coll. Folio classiques.

⁶⁶ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 31.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁸ *Ibidem.*, *ibid.*

beauté de la poupée, notée superlativement, dépasse encore une fois de plus les beautés humaines que nous « voyons dans la réalité même »⁶⁹, elle serait cette vérité romanesque qui fustigerait le mensonge du réel, et derrière elle affleurerait la posture provocante du poète, capable d'imaginer cette séquence narrative. Sa physionomie ne serait alors possible qu'en fiction, où plus vivante que jamais, plus « sensible » que nul autre, à l'image de la statue de Pygmalion, Zamire deviendrait par définition la beauté surnaturelle qui double le réel. La « folie » du narrateur n'étant plus au centre de la nouvelle comme c'était le cas chez Maufaucon, c'est-à-dire appréhendée du point de vue de la raison, elle ferait partie intégrante d'une autre convention littéraire nouvelle, où le lecteur conviendrait de façon solidaire avec l'auteur, *via* des figures de lecteur inhérentes à l'œuvre, de son « génie créatif » sous-jacent, en acceptant de le partager en tant que tel sans en être davantage choqué :

« Mais voici déjà du romanesque, me direz-vous, madame : comment, voyiez-vous, comment ne vous voyait-on pas ? [...] Il n'y a rien en cela qui choque la vraisemblance ; je pouvais les voir sans qu'ils me vissent. Réservez votre incrédulité ; vous n'ignorez pas, madame, que vous en aurez de grands sujets ».⁷⁰

Cette question concernant l'invraisemblable de l'histoire ferait ainsi partie d'une conception de l'art propre à Bibiena et à d'autres auteurs qui se proposeraient de rendre naturel ce qui ne l'est pas par essence, de rendre l'artefact capable de rivaliser avec les objets du monde référentiel. Comme la poupée, raconter une histoire n'est que la résultante d'un savoir-faire humain, le produit d'une industrie humaine, celui d'un génie effectif, d'un agencement narratif ingénieux. Quant à l'histoire, celle-ci n'a plus pour but de retranscrire le réel en soi, elle a pour finalité de ré-enchanter le monde, quitte à le rendre invraisemblable parfois, dans le champ circonscrit de la *fabula*. La narration de Bibiena, employée dans une focalisation baroque propice à la métafiction pervertit et détourne les modèles esthétiques classiques en leurs préférant une conception plus moderne qui, comme la peinture et les Arts en général le peuvent, libèrent l'homme en lui offrant un espace utopique où tout est possible par imagination. La fiction, comme le synthétise le personnage de Zamire, sous la plume de Bibiena

⁶⁹ *Ibidem.*, *ibid.*

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 22.

est rendue à elle-même, constituant par sa nature même, une licence par rapport au réel d'où elle tirerait sa force. C'est donc à un auteur conscient des codes littéraires de son temps auquel nous avons affaire, à un auteur qui, sciemment détourne l'horizon d'attente du lecteur pour mener un récit plus en phase avec des velléités artistiques dans lesquelles nous voyons affleurer le statut de « l'écrivain génie », concept pré-romantique où l'auteur n'est plus cantonné à la stricte imitation du réel, mais bien à son dépassement. La figure du narrateur dans la fable de Bibiena représente alors, dans son déploiement artistique, « *l'écrivain moderne* » que Jean-Paul Sermain voit exister à travers d'autres fictions de ce siècle. La beauté de son œuvre n'est plus uniquement jugée sur son caractère mimétique, mais sur son caractère inventif et créatif, comme pourrait le proposer Annie Becq, l'œuvre et l'auteur se renvoient mutuellement la balle pour faire advenir à l'horizon du lecteur, un enclos poétique qui rend possible la jouissance artistique, puisqu'elle se cantonne à un cercle fermé de l'imaginaire.

I. 2. C. *Se sensibiliser au Beau*

Ainsi, l'émotion esthétique dont Philandre est le jouet lorsqu'il rencontre pour la première fois Zamire scelle les impressions que produisent les créatures issues de l'imagination humaine. C'est bien parce que celle-ci est un surgissement de beauté surnaturelle qu'elle engendre et force le sentiment, jusqu'à réaliser sa conversion morale annoncée en début de conte. L'admiration, ou l'état de stupeur qu'elle provoque est ce qui arrête la décadence du héros, sa dégénérescence libertine, la sylphide devenant ce qui rend fictivement possible sa métamorphose. Même si changer de conduite amoureuse semble être une entreprise qui déjà inclut ses propres règles, notamment la prise de conscience de soi, le repérage de ses travers, l'introspection, ou encore la volonté de se réformer de fond en comble, l'émerveillement à l'œuvre dans tout le roman devient également un enseignement en soi, sans lequel aucune évolution, aucune vie légitime ou noble n'est possible ou imaginable. La contemplation d'une œuvre d'art, c'est-à-dire d'une entité aérienne incarnée en un objet manufacturé est ce qui demeure, à l'issue de l'histoire. Le commerce de séduction se double d'une initiation au

charme, à ce qui est fabuleux et enchanteur dans l'amour et dans la vie quotidienne du narrateur, qui, au détour d'une ruelle fait la rencontre du Beau, comme si réformer une personne ne pouvait se faire qu'en lui offrant une morale ensorcelante, didactique et plaisante.

A ce titre, la place que tient le sensuel dans cette esthétique est majeure, puisqu'il devient le principal moyen d'instruction, qui plus est, en matière de galanterie. Si la moralisation du héros semble être la résultante d'une rencontre avec le Beau suprême, celle-ci reste inséparable et indissociable d'une notion de « merveilleux », terme qui synthétise en lui-même et par son utilisation romanesque le retour *in extremis* des percepts et affects de l'individu en général. En effet, même s'il est dit que pour regagner sa qualité d'homme naturel en laissant pour compte le contrefait ou tout ce qui relève d'une *mimésis* intempestive et artificielle, comme l'assure très bien Philandre – « *je sens que pour plaire aux femmes, il nous faut un maintien réservé sans contrainte, une démarche aisée sans précipitation, un air noble sans hauteur, et le geste amené par des grâces naturelles* »⁷¹ – sans quoi la chose est sous-entendue comme impossible, il faut pour n'importe quel sujet reprendre les erreurs depuis le début, par l'intermédiaire d'une reconnaissance des divorces successifs qu'il a opérés en soi à trop vouloir suivre la mode, et ainsi reconsidérer son intériorité, sa sensibilité par l'observance de ce qui est beau, par une éducation esthétique qui pourrait rendre à la psyché humaine le sens commun, le goût, des perceptions au sens strict et étymologique du terme, par une *aisthesis* en actes. L'artifice doit donc paraître naturel dans l'impression qu'il donne aux autres, mais surtout aux femmes que le personnage s'apprête à séduire. Zamire sur ce point paraît claire: « *J'aimerais encore mieux dans un homme une noble exigence qu'un soin trop apprêté de sa parure* ». ⁷² Ainsi, l'œuvre de Bibiena offre aux interprètes une conception bien particulière de l'individu confronté fictivement aux *us* et *habitus* de la société, cette vision n'est plus celle d'un homme frappé d'un dualisme entre corps et âme telle qu'elle apparaît dans la philosophie de Descartes, mais bien celle d'un être humain homogène pris dans son apparence ainsi que dans son intégrité

⁷¹ *Op. cit.*, pp. 106-107.

⁷² *Op. cit.*, p. 110.

émotionnelle, charnelle, sentimentale et sexuelle. Aussi, l'humain selon Bibiena préfigure ou annoncerait celui d'un Condillac, capable en potentiel, c'est-à-dire en fiction, de se rendre au sens commun de son époque par l'entremise des effets que produisent l'art et la fiction à même de refonder l'unité d'un individu.

Or, cette idée d'une éducation de l'homme par l'art semble être une pensée bien en vogue au XVIII^e siècle. Dans l'article : « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? »⁷³, tout porte à croire que l'artefact peut d'après la théorie de Spinoza sociabiliser l'individu par « *l'affirmation créative d'un modèle projectif* » où, « *sans rien perdre de leur relativité, les notions de « perfection », d'« ordre », de « mérite », de « beauté » et de « bonté » vont se trouver redéfinies positivement* », même si pour ce philosophe les croyances sont à éviter le plus possible afin de privilégier davantage les lumières de la raison. *La Poupée* pourrait représenter par le biais d'une éducation esthétique, les vérités du *muthos* par opposition à celles du *logos* philosophique : « (c)omme chez Spinoza, la réforme humanisante repose de façon cruciale sur la possibilité de projeter par l'imagination un exemplar idéal, sur lequel le sujet à réformer alignera ses définitions du bon et du mauvais, du parfait et de l'imparfait »⁷⁴, nous dit l'article, et cet « *exemplar idéal* » ou plutôt « *l'affirmation créative d'un modèle projectif* », pourrait être incarné au sein de cette fiction par Zamire, coïncidant ainsi avec le surgissement du merveilleux de l'histoire, non moins idéal, non moins projectif. Hume quant à lui, dans « *De la norme du goût* », insiste sur cette connexion soutenue avec les œuvres d'art, sur cette promiscuité qui pourrait élever selon lui les facultés de l'âme, comme si l'éducation esthétique faisait partie intégrante des humanités :

« Partout où vous pouvez faire preuve d'une délicatesse de goût, vous êtes assuré que cette qualité sera accueillie avec approbation, et le meilleur moyen de la rendre manifeste est de faire appel à ces modèles et à ces principes qui ont été établis d'après le consentement et l'expérience uniformes des nations et des siècles ».⁷⁵

⁷³ CITTON, Yves. « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? ». Fictions classiques. [23-05-2006] [En ligne]. <http://www.fabula.org/colloques/document145.php> (Réf. du 18 juin 2009).

⁷⁴ *Loc. cit.*

⁷⁵ HUME. *Essais esthétiques*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 2000, pp.134-5.

Ainsi, à côté d'une relativité des points de vues, cette sensibilisation au goût semble primordiale selon certaines idées du Beau que la sagesse mondaine aurait au préalable sanctionnées positivement. Plus loin dans le texte, Hume ajoute :

*« Mais, bien qu'il y ait par nature une grande différence au point de vue de la délicatesse entre une personne et une autre, rien ne tend davantage à accroître et à parfaire ce talent que la pratique d'un art bien particulier, et l'étude ou la contemplation répétées d'une sorte particulière de la beauté ».*⁷⁶

C'est donc bien à une formation esthétique au sens classique du terme à laquelle nous avons affaire dans *La Poupée*, à l'« étude ou la contemplation répétées d'une sorte particulière de la beauté » à laquelle l'auteur nous convie, puisque c'est grâce à la médiation d'objets d'art que Philandre se convertit à des mœurs plus raisonnables et s'initie au goût du siècle en matière de galanterie. *La Poupée*, dans sa trame principale serait comme imprégnée des débats progressistes de son temps, où l'art joue un rôle de premier choix. La relativité des goûts dont parle Hume serait mise en scène par les différentes focalisations du texte, tandis que l'étude et la pratique du Beau se présenteraient à nous de façon massive et éclatante tout le long de l'oeuvre. Comme le dit la jeune sylphide : « (i)l faut donc du goût pour se rendre enfin aux modes qui sont en crédit et choisir les meilleures, et ce serait manquer de les saisir dans leur nouveauté ».⁷⁷ La question du goût, qui a hanté tous les salons parisiens, habiterait également le récit. Même si Hume n'arrive pas à établir dans ses *Essais esthétiques* des règles précises pour qu'un ouvrage soit à coup sûr un chef-d'oeuvre, il pense néanmoins qu'un système, qu'un mécanisme préexisterait à toute production et sentiment du Beau :

*« Il apparaît alors que, au milieu de la variété et du caprice du goût, il y a certains principes généraux d'approbation ou de blâme dont un œil attentif peut retrouver l'influence dans toutes les opérations de l'esprit. Certaines formes ou qualités particulières, de par la structure originale de la constitution interne de l'homme, sont calculées pour plaire et d'autres pour déplaire, et si elles manquent leur effet dans un cas particulier, cela vient d'une imperfection ou d'un défaut apparent dans l'organe ».*⁷⁸

Or, si dans le cadre d'une pragmatique des Beaux-Arts, Hume pense à un calcul qui pourrait ordonner l'adhésion du public, puisque « (c)ertaines formes ou

⁷⁶ *Loc. cit.*, p.135.

⁷⁷ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 110.

⁷⁸ HUME. *Essais esthétiques*, p.131.

qualités particulières, de par la structure originale de la constitution interne de l'homme, sont calculées pour plaire et d'autres pour déplaire », ce principe semble également s'appliquer au domaine sentimental ainsi qu'aux préceptes enseignés par Zamire, tels une propédeutique visant à distinguer ce qu'il faut faire ou ne pas faire pour plaire à une femme, comme si la méthode de séduction développée par la jeune sylphide composait *in fine*, par le biais du romanesque, une petite esthétique, toute sociale, en marge de la grande. Cette didactique merveilleuse s'appliquerait ainsi aux rapports humains et mondains représentés dans la fable, inverserait de ce fait la tendance rationaliste du siècle des Lumières, faisant plutôt appel aux sens pluriels de l'homme et non plus seulement à l'entendement considéré en termes de *ratio* ou de déduction logique. La magie du texte résiderait donc en cela, c'est-à-dire en la synthèse de deux éléments *a priori* contradictoires, l'irréalisme du rêve le plus dérisoire, le motif du sylphe, et un pragmatisme pédagogique digne des théories matérialistes les plus radicales de ce temps, retrouvables également sous d'autres formes, dans quelques manuels de courtoisie, ceux de Balthazar Gracian ou bien de Castiglione notamment.

Mais au delà, l'empirisme dont fait preuve la poupée dans son projet de réforme donne aussi un avant-goût de l'*expérience esthétique* telle qu'on la comprend encore de nos jours. En effet, la conception de l'art chez Bibiena prend dans son déroulement narratif un tour qui la rapprocherait étonnamment de la théorie de la réception d'Hans Robert Jauss. L'art y est vu comme une possibilité de jouissance et comme un facteur de sociabilité, tout porte à penser que ces deux fonctions, hédoniste et émancipatrice, seraient à l'œuvre dans l'éducation esthétique que prodigue la poupée au sein de l'histoire racontée. Autrefois la religion liait les hommes, mais cette fois-ci, c'est à l'art que cette tâche incombe. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss dit ceci :

« *L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés ou non lettrés– la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service* ». ⁷⁹

⁷⁹ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: éditions Gallimard, 2005. Coll. « Tel ». Trad. Maillard Claude, p. 137.

Dans ses grandes lignes, sa théorie amène à reconsidérer l'histoire littéraire, compte tenu de la pluralité des réceptions de chaque œuvre esthétique, afin d'aborder la fonction sociale et la visée libératrice de tout discours de fiction, attendu que l'art aurait pour vertu principale l'abstraction plus ou moins temporaire mais non moins bénéfique du réel. Pour Jauss, la littérature participerait à la formation d'un sujet individuel, le lecteur, et le champ autrefois restreint des effets de la littérature est pour lui à élargir beaucoup plus considérablement qu'il ne l'a été par le passé. Mais si nous reprenons pour notre lecture de *La poupée*, l'idée que l'art provoque la jouissance sensorielle, intellectuelle ou psychique de tout récepteur, cela, en s'affranchissant du débat entre patrimoine platonicien ou matérialiste exploré par la théorie de Jauss, il nous reste une grille de lecture interprétative assez intéressante pour comprendre ce qui se jouerait dans *La Poupée*, à un niveau esthétique, métafictionnel, par le surgissement du merveilleux employé par Bibiena.

En effet, nous savons que les nouvelles théories des Beaux-Arts du XVIII^e siècle s'intéressent davantage à l'homme pris en tant que tout non plus divisé en un corps et en un esprit séparés, à la manière de Descartes mais plutôt comme Leibniz l'avait imaginé, tel une monade où le spirituel et le charnel se rejoignent, et ce, dans une vaste harmonie naturelle qui inclut la sphère courtesane. Mais si Hans Robert Jauss considère que « *l'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique* », il nous semble que le Beau considéré comme un objet de méditation dans *La Poupée* relève bien de ce principe.

Dans un récit où tout est spectacle, scènes épiées et regards désirants, la beauté est magnifiée comme si elle était au devant d'une scène théâtrale qu'il suffirait d'observer pour en admirer les effets, tel un *exemplum* parfait qui ne peut susciter dans son éclat que l'adhésion des spectateurs. Zamire montre à Damis, cachés sous une cape d'invisibilité, une conversation galante assurée par Julie et Clitandre. Ces deux acteurs y jouent les rôles d'amants galants animés par un zèle abouti, transformant le récit en théâtre de boudoir surpris et vu à la dérobée, mais également en leçon, à l'usage des « regardants ». L'acte narratif, habillé de vues rendues obliques, dissimulées mais non moins présentes transforme le simple

enchaînement d'actions en expérience esthétique où voir serait déjà désirer : la jouissance se mêlerait au trouble provoqué par la beauté du spectacle, y compris dans la scène ultime du conte qui scelle la conversion morale de Philandre, et il y aurait par là même l'illustration du prodige qu'est aux yeux d'Hans Robert Jauss l'artefact ou l'art abouti jusqu'à sa perfection du point de vue de Bibiena : par sa beauté supérieure, l'art peut révolutionner les perceptions de l'homme, retourner le sens de son histoire, celui de son itinéraire moral, bouleverser son univers de références par l'éblouissement provoqué, produisant chez le spectateur un moment critique, une *krisis*, c'est-à-dire une jouissance esthétique et sensorielle comparable à une révélation qui, de l'idée à l'apparence, atteindrait la vie psychosensible de l'humain, comme l'épisode final le suggère. *La Poupée* pourrait ainsi se lire comme une méta-poésie qui en dirait long sur les bénéfices que peuvent apporter parfois les Beaux-Arts à l'esprit humain. Non seulement il s'agit de mettre en exergue, par cette mise en scène du point de vue, un savoir libertin, mais encore d'installer une certaine performativité de l'art : les discours pédagogiques de Zamire concernant la séduction, s'entourent d'un dispositif de spectacle-récit qui démontre au lecteur la force « *des sentiments et des façons* » érigés en modèle parfait, le narratif se changeant alors en spectacle édifiant, et le récit en dispositif à produire des « machines désirantes », qui ne sont autres que les relais des lecteurs-voyeurs de la fable. La jouissance qu'appelle de ses vœux Hans Robert Jauss dans sa « Petite apologie de l'expérience esthétique » semble alors trouver son pendant fictionnel dans *La Poupée*. Zamire en racontant une scène de galanterie, insiste sur les effets que le spectacle suscite, grâce notamment à la beauté de Julie, conversant avec Philandre :

« On voyait ces objets répétés dans les trumeaux superbes. La beauté de Julie, relevée par tous ces éclats, aurait frappé, arrêté, confondu l'homme le plus insensible. Je m'en sentie émue moi-même, qui étais de son sexe. On prenait plaisir à la voir réfléchie de tous les côtés, et on ne se détachait d'une glace que pour la contempler avec plus d'avidité dans une autre ».⁸⁰

Or voilà que le même subterfuge accable le spectateur de la scène qui pourrait être *frappé, arrêté, confondu*, tout comme Philandre le fut à la rencontre de Zamire, par la vue de ce décorum fastueux. L'objectif manifeste de l'épisode étant

⁸⁰ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 78.

de convaincre Damis du mal que l'on pense de lui, un second but affleure par la digression que constitue cette saynète : par ses détails tant affriolants qu'ostentatoires, elle devient un miroir des mœurs galantes parfaites destiné à Damis, mais aussi à Philandre ainsi qu'aux lecteurs ; la séduction ainsi orientée devient un moyen d'éduquer davantage tous les publics, qu'ils soient fictifs et réels, par la potentialité cathartique qu'elle offre une formation esthétique bien menée. A titre pédagogique et en guise d'observation, voici ce que lance Zamire à Damis :

*« Concevez-vous à présent, [...], le cas que l'on fait de ces airs fastueux que vous appelez, belles manières ? Avez-vous été attentif à votre panégyrique ? Avez-vous senti combien on vous trouve ridicule ? Comprenez-vous pourquoi Clitandre est heureux, pourquoi on vous méprise ? Car enfin cette différence si flatteuse pour lui et si honteuse pour vous n'est appuyée que sur le mérite des sentiments et des façons ».*⁸¹

Par la nature de ce qui est observé, par le positionnement du regard, un entrelacement entre vertu pédagogique du spectacle et caractère libertin de la scène se réalise. La question de l'expérience esthétique à travers la mise en scène du regard synthétiserait alors la vision globale que l'œuvre offre à son public, où percevoir avec ses yeux et ses oreilles, c'est également se former au goût du siècle. Tout se passe alors comme si la fable fonctionnait à la manière d'une mise en scène métafictionnelle de la séduction par l'art, où le fait même de lire, de pouvoir être frappé par le caractère merveilleux de la fable, était un principe philosophique qui pourrait fonder ou favoriser la sociabilité d'un individu. Dans la mesure où *La Poupée* réhabilite l'expérience esthétique en multipliant les scènes où la beauté constitue le point où convergent tous les regards, ce serait donc en définitive, une esthétique de la réception que Bibiena réfléchirait au sein de sa métafiction de l'art. Perversion du regard au sens premier, un détournement orienté de l'œil du spectateur sans doute et qui nous suggérerait que l'éducation serait elle-même perversion, police de la nature, c'est-à-dire son dressage.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 97.

PARTIE II : ÉTHIQUE

Si l'on envisage *La Poupée* sous un angle éthique, c'est sans doute la morale véhiculée par le conte qu'il nous faut examiner de prime abord, dans ses aspects paradoxaux que les divers points de vue modalisent, jusqu'à coller de près au tour narratif qualifié de « *pervers* » par Henri Lafon dans la « Préface » du livre:

« Chacun à son tour est spectateur ou se donne en spectacle, et les références au théâtre sont nombreuses. Même si l'on fait la part du cliché et de ses commodités narratives, cette insistance attire l'attention sur une répartition des rôles qui confirme que le spectacle n'est pas aussi innocent que le programme de correction morale voulait le faire croire. Et nous voici au plus près sans doute de la « perversité » de ce texte ».⁸²

Ainsi, c'est la morale diffusée par le conte, tout autant que sa modalisation libertine dans ses implications concrètes que nous allons considérer, afin de voir ce qui en découle au niveau du sens et de l'orientation globale du texte. Nous verrons combien la direction idéologique de *La Poupée* s'avère retorse et comment celle-ci reste indissociable de certains aspects stylistiques qui l'affilient au genre libertin. Nous essaierons alors d'évaluer dans quelle mesure et de quelle manière la morale du conte s'avère être libertine, pour ensuite apprécier ce qui en elle dépasse cette simple catégorisation générique. Nous relativiserons alors la perversité romanesque soulignée par Henri Lafon pour distancer le jugement des contemporains qui avaient condamné l'immoralité de l'auteur de *La Poupée*, ainsi que quelques-unes de ses exactions qui résonnent de façon inquiétante avec le contenu de sa fiction :

« Or en 1763, dans une lettre du 22 novembre, Favart informe laconiquement son correspondant que « le pauvre Bibiena a été pendu en effigie la semaine dernière ». C'est que Bibiena a en effet été « convaincu du viol commis en la personne d'une fille de deux ans et neuf mois » et condamné à mort par contumace, puisqu'il s'est enfui tout de suite ».⁸³

⁸² BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 13.

⁸³ *Op. cit.*, pp. 18-9.

C'est donc le caractère ambivalent de l'éthique de *La Poupée* que nous allons analyser.

II. 1. : La polyphonie morale

II. 1. A : *Le pacte libertin*

En mettant en scène des transgressions des mœurs de leurs temps, les œuvres libertines ont été sans doute de celles qui ont le plus tenté de réfléchir la mondanité de leur siècle, à l'heure où Voltaire exaltait les avantages et les bienfaits du luxe dans son poème « Le Mondain »⁸⁴. Avant d'être qualifiées *a posteriori* de « libertines », elles demeuraient souvent paradoxales dans le positionnement moral qu'elles adoptaient. Bon nombre d'entre elles, comme pour adoucir la corrosivité de leur contenu, se sont légitimées au moyen de complexes systèmes paratextuels où, tour à tour, auteurs et éditeurs, fictifs ou réels, se portaient garants de la respectabilité du récit rendu public ou bien de leur non responsabilité vis-à-vis de l'éthique diffusée, ce qui fut le cas pour l'« Avis au lecteur » des *Liaisons dangereuses* :

« Nous croyons devoir prévenir le public, [. . .] Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle ; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toute part, ont rendu, comme chacun le sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées ».⁸⁵

Cet enchâssement paratextuel à titre préventif était pour sa grande part un moyen technique pour les poètes d'éviter les désagréments d'une censure qui à cette époque emprisonnait encore. L'esthétique de Bibiena n'offre pas au lecteur un rejet des mauvaises mœurs aussi net que chez Laclos⁸⁶. C'est plutôt à la manière

⁸⁴ VOLTAIRE, « Le Mondain », dans : *Littérature Textes et documents XVIII siècle*, Michel Charpentier et Jeanne Charpentier, Paris, Nathan, coll. Henri Mitterand, 2004, p. 118.

⁸⁵ CHODERLOS LACLOS, Pierre Ambroise François. *Liaisons Dangereuses*. Paris : éditions : Livre de poche, 2004. Coll. « Classiques », pp. 37-8.

⁸⁶ De même nous mentionnons la « Préface » des *Egarements du cœur et de l'esprit* dans : CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot. *Ceuvres complètes*. Paris : éditions Bordas, 1999. Coll.

de Diderot⁸⁷ ou d'un Crébillon⁸⁸ que l'instance narrative s'adresse à la figure du lecteur, celle-ci apparaissant dans l'homodiegèse du texte où le narrateur liminaire de *La Poupée*, afin de légitimer son statut de témoin-passeur, relais d'un discours de fiction, est représenté en dialogue avec une marquise anonyme, figure de lectrice modèle :

« Vous le voulez, madame, je vous obéis. Je pourrais m'en défendre : l'ordre que vous me donnez ne s'accorde point avec vos railleries sur le récit que je vous ai fait de vive voix ». ⁸⁹

La relation narrateur-lecteur est travaillée à même la nouvelle, dépassant ainsi la simple précaution éditoriale de désengagement moral pour aller vers une communication dialogique où une brèche a été ouverte permettant au lectorat d'« entrer » en dialogue avec l'auteur de façon complice ; le « quatrième mur » du drame bourgeois de Diderot⁹⁰ est tombé chez Bibiena, celui-là même qui dans les *Liaisons dangereuses* sépare distinctement les mœurs fictives dépeintes par le

« Classiques Garnier ». Tome II, p. 71.) qui fonctionne également par l'interpellation du jugement du lecteur et par la mise à distance des mœurs romancés par l'auteur. Ainsi :

« Que l'on peigne des Petits-Maîtres et des Prudes, ce ne seront ni Messieurs tels, ni Mesdames telles que l'on aura jamais vus, auxquels on aura pensé, mais il me paraît tout simple que si les uns sont Petits-Maîtres, et que les autres soient Prudes, il y ait, dans ces Portraits, des choses qui tiennent à eux ; il est sûr qu'ils seraient manqués, s'ils ne ressembraient à personne ; mais il ne doit pas s'ensuivre de la fureur qu'on a de se reconnaître mutuellement qu'on puisse être avec toute sorte d'impunité vicieux ou ridicule. [...]

A l'égard des peintures avantageuses qu'on y pourra trouver, je n'ai rien à dire, une femme vertueuse, un homme sensé, il semble que ce soient des êtres de raison qui n ressemblent jamais à personne ».

Hormis le tour exceptif de la phrase crébillonienne qui admet une part de vraisemblance psychologique pour ses personnages, « il est sûr qu'ils seraient manqués, s'ils ne ressembraient à personne », le réalisme brut de forme est proscrit, les honnêtes hommes et femmes écartés de la ressemblance avec tout caractère de la fable.

⁸⁷ Denis Diderot est également connu pour l'ironie récurrente dans ses écrits qu'il utilise pour s'adresser à ses lecteurs. Ainsi, nous ne mentionnerons qu'un exemple parmi tant d'autres, c'est-à-dire l'interpellation du lecteur dans « Ceci n'est pas un conte » dans : DIDEROT, Denis. *Contes et entretiens*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 2004.

⁸⁸ CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot. *La Nuit et le moment* dans : *Œuvres complètes*. Paris: éditions Bordas, 1999. Coll. « Classiques Garnier », tome II. L'auteur utilise le même type d'adresse au lecteur, empreint d'équivoque et d'ironie. Ainsi, p. 578 :

« Le Lecteur aura ici la bonté de prendre que c'est à lui qu'on fait cette question. Si par hasard, et ce qu'on a peine à croire, quelque femme lit à cet endroit ». De même l'illusion narrative est, tout comme dans *La Poupée* de Bibiena dévoilée par cette relation ironique et métalectique qui lie l'auteur à son public.

⁸⁹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p.25.

⁹⁰ DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 2006.

roman de celles attribuées aux lectrices « *si modestes et si réservées* » dans l'«Avis au lecteur» de ce roman épistolaire.

La posture éthique qui a donc lieu au sein de *La Poupée* nous apparaît comme des plus compromettantes, à la fois du point de vue de l'auteur, qui participe à la nouvelle par l'entremise d'un «*je*» homodiégétique, mais également du point de vue de la narrataire représentée fictivement par une marquise anonyme. Enfin, la distance morale manifeste de l'œuvre est des plus engageantes, puisqu'elle prend place à l'intérieur d'une poétique qui emploie le ton badin pour dialoguer avec son lectorat, récoltant ainsi son adhésion, et légitimant par là même de manière symbolique mais non moins de façon importante les comportements dont il va être question :

« *Mais voici déjà du romanesque me direz-vous, madame ? [...] Réservez votre incrédulité ; vous n'ignorez pas, madame, que vous en aurez de grands sujets* ». ⁹¹

Le mode de la dérision caractérisé par les interrogations oratoires et soulevant la question de la vraisemblance s'appliquent à l'aspect éthique de la nouvelle. Cette ironie métaleptique affectant l'ensemble de l'histoire donne alors un tour décisif à l'éthique de l'ensemble du texte, un supplément d'impertinence adressé à un public averti, et ce, jusqu'à biaiser la recevabilité de la morale ainsi véhiculée, ce même contenu satirique que nous allons essayer de délimiter afin d'en voir les limites.

II. 1. B : *le contre-modèle libertin*

Dans cette complicité textuelle où la fiction débute, l'éthique prônée par la poupée en charge de réformer moralement Philandre devient équivoque, alors que la sylphide ne s'attache qu'à condamner assez explicitement les conduites libertines, comme en témoigne son élève, Philandre, à la fin de sa conversion morale:

« *j'abhorre et je déteste les airs évaporés, la démarche étourdie, les gestes pétulants, la contenance audacieuse que j'ai tant cherché à imiter dans ces héros extravagants* ». ⁹²

⁹¹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 22.

Derrière ces « héros extravagants » que répudie le personnage, nous pouvons déceler les figures de petits-maîtres tels que Crébillon les a définis dans les *Egarements du cœur et de l'esprit*. En effet, à la troisième partie des *Egarements du cœur et de l'esprit*, alors que Versac entreprend d'enseigner au jeune Meilcour les préceptes d'un « maître libertin », celui-ci affirme qu'il lui faut aller jusqu'au défigUREMENT pour séduire la gente féminine:

« C'est une erreur de croire que l'on puisse conserver dans le monde cette innocence des mœurs que l'on a communément quand on y entre, et que l'on y puisse être toujours vertueux et toujours naturel, sans risquer sa réputation ou sa fortune. Le cœur et l'esprit sont forcés de s'y gâter, tout y est mode et affectation. Les vertus, les agréments et les talents y sont purement arbitraires, et l'on n'y peut y réussir qu'en se défigurant ».⁹³

Or l'innocence, le naturel sont des valeurs prônées par Zamire, devenant par conséquence positives. D'une œuvre à l'autre, le regard posé sur les comportements libertins tels qu'ils étaient décrits sous la Régence crébillonienne, change de focale du point de vue des personnages de *La Poupée*.

Nous pouvons voir effectivement que les voix dominantes, que ce soit celles des femmes ou bien celles des narrateurs, répudient toutes l'*habitus* libertin sous un même angle d'attaque, sous un même langage ou « mot-d'ordre » qui dénonce par le rire et la raillerie collective ce *modus operandi* passé de mode. La *vox populi* se confondant ici avec celle des mondains et courtisans policés, elle s'érige contre les hommes de mauvaises mœurs, c'est-à-dire contre Damis et Philandre. Nous sommes alors en présence de deux blocs énonciatifs, l'un regroupant les personnages dominants de la fable : Zamire, Julie, Clitandre son amant, Oronte l'ami de Philandre de façon mineure, l'autre étant constitué des deux abbés que sont Philandre et Damis.

Ainsi, la fable que raconte Zamire à son élève, Philandre, relate les mésaventures arrivées à Damis, il s'agit alors de débusquer systématiquement et pédagogiquement les comportements libertins là où ils posent problème. Ce qui est négativement connoté est avant tout la bonne image qu'il entretient avec lui-même, puis le rapport « *libertin* » qu'il entretient avec autrui :

⁹² *Op. cit.*, p.106.

⁹³ CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot. *Œuvres complètes*. Paris: éditions Bordas, 1999. Coll. « Classiques Garnier », t. II, p. 210.

« qu'auriez-vous à réformer en moi ? Quoi, nous renoncerions à ces manières brillantes qui nous escamotent le cœur des femmes sans qu'elles aient seulement le temps de la réflexion ; et pourquoi faire ? [...] C'est vouloir forcer un maître décidé à redevenir écolier timide ». ⁹⁴

La morale libertine que véhicule Damis dans ses écarts langagiers et comportementaux méprisants à l'égard des femmes semble être dénoncée par la fable. L'idéal martial qu'entretient Damis des relations amoureuses, où l'homme est assimilé à un bourreau des cœurs, n'échappe pas à la règle :

« Il l'atteint, l'abat, la soumet, s'enivre de volupté en victorieux, et elle se meurt autant par le ravissement de ses sens que de plaisir d'avoir été contrainte. C'est ainsi qu'un homme soutenu d'un mérite éclatant agit avec les femmes ». ⁹⁵

Cet *ethos* libertin entre donc en opposition avec un second bloc énonciatif, celui des mondains policés de la fable. Julie, personnage féminin de haute facture au sein de *La Poupée*, ridiculise Damis dans ses prétentions vaniteuses, en acte comme en paroles :

« Je crois que Damis ne songe guère qu'il se trouvera vengé à force d'être devenu pour moi un objet trop comique ». ⁹⁶

Le rire, l'ironie ou le comique divisent dans le récit les personnages à un niveau moral : ce qui relève du ridicule chez les uns, constitue la conduite morale des autres, la posture libertine amène un rejet social valorisé par l'agencement narratif polyphonique de la fable. Le nombre ici fait la force. Clitandre, l'amant de Julie, digne des héros les plus aboutis de la « *fin' amor* » médiévale répudie le comportement de Damis tout en étant plus indulgent que sa dulcinée :

« Je me garderai bien de disconvenir que Damis ne soit digne des titres que vous lui donnez, madame. Il faut qu'il les mérite dans toute leur étendue, puisque vous êtes sortie de la douceur de votre caractère en le punissant de l'aventure la plus cruelle dont on puisse accabler un homme ». ⁹⁷

Tandis que la poupée s'efforce de convaincre ce méchant abbé de changer ses manières, *a contrario* Philandre, en abjurant son attitude de jeunesse se désolidarise du groupe des petits-mâtres dont il faisait partie avec Damis,

⁹⁴ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 70.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 99.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 79.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 80.

contredisant ainsi son attitude juvénile en actes et en paroles, une fois sa réforme achevée.⁹⁸

Cependant, ce rapport ambivalent au libertinage ne se fait pas sans conséquences. Derrière la réfutation apparemment massive de l'*éthos* libertin, l'orientation éthique principale de l'œuvre ne coïncide pas avec l'injonction morale qui invite l'homme à se convertir à des mœurs vertueuses, telles que Rousseau⁹⁹ et Pascal¹⁰⁰ les faisaient entrevoir. Il s'agit au contraire dans cette oeuvre de suppléer une mode à une autre, ou plutôt de préférer un « *goût* » à un autre, c'est-à-dire, de substituer à l'artifice caractérisant la vogue libertine l'apparence du naturel, corrélée en principe à la morale de l'honnête homme. Zamire est claire sur cet article, parlant à Philandre :

« Lorsqu'une mode sera établie et totalement reçue, faites-lui connaître que vous ne l'acceptez que pour ne pas vous rendre d'une singularité qui pût lui déplaire. Vous la verrez touchée de votre attention, qui ne sera pas sans récompense. Il faut donc du goût pour se rendre enfin aux modes qui sont en crédit et choisir les meilleures, et ce serait en manquer de les saisir dans leur nouveauté. Il faut du goût pour le choix d'une étoffe, et ce serait en manquer [...]. Il faut du goût pour se faire coiffer à l'air de son visage, en manquer, transporté par la fureur de la mode, de vouloir lui en faire prendre une en dépit de lui-même. Sentez-vous la distinction ? »¹⁰¹

L'anaphore « *Il faut du goût pour...* » changer ses manières afin d'en adopter d'autres témoigne alors du subtil décalage que doit réaliser Philandre pour parfaire sa réforme morale et ainsi, accéder à la complétude des sens en même temps qu'à l'*éthos* de ses pairs prôné par Zamire, celui de l'honnête homme.

II .1. C : *Le modèle de l'honnête-homme*

Il s'agit dans cette mesure de se conformer aux canons du siècle qui siéent davantage à un abbé petit-maître. Le caractère singulier y est proscrit, et comme bon nombre d'écrits libertins réfléchissant les mœurs de leur lectorat immédiat, l'enjeu éthique global de *La Poupée* peut, à ce niveau de réflexion, se diviser en

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris : éditions Folio, coll. « Essais », 2006.

¹⁰⁰ PASCAL, Blaise. *Les Pensées*. Paris : éditions Folio, coll. « Classique », 2004.

¹⁰¹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 111.

deux: 1) policer les coutumes, normaliser les pratiques amoureuses ; 2) interroger et remettre en cause une certaine économie – *nómos*, étant la loi – du plaisir liée à une identité culturelle dans le but de promouvoir un Régime. Se fondre ainsi dans une civilité élégante est ce à quoi doit aboutir Philandre afin que la conjonction corporelle finale tant désirée puisse aboutir. Ainsi, le modèle de l'honnête homme est ce qui permet à Philandre d'accéder à l'objet de sa quête initiale, la plénitude des sens restée à l'état de rêve avant sa rencontre avec la poupée. Deux thèses sont alors explicitement confrontées dans ce roman, celle entretenue par Damis, équivalant le libertinage de Versac des *Egarements*, celle soutenue par Zamire ainsi que par la majorité des voix de la fable plaident un naturel raisonnable en toute occasion amoureuse.

Or, subrepticement, l'honnête homme tant détaillé par Zamire va de moins en moins résister symétriquement et hermétiquement à son opposé libertin, par effet de polyphonie ou de multilinguisme ironique dans le ton, à double-entente au niveau du sens. Néanmoins, ce qui semble constant, c'est la mise au ban d'un certain parler, d'un certain lexique qui cadre avec une verveur sémantique trop outrancière pour ne pas être marquée comme « libertine ».

Le langage guerrier devient de ce fait suranné, discriminant, car trop comique à force d'être visible, ce que signifie amplement Zamire par ses fréquentes réactions indignées face au langage de Damis:

*«Outrée d'une expression aussi impudente [Zamire est à ce moment du récit déguisée en chatte], je l'aurais égratigné volontiers pour lui apprendre à se servir de termes plus décents ».*¹⁰²

L'usage de métaphores grivoises est également interdit par le modèle de courtoisie mis en valeur par le roman, ce que Damis en parfait contre-exemple n'hésite pas à faire pour railler sans ménagement la sylphide au moment même où celle-ci lui déclinait son identité divine:

*« Ah ! Ah ! une sylphide, s'écria-t-il, d'un ton plus libre. Mais savez-vous bien que votre métamorphose est intéressante, reprit-il, en me regardant avec des yeux rassurés. C'est une allégorie d'un lumineux admirable ; car vous autres sylphides vous êtes d'une chaleur enragée pour vous procurer l'immortalité ».*¹⁰³

¹⁰² *Op. cit.*, p. 69.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 69.

Tandis que Zamire revêt l'apparence d'une chatte, Damis s'empresse de souligner le caractère équivoque de sa forme corporelle qui entre en résonance avec le commerce qu'elle est censée faire avec lui. La « *chaleur enragée* » rajoute à la métamorphose de Zamire, inventée de toutes pièces par le poète, un signifiant grivois, nous faisant douter alors de l'innocence morale et globale du texte, capable de produire des allégories libertines dans leur motivation. Excepté ce scepticisme temporaire affectant l'écriture de Bibiena, il n'en reste pas moins qu'en matière de style et d'usages, à ce langage au signifié grivois est préférée une attitude de réserve, de modestie, voire de soumission galante de la part des hommes envers les figures féminines et ce, tout le long de la fable, induisant par là même un langage en conséquence. Clitandre, amant de la parfaite Julie, thématise et applique cette conversation tendre, faite de connivence de manière exemplaire :

« *Nous devons vous être soumis en tendresse ; cet empire est votre partage. Voulons-nous vous le dérober, nous nous dérobons notre plaisir à nous-mêmes. [...] Daignez donc convenir, madame* ». ¹⁰⁴

Cependant, un trouble semble perturber cette épuration bienheureuse et euphorique de la langue parlée, normalisation élitiste en vigueur dans les salons mondains du XVIII^e siècle. Ce doute posé sur l'esthétique en vogue du temps de Voltaire prend alors une consistance éthique et esthétique, remettant en cause la morale « vertueuse » affichée par la nouvelle. En effet, l'ambiguïté affecterait la valorisation du statut de l'honnête homme quand l'éthique est mise en rapport avec son agencement narratif. Ceci devient sans conteste remarquable lorsque nous mettons en contexte large la dernière citation que nous avons utilisée: la conversation que Clitandre entretient avec Julie. En effet, la situation co-énonciative est des plus équivoques, Clitandre et Julie sont plongés dans un premier temps dans une promiscuité inquiétante du point de vue des mœurs, faisant basculer la scène vers la licence poétique:

« *Elle se leva du siège où elle était, se plaça sur une bergère, s'y coucha nonchalamment et s'appuya sur une pile de carreaux* ». ¹⁰⁵

Plus loin, dans le texte, la situation est encore des plus suggestives :

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 82.

« Sa résolution n'empêcha point qu'elle ne se trouvât obligée d'élargir son corset. Les charmes qui y étaient enfermés n'étaient pas sans doute d'humeur à vouloir entrer dans le plan de résistance qu'elle s'était proposé, car à chaque instant ils devenaient plus indociles ». ¹⁰⁶

Aussi, l'attitude de soumission respectueuse semble entrer en polyphonie, en résonance avec l'encadrement narratif qui en est fait, le cotexte très évocateur se rend capable de nous faire douter de l'éthique ainsi édictée, ou du moins déclamée par Clitandre. Lorsque ses dires évoquent une soumission morale adoptée pour témoigner une forme de déférence à l'égard de Julie, ces termes, au départ consensuels deviennent dans un second temps à double détente, faisant partie, non plus d'un discours moralement séant à l'honnête homme qu'il prétend incarner, mais au contraire, étant le rouage d'une maïeutique du désir qui, *in fine*, serait une érotique que le langage édulcoré décuplerait comme par antithèse :

« Nous devons vous être soumis en tendresse ; cet empire est votre partage. Voulons-nous vous le dérober, nous nous dérobons notre plaisir à nous-mêmes. [...] Daignez donc convenir, madame... » ¹⁰⁷

Les mots « *tendresse* », « *empire* », « *plaisir* » sont à prendre tant comme dénotant des concepts abstraits, intellectuels, moraux, que comme des signifiants *a contrario* liés au domaine physique, à l'*empire* du corps notamment, rendant ainsi les propos *a priori* lisses, sulfureux, libertins.

De même, la phrase qui marque le plus un langage courtois, « *Daignez donc convenir, madame...* » pourrait également se lire tout autrement, de façon libertine, faisant ainsi référence aux actes périphériques à la conversation galante, comme appartenant à la *deixis* du texte, c'est-à-dire à son « ici et maintenant » invisible aux yeux du lecteur en totalité, puisque voilée par la gaze langagière du texte libertin.

De même, la « *bergère* » sur laquelle s'étend Julie — « *Elle se leva [...] se plaça sur une bergère, s'y coucha nonchalamment* » ¹⁰⁸ — pourrait en dernière analyse évoquer les décors crébilloniens que nous connaissons, référant eux-mêmes par intertextualité, tels des « métafictions », au mythe de l'amour tendre qu'était l'*Astrée*, inséparable de son univers pastoral et bucolique, peuplé de bergers et de

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 82.

bergères, univers qui, détourné dans des scènes « à l'érotisme délicat et pervers »¹⁰⁹, se teinte d'une ironie toute libertine, par effet de polyphonie.

Ainsi, Bibiena, manipulant tous ses personnages comme des marionnettes, aurait peut être glissé dans les lieux et décors de son œuvre quelques allusions tendancieuses qui invitent à la lecture libertine, modifiant ainsi considérablement et discrètement la teneur morale de son écriture. C'est peut-être par ces éléments discrets que nous pouvons comprendre la « perversité » qu'annonçait dans la « Préface » Henri Lafon ; c'est à ce point qu'il nous faut nous rendre compte de l'ambivalence morale que revêt la dimension éthique de *La Poupée* qui se lit entre les lignes, par cette ambivalence retorse qu'emploie l'auteur de *La Poupée*, rendant, par un tour de force, libertin la morale de l'honnête homme. La multiplicité des points de vue est donc ce qui fait basculer la visée morale du roman vers une autre thèse, mais également vers un autre débat, celui qui questionne les rapports homme-femme, puisque apparemment en matière de mœurs réformées, le point de vue de l'auteur mine et guide la discussion d'avance.

Après avoir vu comment l'esthétique polyphonique affectait la moralité de l'œuvre, c'est aidé par la réflexion menée par Claude Habib dans son livre *La galanterie française*¹¹⁰ que nous allons, dans une seconde section tenter d'interroger la modernité de Bibiena sous l'angle de la guerre des sexes.

II. 2. : Un « New deal » galant

La tradition des romans libertins offre souvent des modèles de galanterie qui, à travers leurs litotes et leurs ellipses même, en disent long sur l'éthique des mœurs pratiquées. Chez Crébillon, rares sont les textes qui offrent des saynètes de la vie mondaine sous un jour heureux. Ses personnages sont la plupart du temps vus comme des monstres d'orgueil, et c'est ainsi que l'univers crébillonien a été considéré par bon nombre de littérateurs comme une transposition libertine de

¹⁰⁹ Les termes sont empruntés à Henri LAFON, Présentation de BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*. Paris: éditions Desjonquères, 1996.

¹¹⁰ HABIB, Claude. *La Galanterie française*. Paris: éditions Gallimard, 2006.

l'humain selon les moralistes du XVII^e siècle, tels que La Rochefoucault ou La Bruyère l'avaient dépeint. La thèse de Goldzink¹¹¹ a été même jusqu'à émettre l'hypothèse que peut-être, dans certains romans de cet auteur, une vision janséniste sous-jacente émergeait à travers quelques indices du texte.

II. 2. A : *La galanterie française selon Claude Habib*

Or, une des spécificités du travail de Bibiena consiste à déroger à ce climat moralisateur, quasi cynique dans la maîtrise des passions préconisée par Crébillon dans ses œuvres de fiction ; *La Poupée*, selon Claude Habib, proposerait à la place de cela une vision des rapports entre les sexes où les catégories moralistes telles que la vanité féminine et masculine ne s'opposeraient plus de façon vindicative, ne se combattraient plus, mais coopèreraient bel et bien vers une félicité partagée. Elle voit dans le texte de Bibiena deux innovations majeures en matière d'éthique, l'une, d'ordre institutionnel, l'autre, d'ordre sexuel : « *Le second domaine où Bibiena innove, n'est plus institutionnel mais sexuel* ». ¹¹²

Dans la nouveauté « institutionnelle », Claude Habib compare *La Poupée* à un :

« *petit traité [qui] représente la forme achevée de la galanterie sentimentale, au moment où elle verse dans la polissonnerie. On peut y repérer deux innovations importantes, qui poussent la soumission masculine dans des domaines où personne avant Bibiena n'avait eu l'idée de la fourrer* ». ¹¹³

Claude Habib s'appuie pour déclarer cela sur la scène épiée par Damis et Zamire, figurant Julie et Clitandre, effectivement soumis aux *desirata* de sa dame. Tandis que ces deux complices en amour en viennent à badiner un moment sur ce que serait la fidélité maritale, Claude Habib en profite pour raccorder leur propos éthique à celui d'un Rousseau défendant une vision pré-romantique de l'amour entre deux êtres, scellé par un contrat :

« *La première avancée concerne la vie conjugale. Rousseau, en 1771, proposera très sérieusement de laisser aux femmes mariées la haute main sur la vie sexuelle. Son raisonnement est le suivant : si l'on veut que le désir demeure dans le mariage, il faut que l'épouse reste une maîtresse. Il faut la traiter comme telle. C'est donc à elle de décider souverainement des plaisirs. [...] C'est*

¹¹¹ GOLDZINK, Jean. *A la recherche du libertinage*. Paris: éditions de l'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2005.

¹¹²HABIB, Claude. *La Galanterie française*. Paris: éditions Gallimard, 2006, p. 371.

¹¹³ *Op. cit.*, p. 368.

*aux femmes de régler la fréquence du plaisir : elles ont intérêt à le ménager. Bibiena anticipe ce raisonnement de Rousseau ».*¹¹⁴

Cependant, tout en citant ladite scène, Claude Habib n'est pas dupe, « *le raisonnement servant de prétexte érotique* »¹¹⁵, la réflexion autour du mariage ainsi que de sa division des tâches s'inscrivent dans le texte que nous étudions comme une hypothèse fantaisiste, régie par le conditionnel qu'implique la situation. N'étant suffisamment pas sérieuse pour compromettre le statut de favori que se tiennent l'un pour l'autre les deux acolytes en relation *de facto* adultérine, elle ne sert qu'à agrémenter la scène de frivolités langagières supplémentaires :

*« Vous m'étonnez dit Julie. Si j'étais votre épouse, par exemple, respecteriez-vous le petit caprice qui m'est venu aujourd'hui de ne pas vouloir répondre à vos désirs ? [...] Non madame, lui dit-il c'est par ma soumission et mon amour que je chercherais à vous attendrir ».*¹¹⁶

L'approche délicate de Claude Habib qui consiste à voir Bibiena comme l'annonceur de Rousseau dans ses thèses réformistes ne va pas sans paradoxes. En effet, il est de prime abord curieux qu'un critique puisse lier idéologiquement le défenseur de l'amour « platonique », l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*, avec un écrivain marginal de la littérature libertine du XVII^e siècle. Ceci dit, Claude Habib ne le fait point sans précautions, puisque elle-même souligne l'étrangeté de cette analogie en n'hésitant pas à nommer les paliers qui leur sont infranchissables pour se rejoindre : « *alors que Rousseau veut renforcer le mariage, Bibiena s'en moque totalement. Les intentions sont opposées, les contextes diffèrent, mais le raisonnement est exactement le même* ». ¹¹⁷ Ce raisonnement aboutit alors à une autre étrangeté de raisonnement supplémentaire : pourquoi donc invoquer Bibiena comme un réformateur des mœurs galantes, allant dans la lignée de ce que proposera plus tard Rousseau si, comme semble nous le dire l'analyse de Claude Habib, ces deux auteurs ne partagent pas du tout la même vue idéologique?

Deuxième incongruité théorique qu'il nous faut relever, c'est lorsque Claude Habib considère *La Poupée* comme un « *petit traité [qui] représente la forme achevée de la galanterie sentimentale, au moment où elle verse dans la*

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 369.

¹¹⁶ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 89.

¹¹⁷ HABIB, Claude. *La Galanterie française*, p. 370.

polissonnerie ». ¹¹⁸ Par cette phrase, le critique touche à une des difficultés majeures du texte de l'auteur italien. Comme nous l'avons dit dans la précédente section, la morale du texte souvent se dérobe à nous au dernier moment, protéiforme elle se dédouble d'un point à un autre, des vices de la vertu, à la vertu du vice. C'est au moment où l'histoire, comme le dit très bien Claude Habib, « *verse dans la polissonnerie* » que l'éthique en est des plus éclatantes, faisant alors coexister ironiquement une « *galanterie sentimentale* » verbale avec une « *polissonnerie* » référentielle, rendue obscène par la gaze du texte. Ces deux aspects de la nouvelle forment alors solidairement un même bloc argumentatif de facture libertine, étant donné le jeu qu'ils offrent au lecteur. Ainsi, peut-on parler véritablement à partir de là, d'un propos éthique chez Bibiena ou seulement d'un autre agencement libertin qui ferait de *La Poupée* une « *machine désirante* » décidément « bien huilée », plutôt qu'un traité d'éducation civique, de galanterie sentimentale? Compte tenu de ce doute, nous serons pourtant amenés à voir si *La Poupée* peut correspondre à une thèse de parité sociale au sein de la sphère privée, à une perception féministe de l'œuvre dans la mesure où la gente masculine doit à la femme une soumission digne de la *fin'amor*, tout comme l'envisage Claude Habib dans les pages qu'elle consacre à cette œuvre. En définitive, si morale libertine il y a, où se cacheraient donc la libéralité et la modernité de Bibiena, surtout si l'on considère comme Henri Lafon que les rapports amoureux représentés dans cette œuvre, peuvent également préfigurer le masochisme de Sacher-Masoch qui humilie l'homme, le masculin au détriment d'une vision — à l'instar de Claude Habib — féministe avant l'heure, plus optimiste pour la femme. C'est dans cet écart de références que nous essaierons d'établir notre propre bilan, pour démontrer la modernité éthique que nous voyons se réaliser dans l'écriture de Bibiena.

Si le moment n'est pas encore venu de répondre à de telles interrogations, Claude Habib dans son ouvrage profite de l'évocation qu'elle fait de l'épisode de Julie et Clitandre pour préciser l'avancée qu'opère l'auteur dans le second domaine, non institutionnel, non sentimental, mais sexuel. Elle affirme alors en s'appuyant sur

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 368.

une autre scène, celle qui clôt la conversion de l'abbé Philandre à des mœurs plus raisonnables, que celle-ci constitue « *un épisode capital, parce qu'il marque l'extension des règles galantes à l'expérience sexuelle elle-même* »¹¹⁹, car:

« Bibiena [dit-elle] pousse la galanterie jusqu'à l'extase mutuelle. Ce n'est pas par conviction égalitaire – rien ne lui est plus indifférent. C'est pour des raisons hédonistes. Le plaisir sexuel féminin n'advient que par la « soumission » masculine ».¹²⁰

Ainsi, les « *règles galantes* » s'étendent à « *l'expérience sexuelle elle-même* » dit-elle, et nous voilà encore une fois en butte à la même difficulté face au texte, celle qui fait coexister en permanence un climat de rouerie érotique dissimulé dans une galanterie des plus abouties concernant le langage.

Claude Habib répond alors en partie à une de nos interrogations. En effet, par le dispositif narratif de Bibiena, les évocations d'égalité entre les hommes et les femmes seraient à entendre sous le régime de *raisons hédonistes*, et non pas comme l'illustration d'une *conviction égalitaire*. Cela concerne même la pique que se plaît à dire la jeune sylphide à Philandre, à l'encontre de son époux:

« Comme votre sexe a pris de l'empire en tout lieu par la loi du plus fort, lorsque nos époux ont renoncé à l'immortalité, ils veulent nous y forcer de même. Mais nous pouvons leur échapper, et nous sommes hors de leur atteinte en prenant une figure différente de la nôtre. Cette loi est réciproque et une sylphide ne peut pas étourdir les oreilles du sylphe son époux par des plaintes de jalousie aussitôt qu'il à changé de figure ».¹²¹

Si la sylphide déplore effectivement une *loi du plus fort*, une inégalité de nature, elle parle également d'une autre loi censée rétablir ce décalage initial. Institutionnelle, d'inspiration rousseauiste, faite pour les sylphes et sylphides, elle semble « *réciproque* » dans son application. Or à cet endroit du texte, le cotexte rend ambigu l'insistance que met Zamire à affirmer la supériorité des entités élémentaires sur les humains en matière de mœurs, même si elle réaffirme le côté libéral de ce code de conduite, et ce, de façon ironique : « *Vous voyez s'il y a de l'égalité dans cette loi ; votre sexe est le tyran du nôtre en tout lieu.* »¹²². Epanorthose par excellence, ce qui est clairement dit dans ce passage, c'est la supériorité de l'homme sur la femme, *de et par nature*. De même, ce que l'on peut

¹¹⁹ *Loc. cit.*

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 372.

¹²¹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p.43.

¹²² *Op. cit.*, p. 44.

entendre, c'est que ces lois apparemment égalitaires, appliquées de façon trop orthodoxe, ne suffisent pas à pallier l'inégalité de départ. Néanmoins, cet empire presque « machiste », décrit par la poupée, fonde l'équilibre initial que la ligne éthique du conte va tenter de démonter tout le long du livre. Pour ce faire, il va être crucial de préciser ce qu'entend Claude Habib par l'expression de « *galanterie sentimentale aboutie* » concernant Bibiena, formule qui lui permet de rattacher cet auteur italien à la pensée contractuelle de Rousseau, puis de différencier ce vocable de la *polissonnerie* qu'elle fustige dans le roman, considérée comme étant la limite du genre galant puisque davantage érotique. Ainsi, nous essaierons de faire la part des choses entre ce qui relève dans *La Poupée* d'une *galanterie sentimentale*, et ce qui appartiendrait à un libertinage plus effronté, pour voir s'il n'y aurait pas une possibilité d'alliance des deux au sein d'une éthique rénovée. Nous répondrons alors aux questions que nous avons lancées dans cette section.

II. 2. B : Une *galanterie* ou *érotique sentimentale* ?

Comme bon nombre de récits libertins, *La Poupée* confronte le cœur et l'esprit, au corps. Face aux désignations plurielles, il est difficile parfois de se repérer entre des expressions apparemment synonymes. Aussi l'on est souvent tenté de parler par facilité, tantôt de *matérialisme* ou d'*empirisme sentimental*, tantôt de *sentimentalisme empirique*, d'*ouvrages galants* et d'*ouvrages libertins*.

Or Claude Habib dans son ouvrage semble resserrer les désignations à un seul centre d'intérêt, qui est également le titre de son essai. Elle pose alors Bibiena comme étant le précurseur de la pensée rousseauiste en matière d'amour, sans pour autant négliger la perversité complexe qu'offre cet auteur à son lecteur par ses *excursus* merveilleux. Réglant son pas sur celui d'Henri Lafon, elle dit dans son ouvrage que :

« (n)ul doute que la véritable charge érotique du texte n'est pas, de son point de vue, dans le discours explicite de la poupée. Elle est dans ce protocole féérique qui permet au héros de désirer une femme en modèle réduit, et à l'auteur de frôler en secret son désir tabou ». ¹²³

¹²³ HABIB, Claude. *La Galanterie française*, p. 393.

Ainsi, le point absolu pour régler l'éthique du texte semblerait être la miniaturisation de la poupée qui ne grandit qu'au fil des progrès accomplis par Philandre afin de sceller leur union physique. Ce seuil ferait émerger au fil du texte, un « *désir tabou* », une sorte de « *pédophilie manquée* » et serait donc à analyser sous un angle plus psychanalytique qu'esthétique. Dans la mesure où ce roman traite de matière libertine, en même temps que d'un code de conduite à tenir pour parvenir à des fins charnelles, nous ne nous intéresserons pas à l'interprétation de l'œuvre qui voit, à travers son épilogue, un désir hors norme émanant de l'auteur et avoué à demi-mot au moyen de la fiction. Si ces thèses confrontent très souvent ce passage là du texte à l'accusation de « *viol commis en la personne d'une fille de deux ans et neuf mois* »¹²⁴ rapportée par Favart et Henri Lafon dans la « Notice Bio-bibliographique », préjudice qui obscurcit effectivement la biographie de Bibiena, nous suspendrons notre jugement, comme l'invite à le faire Jean-Christophe Abramovici dans l'« Introduction » de son livre : *Le Livre interdit : de Théophile de Viau à Sade*¹²⁵, dans lequel il retranscrit des minutes de procès de quelques auteurs français jugés à comparaître, tout en se méfiant des fictions qui émanaient parfois de la justice-spectacle de l'Ancien Régime, organe exécutif qui avait besoin, pour s'accomplir, d'un solide dossier à charges, fussent-elles purement hypothétiques. En dénonçant le peu de moyens qu'avaient en ce temps là les accusés pour se défendre, Jean-Christophe Abramovici jette un doute quant à la véracité des accusations parfois portées sur les écrivains aux idéologies marginales. C'est ainsi que quelques détails surprenants du procès de Bibiena nous font aller vers un même scepticisme. En effet, ils ne mentionnent, pour seul descriptif de la prétendue victime, et toujours selon la « Préface » faite par Henri Lafon, la figure d' : « *une épouse, une fille, une silhouette* [Henri Lafon cite alors Favart] : « ...taille de cinq pieds cinq pouces, visage pâle fort tâché de petite vérole, borgne portant la perruque »¹²⁶. Ce portrait ne va pas sans nous rappeler l'excommunication romanesque de madame de

¹²⁴ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p.18.

¹²⁵ ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Le Livre interdit : de Théophile de Viau à Sade*. Paris : éditions Payot, coll. « La Petite bibliothèque Payot », 1996.

¹²⁶ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p.18.

Merteuil dans les *Liaisons dangereuses*, lorsque le monde du livre découvre alors les machinations immorales dont elle a été l'auteur. Si l'on se borne à une objectivité descriptive, même si la distance temporelle qui nous sépare du procès de Bibiena ne nous permet pas de vérifier la véracité des faits racontés, il est à noter que ce portrait de la victime nous épargne cependant la jambe boisée de la marquise fuyant Paris. Nous ne prendrons donc pas le même chemin que les thèses qui tendent à interpréter ou éclairer l'œuvre d'un auteur selon certains éléments de sa biographie, puisque nous n'avons point la possibilité d'en actualiser les ressources, de les examiner. En ce qui concerne l'éventuel « *désir tabou* » qui serait caché dans la scène finale, nous nous y attarderons plus longuement par la suite, pour dire que dans un contexte de littérature libertine, le fait que la poupée grandisse à mesure des progrès faits par l'élève Philandre qu'elle doit réformer, n'est là à notre avis que pour servir une maïeutique du désir, c'est-à-dire une gradation des plaisirs, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Claude Habib, une « *erotique galante* ». S'il n'est donc question que de degré, pour évaluer la perversité que suggère Henri Lafon pour ladite œuvre, il sera en revanche pour nous question de désignation, à savoir quelle est la différence entre une « *littérature galante* », une « *erotique galante* » et un « *texte libertin* ». Nous nous attacherons à remarquer les innovations qu'apporte Bibiena aux ouvrages libertins de son époque, dans l'hypothèse qu'un auteur peut énoncer clairement en fiction, et qui plus est dans un livre à coloration libertine, ce qu'il ne fait pas ou ne souhaite pas vraiment en réalité. Choderlos Laclos n'était pas, selon sa biographie, un libertin de mœurs, Gustave Flaubert se défendait, devant le parquet, de faire un plaidoyer en faveur de l'adultère en écrivant *Madame Bovary*.

Qu'est-ce que la galanterie sentimentale selon Bibiena ?

Le principal sujet d'intérêt de Claude Habib, dans son livre du même nom, réside en la galanterie française. C'est par cet axe qu'elle fait le tour d'œuvres romanesques dans lesquelles elle décèle cette politesse des formes. Ainsi, son approche balaie des références littéraires qui vont de la Belle Epoque au XVII^e siècle, en se demandant quel héritage nous avons reçu de cet art de vivre en mixité. Son bilan, tant littéraire que social, part de ce qui nous est le plus proche,

notre époque contemporaine, pour remonter à ce qu'elle appelle l'âge galant, le siècle de Bibiena. Elle attribue de ce fait à l'ère romantique, à Rousseau notamment, une place charnière :

« Cela m'a conduite à suivre un ordre qui n'est pas celui des manuels scolaires, un ordre régressif qui va de la Belle Époque au rousseauisme puis du rousseauisme à l'âge classique avant de revenir à la situation contemporaine dans le chapitre de conclusion ». ¹²⁷

Selon elle, le rousseauisme aurait été un rejet des thèses galantes dans ce qu'elles avaient d'hypocrite au profit de l'amour romantique, unique, fondé sur un mariage et la fidélité mutuelle, ce qui fut également un modèle rejeté assez violemment par les années féministes tout autant que l'art de vivre galant — ce que déplore Claude Habib —, puisque ces deux modes de vie assuraient par ailleurs au patriarcat, selon ce point de vue féministe, une place régnaute et aux femmes, une soumission reconduite. Ainsi la démarche de Claude Habib se veut double, elle souhaite pour notre époque une réhabilitation de la galanterie masculine sans y voir là, comme les féministes les plus radicales, une domination virile tout autant que les prémisses de la lutte féministe qui émergeraient de certains textes issus de l'Ancien Régime. C'est à ce titre qu'elle parle du roman de Bibiena en termes d'avancée puisque *peu ou prou*, il accorde à la femme une certaine place au sein du couple, que celui-ci soit libertin ou galant.

Mais lorsqu'elle parle de *galanterie sentimentale* à propos de *La Poupée*, son énoncé prend d'autres résonances. En effet, elle semble par ce syntagme se référer au langage affiché par les personnages de la fable, aux coutumes amoureuses, à une conduite des mœurs qui s'effectuerait selon la voix du sentiment, et non par la gaze du texte qu'elle n'omet pourtant pas de souligner. Ces usages banniraient alors un certain libertinage, fût-il d'ordre fictionnel à l'intérieur d'une structure narrative enchâssée. Or la plupart du temps, le sentiment est indécidable dans *La Poupée* lorsqu'on examine les discours qui l'évoquent. Puisque lui-même fictionnel, il est un savant jeu de surfaces qui instruit, police la langue. Bien loin de l'intériorité et de la sincérité rousseauistes, il ne s'agit que de discussions qui se réalisent dans la promiscuité d'une pièce intime. Les dires de Julie et Clitandre discutant de fidélité conjugale ne défont en

¹²⁷ HABIB, Claude. *La Galanterie française*, p. 17.

rien ce qu'ils sont l'un pour l'autre, c'est-à-dire des amants adultérins. Le sentiment qu'affiche leur dialogue se confond négativement avec la teneur érotique de la scène, l'érotisme et la galanterie se rejoignent ainsi, en faisant prévaloir l'empire du corps sur celui des sentiments qui ne semblent être que prétexte au spectacle des corps amoureux.

De plus, la voix éthique de la poupée qui consiste à enseigner à Philandre un modèle de séduction à coloration sentimentale se présente également sous la forme d'un manuel pratique pour séduire les femmes. Quasi-technique, il est une méthode où le plaisir et son accès tiennent une place prépondérante : « *c'est un mélange de sentiments et d'ardeur qui font le véritable amour* »¹²⁸, nous dit Zamire, mettant l'*ardeur* et les *sentiments* sur un même pied d'égalité ; elle enseigne ainsi à Philandre comment parler la digne langue de l'amour pour arriver à ses fins :

« Aussitôt que vous y verrez ce désir, que ce soit pour vous un coup de lumière décisif, tombez à ses genoux et faites-lui l'aveu de votre amour. N'employez point l'esprit dans ces moments, laissez parler votre cœur, livrez-vous à la liberté de la passion. Votre embarras sera extrême, vos discours seront peu suivis, votre contenance sera tremblante ».¹²⁹

C'est susciter le désir qui importe. La clause qui commande à Philandre : « *tombez à ses genoux et faites-lui l'aveu de votre amour* » peut se lire comme une variante des modèles de séduction libertins. De même : « *Votre embarras sera extrême, vos discours seront peu suivis, votre contenance sera tremblante* », dénote la description d'un jeu théâtral envisagé à la manière de Denis Diderot dans le *Paradoxe du comédien*¹³⁰, c'est-à-dire comme ayant la consistance d'un *artefact* qui doit paraître naturel : tout sentiment semble démontable, tel un grand mécanisme régissant l'horloge du monde, explicable, il est falsifiable car on peut l'imiter. Ainsi le domaine des sentiments au sein de l'éthique prônée par Zamire est l'issue d'un registre et d'un emploi langagier qui sont de ce fait relégués à un comportement, où la voix et les gestes doivent être contenus et maîtrisés pour donner l'apparence d'un amour véritable :

« *Devant le monde soyez d'une retenue extrême ; avec l'esprit de la prudence, on peut se soustraire aux yeux les plus clairvoyants. Croyez-moi,*

¹²⁸ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, pp. 108-109.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 121.

¹³⁰ DIDEROT, Denis. *Le Paradoxe de comédien*. Paris : éditions Le Livre de poche, 2001.

un regard dérobé, ou un soupir à demi étouffé vous feront tout aussi bien entendre ». ¹³¹

Les sentiments pris dans ses discours de stratégies séductrices apparaissent ainsi comme un art de se jouer de la résistance féminine en même temps que des yeux du monde. Le sentiment fait partie d'une éducation mondaine, courtisane, tout comme un bon nombre de textes libertins traditionnels le disent, c'est alors qu'une discussion autour de sa sincérité, de sa véracité semble secondaire, le but premier d'une sentimentalité affichée étant d'accéder au domaine corporel, à une dame choisie et courtisée. Le vicomte de Valmont feint, pour enquérir la présidente de Tourvel, la ferveur du sentiment, et c'est cette pratique que Zamire enseigne à Philandre. Autant dire que, pour un auteur de littérature libertine, le sentiment dans sa dimension galante, possède un attrait érotique. Ainsi la *galanterie sentimentale* nous apparaît comme une sous-section de la littérature libertine qui souvent l'instrumentalise, la dispose dans son espace telle une méthode, mais également tel un spectacle joué où le rêve libertin du sentiment peut également se réaliser, par annexion.

L'égalité d'esprit entre les hommes et les femmes en matière de conversation recommandée par Zamire, rejoint alors cette entreprise de séduction généralisée, cette stratégie d'accaparement de la galanterie:

« Si on vous résiste, taisez-vous, et que votre silence exprime la douleur que vous ressentez de la voir sortir de la bonté de son caractère. [...] lorsqu'elle sera seule et abandonnée à la réflexion, ah ! qu'elle vous rendra justice ! Qu'elle sera charmée par la douceur de votre esprit ! Qu'elle vous comblera d'éloges ! Qu'elle vous rendra aimable ! Que vous serez aimé ! » ¹³²

C'est donc pour emporter l'adhésion d'une femme qu'il s'agit de jouer au galant homme, à l'homme courtois résigné à l'être jusqu'au moment de la récompense physique. De même, les enseignements qu'elle octroie semblent tempérer la prédominance des sentiments :

« Je conviens que le sentiment fait naître le désir, mais ce sont les agréments qui lui donnent une vigueur impérieuse à laquelle une femme est enfin contrainte de céder ». ¹³³

¹³¹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 121.

¹³² *Op. cit.*, p. 117.

¹³³ *Op. cit.*, p. 109.

On assiste alors à une relativisation du sentiment. La galanterie sentimentale selon Bibiena pourrait être une façon de se jouer de la résistance féminine, une stratégie de séduction pour que celle-ci soit « *contrainte de céder* », et si Philandre fait office de bon élève, puisqu'il raconte à son ami Oronte ce qu'il a lui-même constaté, c'est-à-dire sa métamorphose morale, c'est encore l'empire des sens et du plaisir qui tisse de fil blanc la conversation : « *car je goûtais à la volupté du sentiment dans les moments mêmes où il me semble qu'il ne soit plus possible de conserver aucun souvenir* ». ¹³⁴

Le plaisir est également l'élément qui supervise la clôture du texte, il est un quasi-tiers dans la relation qu'entretient le premier narrateur avec sa marquise, ou lectrice modèle :

« *Je vous ai obéi, madame. Que je serai récompensé de ma soumission, si j'apprends que vous avez eu encore plus de plaisir à la lecture de ce récit tracé par ma plume que vous en eûtes à entendre celui que je vous ai fait de vive voix, le lendemain même de mon aventure* ». ¹³⁵

Ainsi, la soumission de l'homme induit une récompense par le plaisir, et c'est plutôt sur ce sentiment bien « érotique » que se termine l'ouvrage. Autrement dit, la galanterie chez Bibiena est séductrice et devient à nos yeux une manière de préparer un « plaisir galant ».

II. 2. C : Une galanterie érotique libertine ?

Si la galanterie sentimentale nous semble plus liée au langage qu'aux faits racontés, il nous faut, pour aborder ce chapitre où nous allons nous interroger sur une éventuelle *galanterie érotique libertine*, reprendre les mots de Claude Habib. En effet, elle inscrit Bibiena dans une sous-section qu'elle intitule « *Soumission et gradation* » ¹³⁶, partie elle-même incluse dans un chapitre qui se nomme : « *L'érotique galante* » ¹³⁷, dans le volet : « *Optimisme et plaisirs* ». Vu l'organisation de son propos, son avis nous semble indispensable pour convoquer les termes d' « *érotique galante* » au sujet de Bibiena, car c'est effectivement un

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 139.

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 140.

¹³⁶ HABIB, Claude. *La Galanterie française*, p. 360.

¹³⁷ *Op. cit.*, pp. 229-398.

art de la gradation, de la progression que nous apprend ce roman, également visible à travers la technique narrative. Bien loin d'un jeu de surfaces, d'un plaisir verbal, l'*érotique galante* s'inscrit à l'intérieur même du mécanisme du récit, où donner du contentement au lecteur est un des enjeux de sa performativité. Si la galanterie « sentimentale », tant par son verbe que par sa posture de soumission est une manière de se présenter à l'autre féminin dans le but de lui plaire, la *galanterie érotique* est quant à elle une manière d'émouvoir l'auditoire, de produire des effets sur lui. Cet érotisme nous apparaît alors comme un pilier du texte, organisant le plaisir que l'on donne à l'autre dans la manière dont on le distribue, et dont on l'économise, narrativement parlant.

La technique narrative de Bibiena a cela de moderne qu'elle intronise en son sein l'aménagement du plaisir du lecteur de façon empirique, pragmatique, le faisant coïncider avec la progression des événements narrés, ainsi qu'avec l'éthique que ces faits transmettent. Par la médiation de la voix de Philandre, la nouvelle annonce rapidement ce qui va constituer son point d'orgue, créant un effet d'attente, un plaisir différé chez le lecteur: « *oui, mon cher Oronte, je dois ce changement à une poupée.*¹³⁸ », comme si la narration n'avait que pour seul but de sceller le bonheur du lectorat en même temps que celui de ces deux protagonistes principaux, Zamire et Philandre, en l'emmenant progressivement au moment crucial du texte, et ce, de façon croissante, puisque la scène finale est également celle où Philandre accède au bien-être physique.

Les récits enchâssés peuvent ainsi être vus comme un enchâssement du plaisir du lecteur ou sa préparation. De même, les disparitions et réapparitions de la sylphide dans l'ultime scène deviennent les occasions de multiplier le suspens de la jubilation textuelle, où le temps de la lecture correspond à celui de la scène érotique, comme si le lecteur assistait aux faits racontés, rappelant le dispositif narratif de *La Nuit et le moment*, où Claude Prosper Jolyot de Crébillon jouant avec les codes du théâtre, fait apparaître son lecteur dans des didascalies qui visent à le rendre spectateur d'un théâtre écrit se produisant magiquement sous sa

¹³⁸ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 23.

lecture : l'hypotypose est l'artifice du texte ¹³⁹. La narration dans *La Poupée*, respectant la circonspection dont doit faire preuve Philandre pour accéder aux plaisirs de Vénus, devient de ce fait une « *érotique galante* », c'est-à-dire une gradation narrative où le lecteur est amené à trouver ce même érotisme, tel un « *obvie intentionnel* ». ¹⁴⁰ Cette façon de mener le récit devient alors une illustration de l'éthique de séduction prônée par la poupée, où rien ne se fait avec brutalité, sans ménagements préliminaires. La narration dirigée dès son commencement vers l'accomplissement érotique final demande à son lecteur la même patience exigée par Zamire envers Philandre, afin que le lecteur tout comme le jeune abbé soit promis à un état de félicité. Il y a donc bien une adéquation entre la forme et le fond concernant l'érotique galante dans *La Poupée* de Bibiena, réduisant la communication littéraire à un schéma actanciel où l'euphorie devient un actant à part entière.

Si Claude Habib affirme que Bibiena « *marque l'extension des règles galantes à l'expérience sexuelle elle-même* » ¹⁴¹ par la soumission de l'homme dans cette expérience même, nous pourrions ajouter que celle-ci s'étend également à la pratique narrative, où la figure du premier narrateur se soucie du « plaisir » qu'il donne à sa lectrice, en espérant lui en avoir procuré par le récit qu'il a achevé :

« *Je vous ai obéi, madame. Que je serai récompensé de ma soumission, si j'apprends que vous avez eu encore plus de plaisir à la lecture de ce récit tracé par ma plume que vous en eûtes à entendre celui que je vous fait de vive voix, le lendemain même de mon aventure* ». ¹⁴²

Au regard de la posture que le premier narrateur a prise, marquée de *soumission*, la relation auteur-lecteur est également ramenée, à son seuil primordial, à une érotique galante, pleine d'égards pour son lecteur, se souciant de son bonheur, tant par la manière que par le fond.

Cependant, s'il s'agit bien d'une narration « érotique galante », le texte va plus loin. Le premier narrateur n'hésite pas à endosser pour ses fonctions d'adjuvant au plaisir, l'attitude d'un voyeur : « *J'étais, madame, dans l'obscurité ; [...] je*

¹³⁹ CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot (de). *CŒuvres complètes*. Paris: éditions Bordas, 1999. Coll. « Classiques Garnier ».

¹⁴⁰ BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus*. Paris: éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992.

¹⁴¹ HABIB, Claude. *La Galanterie française*, p. 369.

¹⁴² BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 140.

pouvais les voir sans qu'ils me vissent »¹⁴³. Cette catégorie baroque du « voir sans être vu » résolument libertine, modifie alors qualitativement le plaisir donné au lecteur, son champ de vision se transforme en celui d'un libertin par une raffinerie supplémentaire de l'écriture qui l'est tout autant. Lire la scène finale, à ce titre, devient par essence un acte libertin, le lecteur étant par effet de fiction lui-même un voyeur indirect, il surprend un savoir interdit par la bienséance de l'époque. De ce fait, si la progression de l'histoire relève d'une érotique galante dans son suspense, dans sa gradation, et dans son orientation finale, elle reste libertine majoritairement à cause de ses modalisations narratives qui en « pervertissent » la réception. L'érotique nous semble plus libertine que galante, dans la mesure où la logique globale du texte annexe tout contenu galant ou courtois des dialogues : si éthique il y a, elle reste belle et bien libertine.

La soumission des hommes, qui constituerait selon Claude Habib un féminisme précoce, ainsi que la galanterie affichée par la nouvelle de Bibiena n'est à nos yeux qu'un subterfuge libertin supplémentaire, une *mirabilia* dans laquelle se renforce la composante libertine. C'est dans ces interstices génériques là, ces jeux qui se délectent des frontières que le texte multiplie alors ses zones de dépassement, de transgressions à coloration libertine.

Tout en enseignant à Philandre la gestuelle du véritable sentiment, Zamire prend dans ses mains un ouvrage de Jean Racine : « *Asseyez-vous, me dit-elle en rougissant, et d'un seul tour de main la dentelle se trouva arrangé ; j'obéis. Elle tira à elle un tome de Racine qui était sur le gros volume où elle était assise, et s'y appuya d'un air languissant* ». ¹⁴⁴ C'est donc dans une intertextualité, un tissage de textes où la cocasserie libertine prend son ampleur, reléguant les sentiments symbolisés de cette sorte à l'accessoire du décor, rajoutant ainsi à l'audace érotique que cet épilogue sans contredit revêt.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 108.

II. 2. D : *Le « New deal galant » : la réciprocité des genres*

Dans cette mesure, que serait un « *New deal galant* » au sein de cette œuvre qui semble à ce point pétrie, y compris dans la galanterie qu'elle initie, de *libertinage érotique* ? Quelles seraient les avancées culturelles du texte, son caractère d'inédit littéraire ? Le thème de la soumission de la gente masculine à l'égard des femmes nous offre peut-être une opportunité de réponse. Claude Habib décèle dans cette posture d'homme obligé, courtois, un féminisme littéraire où c'est la femme qui distribue et ordonne les plaisirs, mais Henri Lafon symétriquement à cet avis semble préférer y voir un masochisme masculin :

« *Qu'elles soient sur le plateau, offertes aux regards, ou bien dans les coulisses, les femmes, ici, dominent des hommes qui ne sont que spectateurs impuissants, ou bien acteurs manipulés, voire humiliés* ». ¹⁴⁵

Ce propos renforçant l'idée d'un féminisme triomphant au sein de l'œuvre de Bibiena, il rend les jugements de nos deux critiques unitaires par complémentarité, dans la mesure où tous deux voient les femmes en posture de domination. Leurs perspectives semblent pouvoir s'appliquer à l'analyse de *La Poupée*. En effet, il se pourrait bien que ce conte possède, comme Henri Lafon le dit dans sa « Préface », « *les caractéristiques de « l'histoire masochiste », telle que G. Deleuze l'a lumineusement à propos des œuvres de Masoch lui-même* ». ¹⁴⁶ A l'examen de cette présentation, nous pouvons dire que Gilles Deleuze établit les critères déterminants du dispositif narratif du masochisme. Il se fonde sur les écrits de cet auteur énigmatique qu'est Sacher-Masoch, dont l'essentiel de la production littéraire apparaît en plein romantisme allemand, où le mariage, comme le dit Claude Habib dans *La Galanterie française* a supplanté par son puritanisme l'optimisme et les plaisirs de l'Ancien Régime français. Le premier caractère discriminant serait ainsi le fantasme de la femme imaginée par un tel fonctionnement, et cette figure oscillerait entre trois types féminins, faisant subir à l'image de la femme, une variation hallucinatoire :

« *Le premier type est la femme païenne, la Grecque, l'hétaïre ou l'Aphrodite, génératrice de désordre. [...] Elle se réclame de l'indépendance de la femme et de la brièveté amoureuse. Elle invoque l'égalité de la femme et de l'homme :*

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 14.

elle est hermaphrodite. Mais c'est Aphrodite, le principe féminin qui l'emporte, comme Omphale effémine et travestit Hercule. Car l'égalité, elle ne la conçoit que comme ce point critique où la domination passe de son côté ». ¹⁴⁷

Sous cette typologie, nous pouvons percevoir les figures de Zamire et Julie, qui prônent ensemble par une même voix idéologique l'avènement de rapports amoureux qui seraient basés sur une égalité où « *c'est Aphrodite, le principe féminin qui l'emporte* », « *où la domination passe de [leur] côté* ». Car ces deux femmes ne font qu'une, elles intronisent la femme, comme le dit Gilles Deleuze, résolument « *moderne, [qui] dénonce dans le mariage, dans la morale, dans l'Eglise et l'Etat, des inventions de l'homme, à détruire* ». ¹⁴⁸

Partant de ce principe, Zamire est la première à vouloir défaire son mariage malheureux avec un sylphe en s'unissant à un être humain, à un abbé, pour accéder à l'immortalité :

« Comme votre sexe a pris de l'empire en tout lieu par la loi du plus fort, lorsque nos époux ont renoncé à l'immortalité, ils veulent nous y forcer de même. Mais nous pouvons leur échapper, et nous sommes hors de leur atteinte en prenant une figure différente de la nôtre. Cette loi est réciproque ». ¹⁴⁹

Réformer la classe des abbés devient dans cette approche là, une manière de léser, de profaner l'autorité de l'Eglise, et à travers elle, son patriarcat. La figure féminine incarnée par Zamire s'émancipe telle une hétéro. Quant à Julie, elle n'hésite pas à prendre comme amant Clitandre, outrepassant les bornes du mariage de raison. Ainsi, l'on peut penser qu'à l'époque des Lumières, ces deux figures féminines fictives détonnent en s'inscrivant en marge du contexte historico-social, celui de la Régence et des premières décennies du règne de Louis XV, où l'hypocrisie des dévots règne encore. Elles sont de ce fait, « *génératrice(s) de désordre* », tout comme la marquise des *Liaisons Dangereuses* qui apparaît également sous les traits d'une maîtresse-femme. Tout comme Julie, elle humilie des hommes, elle humilie Prévan et tout comme Zamire, elle éduque le jeune Danceny aux plaisirs de Vénus en n'hésitant pas à multiplier les rencontres pour son bon plaisir.

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel*, suivi de : *La Vénus à la fourrure*. Paris: éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 42.

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

¹⁴⁹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p.43.

« A l'autre extrême, [nous dit Deleuze,] le troisième type est sadique. Elle aime à faire souffrir, à torturer. Mais il est remarquable qu'elle agisse, poussée par un homme, dont elle risque toujours de devenir elle-même victime. Tout se passe comme si la Grecque primitive avait trouvé son Grec, son élément apollinien, sa pulsion virile sadique ».¹⁵⁰

Ainsi, la figure de la femme est amenée à devenir sadique, « virile » et « apollinienne » dans sa course effrénée vers une parité des comportements sexuels, privés. Là encore, cette typologie recoupe les agissements des deux femmes de pouvoir présentes dans la fable de Bibiena, qui n'hésitent pas à réprimander les hommes aux abords efféminés et machistes à l'égard des femmes de façon incontestable, c'est-à-dire, publiquement. Ainsi, Julie rit avec son amant de la mauvaise farce qu'elle a jouée à Damis :

« Mais que ce spectacle m'a réjouie, reprit-elle, en commençant à rire ! Avouez que je l'ai fait passer par des événements bizarres. Tout a été bien conduit ; mes gens ont exactement suivis mes ordres. Que j'ai été satisfaite, lorsque je l'ai vu dans les bras du nègre ! Mais quel plaisir j'ai eu, en le voyant suspendu à l'échelle avec l'habit singulier dont je l'avais fait ajuster ; que sa confession m'a amusée ! Quelle comédie réjouissante, lorsqu'il était au milieu de ce peuple, entraîné, ballotté, pirouetté de côté et d'autre ! »¹⁵¹

Ces propos dénotent par ailleurs la cruauté masculine que Gilles Deleuze voit dans cette troisième figure fantasmagorique de femme grecque, virile dans ses pulsions.

Le troisième type féminin masochiste quant à lui réside en un intermédiaire :

« Telle est la trinité du rêve masochiste : froid-maternel-sévère, glacé-sentimental-cruel. Ces déterminations suffisent à distinguer la femme bourreau de ses « doubles », hétéroïque et sadique. A leur sensualité, se substitue cette sentimentalité suprasensuelle ; à leur chaleur, à leur feu, cette froideur et ces glaces : à leur désordre, un ordre rigoureux ».¹⁵²

Si Deleuze pense que l'image de la femme du point de vue d'un masochiste doit sans cesse aller dans des comportements aussi antagoniques que : « froid-maternel-sévère, glacé-sentimental-cruel » pour incarner cet idéal, là encore, en filigrane, nous pouvons déceler le visage de Zamire, dans une large mesure, et celui de Julie, dans une plus petite part. En effet, Zamire, de par sa mission divine, possède davantage que son pendant humain un « ordre rigoureux » capable de rivaliser avec sa « sentimentalité suprasensuelle », et son aspect « maternel »,

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 43.

¹⁵¹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 81.

¹⁵² DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*, pp. 45-46.

puisqu'elle éduque les abbés, leur offrant une certaine rigueur dans la démonstration de leurs ardeurs, et qu'en tant que préceptrice, elle endosse, malgré sa taille une fonction maternante.

Mais certains éléments de *La Poupée* ne semblent pas coïncider tout à fait avec le tableau des héroïnes masochistes, ajusté et mis en forme pour correspondre aux œuvres de Sacher-Masoch. Lorsque Gilles Deleuze nous dit que la femme sadique « aime à faire souffrir, à torturer. Mais [qu']il est remarquable qu'elle agisse, poussée par un homme, dont elle risque toujours de devenir elle-même victime »¹⁵³, il ne semblerait pas que ce critère soit applicable mécaniquement à *La Poupée* de Bibiena, mais bien plutôt à l'intrigue de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch. En effet, l'héroïne de ce roman, Wanda, signe un contrat avec un dénommé Séverin, qui l'incite à se transformer en femme sadique au début de l'œuvre, tel un Méphistophélès :

« Vous avez corrompu mon imagination et échauffé mes sangs, [dit-elle] je commence à trouver plaisir à tout cela. L'enthousiasme avec lequel vous me parlez d'une Pompadour, d'une Catherine II et de toutes ces créatures égoïstes, frivoles et cruelles, me ravit, descend au tréfonds de mon âme et me pousse à devenir semblable à ces femmes [...]. Vous faites finalement de moi une despote miniature, une Pompadour domestique. – Alors, [lui répond Séverin], si cela est en vous, suivez la pente de votre nature ».¹⁵⁴

Motivée de la sorte, Wanda signe un contrat qui scelle leurs destins où il est stipulé que :

« Madame von Dunajew peut non seulement châtier son esclave pour la moindre exigence ou la moindre faute selon son bon plaisir, mais elle a aussi le droit de le maltraiter comme il lui plaira, selon son humeur ou même seulement pour se distraire ; elle a même droit de le tuer si cela lui est agréable ; bref, il devient sa propriété ».¹⁵⁵

Par le même contrat,

« Monsieur Séverin von Kusiemski cesse à dater de ce jour d'être le fiancé de madame Wanda von Dunajew et renonce à tous les droits que lui procurait sa qualité d'amant ; en revanche, il s'engage, sur sa parole d'homme et de gentilhomme, à être à l'avenir l'esclave de cette dame, et cela aussi longtemps qu'elle ne lui aura pas elle-même rendu sa liberté ».¹⁵⁶

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ SACHER-MASOCH, Leopold (von). *La Vénus à la fourrure*. Paris: éditions de Minuit, 1971. Coll. « Arguments », p. 157.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 195.

¹⁵⁶ *Loc. Cit.*

Or si l'attitude de soumission préconisée dans ce roman de Sacher-Masoch rappelle en demi-teinte l'attitude galante qu'un homme doit tenir pour séduire la gente féminine dans *La Poupée*, il semblerait que ce masochisme ne soit pas aussi extrêmement exploité par notre auteur italien. En effet, d'un point de vue littéraire, le libertinage et sa tradition fustigent déjà en lui-même l'autorité ecclésiastique, sans forcément revêtir pour cela les aspects d'un masochisme ; il est initialement, dans sa veine érudite, « *générateur de désordre* » social, critique vis-à-vis des croyances y compris catholiques, comme c'est le cas dans *Le Comte de Gabalis*. De plus, ce n'est pas la dimension patriarcale de cette institution qui est de façon unilatérale remise en cause uniquement par des figures féminines dans le roman de Bibiena ; Zamire, en nous informant de son statut nous apprend que son mari également, en sa qualité d'être supérieur, en tant que sylphe doit lui-même s'occuper à « *corriger les femmes prudes de leurs grimaces hypocrites, et à les engager, ou à se parer d'une vertu sincère, ou à devenir galantes de bonne foi* »¹⁵⁷ pour accéder à l'immortalité, comme si les fonctions et les vices semblaient répartis également entre les sexes dans cette fiction, et comme si l'accent était mis plutôt sur l'aspect mondain des comportements moqués dans leur hypocrisie superfétatoire, et non à cause de leur dimension proprement masculine. Il y a, dans la perception d'une structure masochiste à l'œuvre dans *La Poupée* de Bibiena, un « je-ne-sais-quoi » qui reconduit la guerre entre les sexes et les rapports de pouvoir que la galanterie érotique décelée par Claude Habib dans le même roman voulait abolir, et c'est précisément ce « je-ne-sais-quoi » que nous voulons réfuter.

En outre, s'il est tentant de rapprocher Zamire et Julie à des figures de « *Catherine II* », ou de « *madame de Pompadour* » en puissance, aux vues des statures régaliennes qu'elles revêtent dans ce roman, pour autant, elles ne sont pas « *poussée(s) par un homme, dont elle(s) risque(nt) toujours de devenir elle(s)-même(s) victime(s)* », comme Wanda l'a été, dans *La Vénus à la fourrure* par Séverin qui se transforme, après son épisode masochiste en un héros au comportement sadique, n'hésitant pas à faire régner l'ordre dans son harem :

¹⁵⁷ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, pp. 42-43.

« Ne t'ai-je pas dit que je les voulais à peine cuits ? » s'écria-t-il avec une violence que la jeune femme se mit à trembler. « Mais, cher Sewtschu..., dit-elle, craintive. – Quoi, Sewtschu ? cria-t-il. Tu dois obéir ! Obéir, tu comprends ? » Et il arracha du clou le Knout¹⁵⁸ qui était accroché à côté de ses armes ». ¹⁵⁹

Chez Bibiena, le devenir homme n'est pas tel, il persiste tout le long de l'œuvre à être non menaçant à l'égard de la gente féminine, y compris après avoir été rééduqué.

Si les dames distribuent et ordonnent les plaisirs dans l'univers de Bibiena, ce n'est pas véritablement pour réduire les hommes à l'état d'esclave : il y a au contraire dans *La Poupée* une vue libertine dans le devenir masculin, où, par le truchement et l'apprentissage d'une certaine esthétique des rapports entre les sexes, les hommes peuvent accéder à un statut d'honnête homme, et non d'esclave, voire même à un statut d'« affranchi » tel que l'étymologie du terme « *libertinus* » le convie, ce qui est aux antipodes d'un statut servile et humiliant dans lequel sont plongés les héros de Sacher-Masoch. Dans *La Vénus à la fourrure*, Séverin n'accède jamais dans son épisode masochiste de par sa propre volonté et de par le contrat qui le lit à Wanda, à un plaisir hédoniste proprement dit, partagé mutuellement avec sa « maîtresse », comme c'est le cas dans la nouvelle de Bibiena, où les héros masculins positifs, Clitandre, Philandre, malgré ou grâce à leurs attitudes galantes d'élèves ou d'amants soumis accèdent à la conjonction corporelle, et de ce fait à une « félicité » qu'ils partagent librement avec leurs dames, d'égal à égal, en faisant usage de leur virilité. Contrairement à l'avis d'Henri Lafon, en rien l'homme de Bibiena n'est « castré » par une figure froide-maternelle-sévère, bien au contraire.

Tandis que Séverin perd son statut d'homme libre par la signature d'un contrat masochiste, les figures masculines dans *La Poupée* gagnent ce statut par une soumission galante qui ne revêt qu'une apparence masochiste, nullement sa teneur. Philandre est l'élève de Zamire, comme Meilcour l'était, du point de vue de Versac : ces deux récits sont des romans de formation libertine faits à la première personne, leurs focalisations reviennent sur les erreurs de jeunesse que les narrateurs ont jadis réalisées. Ainsi, tout comme Meilcour, si Philandre est en

¹⁵⁸ Le « knout » est un fouet russe.

¹⁵⁹ SACHER-MASOCH, Leopold (von). *La Vénus à la fourrure*, p. 125.

position de faiblesse, ce n'est nullement par aspiration masochiste mais bien par une ignorance qui caractérise son personnage en début d'œuvre.

Aussi, lorsque Henri Lafon rattache dans un premier temps l'érotique galante, l'art de la gradation de cette fable à « *une castration qui cesse d'être un obstacle ou châtiment* », pour devenir la condition qui « *rend possible une union incestueuse avec la mère* »¹⁶⁰, Henri Lafon citant Gilles Deleuze, réfère par son propos à la « Loi du Père » lacanienne¹⁶¹, revisitée et réformée par Gilles Deleuze dans *La Présentation* qu'il fait de Sacher-Masoch, où il est pensé que « *le masochiste joue simultanément de trois processus de dénégation* »¹⁶², basés sur les trois typologies féminines que nous avons rencontrées précédemment, 1) la maternelle-sentimentale ; 2) la froide et glacée ; 3) la sévère-cruelle. Ainsi, ces trois mouvements masochistes de rejet de la « Loi du père » et du « Nom du Père » tels que Lacan l'a envisagés, sont :

« *celui qui magnifie la mère, en lui prêtant un phallus propre à faire renaître [1) maternelle-sentimentale]; celui qui exclut le père, comme n'ayant aucune place dans cette seconde naissance [2) froide-glacée] ; celui qui porte sur le plaisir sexuel en tant que tel l'interrompt et en abolit la génitalité [3) sévère-cruelle] pour en faire un plaisir de renaître* ». ¹⁶³

Ces déplacements visent à opérer un transfert de la loi du père sur la mère qui devient, par fantasme masochiste une femme toute puissante, qui, en même temps, doit symboliser la loi du père par sa froideur, doit « castrer » symboliquement son fils, sévère tel que devrait être le père, pour rendre possible un plaisir incestueux, jouissif, qui résiderait dans le plaisir interdit qu'est d'humilier le père à travers un élément de gynécocratie, la mère toute puissante. Cet acte, réservé depuis *Totem et tabou*¹⁶⁴ au père de la tribu afin d'endiguer l'endogamie primitive devient, dans la relation masochiste, non plus un fait réservé au père, mais un pouvoir donné de façon masochiste à la mère qui humilierait de ce fait la prétendue virilité du père. Selon Gilles Deleuze, ce transfert des rôles passerait par un contrat « sacher-masochiste » :

¹⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 14.

¹⁶¹ LACAN, Jacques. *Ecrits I*. Paris : éditions du Seuil, 1999. Coll. « Points essais ».

¹⁶² *Op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁴ FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris: éditions Payot, 1989. Coll. « La Petite bibliothèque Payot ».

« Le contrat masochiste exclut le père, et déplace sur la mère le soin de faire valoir et d'appliquer la loi paternelle. [...] En vérité, la même menace qui, saisie du point de vue du père et liée à l'image du père, a pour rôle d'interdire l'inceste, le rend possible au contraire, et en assure le succès, lorsqu'elle est confiée à la mère et reportée sur son image ». ¹⁶⁵

Le « succès » dont parle Gilles Deleuze n'est donc pas une consommation de l'acte incestueux, comme semble le suggérer dans sa « Préface », Henri Lafon. La seconde naissance du masochiste réside dans sa double victoire sur le père : non seulement il est victorieux du père parce qu'il n'a pas dérogé à sa loi, il a remplacé la génitalité sexuelle de la mère par de la sévérité — le troisième déplacement du masochisme portant sur « *le plaisir sexuel en tant que tel l'interrompt et en abolit la génitalité* » —, mais il l'est également dans la mesure où ce n'est pas le père qui a réalisé l'interdit, mais bien la mère, rendant de ce fait l'image du père castré de sa puissance séparatrice devenue inopérante :

« La relation contractuelle, en effet, est le type même d'une relation de culture artificielle apollinienne et virile s'opposant aux rapports naturels et chtoniens qui nous unissent à la mère et à la femme. Si la femme est prise dans une relation contractuelle, c'est plutôt à titre d'objet dans une société patriarcale. Or voilà au contraire que le contrat masochiste se fait avec la femme. [...] Là encore il y a donc une sorte de dénonciation du contrat par excès de zèle, un humour par précipitations des clauses, un détournement radical par report des personnes ; le contrat est comme démystifié pour autant qu'on lui prête une intention délibérée d'esclavage et même de mort, et qu'on le fait jouer au bénéfice de la femme ». ¹⁶⁶

Ce que veut dire Gilles Deleuze par là, c'est que la sévérité de la mère pastiche la sévérité immuable et primitive de la loi du Père en s'octroyant un contrat d'essence patriarcale, plus ce contrat est sévère à l'égard du masochiste, plus son arrogance envers le père est renforcé, scellant sa seconde naissance, sa jouissance :

« De Caïn au Christ, Masoch exprime le but final de toute son œuvre : le Christ non pas comme fils de Dieu, mais le nouvel Homme, c'est-à-dire la ressemblance du père abolie, « Homme sur la croix, sans amour sexuel, sans propriété, sans patrie, sans querelle, sans travail... » [¹⁶⁷] ». ¹⁶⁸

Ainsi, en comparant l'homme masochiste à la figure du Christ, « *sans amour sexuel, sans propriété, sans patrie, sans querelle, sans travail* », en d'autres

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 81.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p.80.

¹⁶⁷ Deleuze cite un passage de la « Lettre du 6 janvier 1869 » que Sacher-Masoch adresse à son frère Charles, comme il le reporte en note de bas de page.

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 87.

termes à un homme réduit à l'esclavage, le masochiste de Sacher-Masoch, contrairement aux figures masculines représentées dans *La Poupée* de Bibiena n'accède pas aux plaisirs de Vénus, ni même aux matinées de Cythère dans sa renaissance, puisqu'il est « sans amour sexuel », plus obnubilé par le désir d'avilir son père symboliquement que de consommer un acte œdipien réellement ou par truchement. Or, comme nous l'avons précédemment vu, les hommes de Bibiena ne sont pas asexués. Philandre renaît par la réussite de sa refonte morale et par la conjonction corporelle qu'il réalise avec Zamire, grâce à un hédonisme partagé par les deux sexes.

Ainsi, quand Henri Lafon pense que dans *La Poupée* :

« Il s'agit bien ici de devenir un homme (« je vous retrouve homme aujourd'hui », dit Oronte au début), et de « renaître de la femme seule, être l'objet d'une seconde naissance ». [citant Gilles Deleuze,] *Le père n'y a aucune part, il en est exclu et c'est pourquoi l'image du père est ridicule ou dégoûtante. En revanche, la femme est bien sûr magnifiée, puisque c'est d'elle que l'on renaît* ». ¹⁶⁹

Son propos ne nous semble vrai que partiellement, ne coïncidant pas réellement avec le fonctionnement « sacher-masochien » du masochiste décrit par Gilles Deleuze. Si l'homme renaît par la femme uniquement, comme Henri Lafon le signale, c'est parce que celle-ci jusqu'au bout doit assumer sa fonction castratrice, sans donner concrètement de rétributions qui seraient contradictoires à sa position ; elle ne doit être que désirée et magnifiée sous trois aspects masochistes, sans jamais être « possédée » par son fils, sinon celui-ci cesse d'être en position de jouissance par rapport au « Nom du Père », c'est-à-dire masochiste. Ce cas de figure ne semble pas correspondre à la relation que Zamire et Philandre contractent ensemble, puisque leur pacte moral ne s'attache pas qu'à léser simplement la partie « mâle » ou autrement dit, le patriarcat. Bien au contraire, leurs rapports se font à la manière d'un véritable échange, à un même partage du sensible : en accédant aux plaisirs de Vénus, Philandre donne à la sylphide, la possibilité de parvenir à l'immortalité. Ce rapport de Pygmalion semble constituer pour nous ce que serait alors un « New deal galant » chez Bibiena, puisqu'il vise à une réciprocité dans le partage des biens et bien-être acquis entre les sexes, bien loin du renoncement austère de Séverin : le New deal galant appelle la vie, l'éros,

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 14.

alors que le contrat « Sacher-Masochien » appelle la mort, le dieu Thanatos. Si masochisme il y a, il pourrait se voir à travers la figure de Damis qui reste rétif à tous changements ordonnés par une femme, persistant ainsi, de son propre chef à être tenu en ridicule par la gente féminine sans accéder au plaisir physique, mais celui-ci, du point de vue de la fable et non du masochisme, n'effectuant aucune seconde renaissance, aucune métamorphose morale. Ainsi, la typologie de la femme grecque, censée efféminer son idéal masculin, « *comme Omphale effémine et travestit Hercule* »¹⁷⁰, nous disait Gilles Deleuze, ne semble pas correspondre aux modèles masculins qu'appellent de leurs vœux les deux femmes potentiellement en proie à devenir des fantasmes masochistes dans la nouvelle de Bibiena. Ce qu'elles dénoncent, c'est justement des abords efféminés pris par certains hommes. En voulant réformer Damis, Zamire lui dit :

« *Vous avez une figure séduisante, j'en conviens, mais c'est un don que la nature vous a fait en pure perte : vos ridicules en effacent les agréments. Vous vous donnez des grâces qui conviennent si peu à votre sexe qu'on vous prendrait volontiers pour une coquette déguisée en abbé* ». ¹⁷¹

Ce que doit corriger son éventuelle conversion. Or il nous apparaît que si distribution des rôles il y a, si négociation retorse se constitue autour de ce partage là, celui-ci semble plus complexe qu'une structure strictement masochiste puisque les dimensions érotique, galante et libertine du texte viennent contrarier cette lecture pessimiste des rapports humains. Le plaisir dans le rapport amoureux doit être euphorique et accompli, fondant un « New deal galant » au sein de la nouvelle.

Ce « New deal » serait en premier lieu une économie du plaisir, c'est-à-dire un échange original entre les deux sexes qui rétribuerait de façon charnelle les deux parties : leur intérêt mutuel serait principalement un plaisir physique. Leur système de valeurs, c'est-à-dire leurs pratiques de séduction amoureuse, quant à lui, serait tout d'abord la condition *sine qua non* pour que leur commerce puisse se faire ; cette condition, comme l'expression de « New deal galant » invite à le penser, devrait revêtir l'apparence de la galanterie, mais ne pourrait en aucun cas venir se substituer à la rétribution elle-même, axée sur le plaisir physique des deux

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 42.

¹⁷¹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 74.

individus. Par les termes de « New deal galant », *La Poupée* de Bibiena proposerait à ses lecteurs un mode libéral des échanges charnels, ainsi décomplexés des bienséances du temps dans leur positivité. Le plaisir physique ne serait plus jugé comme étant la dernière des finitudes humaines ou comme la honte qui liait l'homme et la femme sous une même condition d'existence, sous le régime biblique divin, au contraire, il serait, chez Bibiena, le point de mire de toute entreprise de séduction, à la fois point d'orgue du conte, à la fois son aboutissement. Bibiena serait ainsi à bien des égards en avance sur son époque.

En deuxième lieu, le « New deal galant » impliquerait qu'il viendrait supplanter une autre configuration des réjouissances, que celle-ci lui aurait préexisté, non sans défaillances. Or, ce contre quoi s'érigerait ce nouveau pacte serait sans doute une vision libertine des rapports amoureux qui aurait comme défaut de mal répartir les rétributions et rôles des deux sexes. Le New deal s'opposerait donc à la morale anti-galante de Damis, par exemple, ou bien à celle que prônaient certains héros crébilloniens, qu'ils soient dévots ou roués.

De même, cette réforme des mœurs reprendrait à son compte un constat qu'auraient éventuellement fait Bibiena et Choderlos Laclos¹⁷² en leur temps, c'est-à-dire celui qui relève l'inégalité de statut entre les hommes et les femmes à l'époque des Lumières, les femmes n'acquérant jamais d'autonomie légale en ce temps là, sinon par veuvage. Il serait alors possible que la vision proposée par Bibiena veuille corriger cela au moyen de la féerie. Tel un poète à l'ancienne, il érige les femmes dans son roman au statut de déesse, de souveraines inspiratrices. Il ne les montre en effet que rarement sous le jour de coquettes, Julie n'est pas cette femme vénale que serait la Marianne de Marivaux et ne ressemble pas vraiment aux femmes de Crébillon, poseuses en public, dévotes hypocrites ou femmes orgueilleuses, prisonnières des règles de leurs temps. La gente féminine de Bibiena serait au contraire, maîtresse de son corps et de ses choix amoureux elle partagerait, à l'instar des hommes, un certain intérêt au plaisir, et n'utiliserait jamais en définitive ses charmes à des fins autres qu'un désir convergeant. Vision idyllique sans doute, utopie appartenant à un monde romanesque, le statut féminin

¹⁷² CHODERLOS LACLOS, Pierre Ambroise François (de). *Des Femmes et de leur éducation*. Paris : éditions des Mille et Une nuits, 2000. Coll. « La Petite Collection ».

dans la fable, sans pour autant rectifier les lois du mariage, semble en revanche contourner ces lois, comme le font également les hommes de la fable, afin de mieux les utiliser d'un commun consentement et ce, au sein d'une économie du sexe. Le système de valeurs sous-jacent à cette œuvre rendrait ainsi aux femmes leurs forces naturelles, c'est-à-dire l'emprise qu'elles peuvent avoir auprès de la classe masculine lorsqu'elles sont en pleine possession d'elles-mêmes, de leurs moyens, et de leur désir. Le masochisme des hommes résiderait peut-être dans leur volonté obéissante à se plier à leurs multiples exigences, mais dans le cadre d'un « New-deal galant », ceux-ci n'œuvreraient qu'à leur propre bonheur, qu'à la renaissance de leur propre corps, afin de devenir des hommes comblés, tant moralement que physiquement. Le New deal+ galant instaurerait donc au sein des rapports humains, davantage de bonheur, et davantage d'équité, et ce, quel que soit le sexe de départ. Le romanesque de Bibiena se ferait ainsi politique des mœurs idéalisées.

II. 3. : « Bio-pouvoir » et libertinage

II. 3. A: *La pensée de Michel Foucault*

Michel Foucault, dans le tome I de son *Histoire de la sexualité*¹⁷³, considère « l'hypothèse répressive » en se posant trois questions à son sujet. Il se demande tout d'abord si la répression du sexe serait réellement une vérité historique, pour s'interroger par la suite sur les formes que celle-ci aurait prises, si celle-ci avait bien été effective. De ce fait, c'est le terme de « répression » qui l'intéresse, pour voir s'il n'y aurait pas derrière ce mot, si souvent utilisé par les détracteurs de la censure des mœurs, une *doxa* publique beaucoup plus complexe et subreptice dans son exécution, qu'une simple législation et punition des transgressions :

« Premier doute : la répression du sexe est-elle bien une évidence historique [...]. Deuxième doute : la mécanique du pouvoir, et en particulier celle qui

¹⁷³ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, t. I. Paris: éditions Gallimard, coll. « Tel », 1994.

est mise en jeu dans une société comme la nôtre, est-elle bien pour l'essentiel de l'ordre de la répression ? »¹⁷⁴

Comme le troisième doute l'envisage, ce qui semble être au cœur de son scepticisme, c'est l'apparente liberté dont ses contemporains jouissent pour dénoncer et critiquer allègrement cette éventuelle réalité historique en matière de répression du sexe, comme si le politiquement correct qui serait entaché à leur discours l'incitait à soupçonner la véracité de leur intention humaniste. Michel Foucault préfère parler davantage d'une stratégie de normalisation des pratiques sexuelles pour englober par la même l'ensemble des discours relevant pour lui du grand « *prêche sexuel* »¹⁷⁵, celui-là même qui s'efforce de remettre en cause les interdits sociaux, antérieurs et actuels sans forcément les approfondir et ce, avec démagogie:

« Enfin troisième doute : le discours critique qui s'adresse à la répression vient-il croiser pour lui barrer la route un mécanisme de pouvoir qui avait fonctionné jusque-là sans contestation ou bien ne fait-il pas partie du même réseau historique que ce qu'il dénonce (et sans doute travestit) en l'appelant « répression » ? »¹⁷⁶

Ainsi, commencer par dénoncer les propos qui fustigent une civilisation à travers son histoire dans ce qu'elle a eu de répressif à l'égard du sexe serait la première étape d'une histoire de la sexualité, non plus vue d'après une thèse évolutionniste, naturaliste ou darwiniste de conservation de l'espèce, mais plutôt comme une histoire sociale des coutumes, prises dans la globalisation des propos que l'on a énoncés à leur sujet :

« la cause du sexe – de sa liberté, mais aussi de la connaissance qu'on en prend et du droit qu'on en a d'en parler – se trouve en toute légitimité rattachée à l'honneur d'une cause politique : le sexe, lui aussi, s'inscrit dans l'avenir. Un esprit soupçonneux se demanderait peut-être si tant de précautions pour donner à l'histoire du sexe un parrainage aussi considérable ne comporte pas encore la trace des vieilles pudeurs : comme s'il fallait pas moins que ces corrélations valorisantes pour que ce discours puisse être tenu ou reçu ».¹⁷⁷

Dans la lignée du travail que Michel Foucault a réalisé dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique* et dans *Surveiller et punir*, c'est principalement par une étude

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p.18.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p.15.

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 13.

des institutions qu'elles soient médicales, religieuses, politiques ou militaires qu'il fait l'anamnèse d'une pseudo tolérance des comportements marginaux ou tabous de l'humain en matière de sexe :

« Depuis le XVIII^e siècle, le sexe n'a pas cessé de provoquer une sorte d'éréthisme discursif généralisé. Et ces discours sur le sexe ne se sont pas multipliés hors du pouvoir ou contre lui ; mais là même où il s'exerçait et comme moyen de son exercice ; partout ont été aménagées des incitations à parler, partout des dispositifs à entendre et à enregistrer, partout des procédures pour observer, interroger et formuler ». ¹⁷⁸

Si Michel Foucault émet l'hypothèse qu'une civilisation — à l'instar des tabous qu'elle génère comme autant de malaises dans la culture — produit « partout des dispositifs à entendre et à enregistrer, partout des procédures pour observer, interroger et formuler », il n'en rattache pas moins ce phénomène à une direction du pouvoir qui tenterait à distance de maîtriser les corps du peuple bien au-delà de leurs mots et de leur langage. A travers les « décences verbales imposées par l'âge classique » ¹⁷⁹, il voit plutôt « une incitation réglée et polymorphe au discours » ¹⁸⁰, comme si finalement le principe même d'interdire et de tolérer faisait partie d'un mécanisme culturel qui viserait à identifier les différentes pratiques sensuelles pour mieux les réguler par la suite.

D'un ordre répressif moyenâgeux, insistant comme autrefois sur le spectacle du condamné à mort rendu sur place publique, nous serions passés en matière de régulation des comportements privés, à des formes plus sophistiquées du pouvoir, notamment par l'intermédiaire de la confession religieuse, ou bien par le conditionnement des corps et des esprits exercé à l'école, sur les jeunes élèves. Comme il l'explique dans l'*Histoire de la sexualité*, l'âge classique aurait opéré une bascule fondamentale des termes du pouvoir en substituant un « faire vivre » à un « laisser vivre » ¹⁸¹, et c'est par ce renversement d'optique qu'il faudrait voir selon lui l'avènement de l'ordre disciplinaire non plus répressif comme autrefois, mais entourant les corps de dispositifs visant à le régler individuellement. Dans cette mesure, il faut sans nul doute imaginer que *La Poupée* en sa qualité d'œuvre

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

¹⁸¹ *Ibid.*, *Histoire de la sexualité*, p. 181 : « On pourrait dire qu'au vieux droit de faire mourir ou de laisser vivre s'est substitué un pouvoir de faire vivre ou de rejeter dans la mort ».

libertine gazée, en tant que manifestation littéraire par excellence, participerait à cette dialectique discrète du pouvoir qui fixerait la normalisation des comportements notamment par une prolifération de textes qu'il tolère. Non seulement il s'agirait d'un discours sur le sexe qui travaillerait à partir d'un univers fictionnel, mais également d'une métafiction qui réfléchirait à l'impact que peut avoir une imagination bien manipulée lorsqu'elle est corrélée à une éducation éthique et esthétique du corps. Dans sa trame narrative, l'oeuvre de Bibiena refléterait ce que Michel Foucault observe du XVIII^e siècle, c'est-à-dire l'installation progressive d'un bio-pouvoir partagé en deux grandes techniques, d'un côté « *l'anatomo-politique du corps humain* » et de l'autre, une « *bio-politique de la population* »¹⁸² :

« *L'un des pôles, le premier, semble-t-il, a été formé, a été centré sur le corps comme machine : son dressage, la majoration de ses forces, la croissance parallèle de son utilité et de sa docilité, son intégration à des systèmes de contrôle efficaces et économiques, tout cela a été assuré par des procédures de pouvoir qui caractérisent les disciplines* ». ¹⁸³

Tandis que le deuxième :

« *S'est formé un peu plus tard, vers le milieu du XVIII^e siècle, est centré sur le corps-espèce, sur le corps traversé par la mécanique du vivant et servant de support aux processus biologiques : les naissances et la mortalité, le niveau de santé, [...] leur prise en charge s'opère par toute une série de d'interventions et de contrôles régulateurs* ». ¹⁸⁴

S'il est difficile d'imaginer une bio-politique à l'oeuvre dans *La Poupée*, un contrôle des natalités, en revanche le premier axe du bio-pouvoir basé sur un dressage du corps, faisant appel à une docilité rendue utile, semble coïncider dans une certaine mesure avec l'univers fictionnel de Bibiena.

II. 3. B : « *Bio-pouvoir* » et oeuvre de *Pygmalion*

En tant qu'écrit libertin, ce conte interroge et remet en cause une certaine économie du plaisir liée à la promotion d'une nouvelle distribution ou partage du sensible entre les deux sexes, celui d'un New deal galant qui dépasserait à nos

¹⁸² *Op. cit.*, p. 183.

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

yeux la coloration masochiste que l'on a souvent tirée du texte. Si nous n'avons pas décelé de traits suffisamment décisifs pour faire verser l'histoire du côté d'un masochisme féérique, en revanche nous avons pensé que la soumission de l'élève Philandre faisait entrer la nouvelle dans la grande lignée des romans de formation libertine, comme il en a existé beaucoup. La posture dominante de Zamire, celle d'un « Pygmalion féminin », appartiendrait à la mise en roman d'une discipline telle que Michel Foucault l'a conceptualisée dans différents de ses ouvrages, notamment dans *Surveiller et punir*, ce qui participerait à une interrogation plus globale concernant l'éducation, sujet d'intérêt particulier pour le siècle des Lumières :

« Le moment historique des disciplines, c'est le moment où naît un art du corps humain, qui ne vise pas seulement la croissance de ses habiletés, ni non plus l'alourdissement de sa sujétion, mais la formation d'un rapport qui, dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement. Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements ».¹⁸⁵

Ainsi, parler de discipline du corps, de vision *anatomo-politique* comprendrait également la production d'un « art du corps humain » allant de pair avec « une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements », or nous pouvons comparer cette description à la dernière étape du programme que préconise Zamire à Philandre, scellant leur mutuelle conversion. Toute la logique de gradation du plaisir en fin de récit serait comme rattrapée par un « rapport qui, dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement ». Le schéma actanciel du conte corroborerait sur ce point la constitution d'un appareil féérique qui lierait les quêtes initiales des deux personnages vers une même recherche du bonheur physique, qui doit pour se réaliser soumettre Philandre, il y aurait de ce fait une co-dépendance et une co-utilité entre les parcours de ces deux personnages. Accéder à l'immortalité, du point de vue de Zamire, ne pourrait se faire sans la quête du plaisir que Philandre poursuit en début d'œuvre, lorsque celui-ci était à la limite de « commencer du moins à faire un essai du plaisir »¹⁸⁶, « par l'entremise de l'or »¹⁸⁷, tandis que

¹⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : éditions Gallimard, 1978. Coll. « Bibliothèque des histoires », p. 139.

¹⁸⁶ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 29.

Zamire énonçait les difficultés qu'elle rencontrait à vouloir parvenir à sa propre métamorphose divinisante:

« Par la rareté des conversions sincères que l'on voit dans le monde, vous sentez combien nous nous donnons de peines inutiles, et combien nous sommes obligés de changer d'objets avant de pouvoir trouver un cœur docile ». ¹⁸⁸

Trouver « un cœur docile », c'est la tâche que doit effectuer la sylphide avant même de prétendre à l'immortalité. Réformer Philandre dans ses comportements amoureux et inscrire à même son corps les résultats de sa métamorphose morale constituerait de ce fait l'épreuve qualifiante de Zamire qui a, au préalable, essuyé quelques déboires, tout comme Philandre dans sa propre carrière amoureuse. La docilité de ce personnage serait alors doublement utile, et si l'accent de l'histoire est mis sur le parcours de Philandre plutôt que sur celui de la sylphide, en revanche, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il y aurait bien, à la lumière de la pensée de Foucault, une réflexion menée sur un certain art d'éduquer dans ce conte. L'acquisition du statut de déesse ne peut se réaliser que par la mise en œuvre d'une bonne manière d'instruire les abbés. Si l'ancien modèle éducatif basé sur la punition aveugle des mauvaises manières ne semble pas être efficace sur Damis, même si pour frapper son esprit, Zamire lui montre combien l'entreprise punitive qu'a fomentée Julie à son endroit était justifiée, en revanche, la technique qu'elle entreprend de suivre afin de dresser Philandre semble *a contrario* fonctionner. Zamire en tant que sylphide doit aussi faire ses preuves en tant que réformatrice de génie.

Cette méthode disciplinaire qu'elle utilise pour éduquer Philandre déroge à la précédente par l'attitude coopérante du second candidat, mais également par les éléments qu'elle prend en charge dans son déroulement ; en effet cette méthode considère le corps au même titre que l'entendement, et en cela réside la nouveauté de la proposition éthique qu'offre le texte à ses lecteurs. En surveillant de façon assidue les aptitudes et attitudes physiques de Philandre, il ne s'agit plus seulement de punir sévèrement les écarts franchis, mais d'instaurer un protocole qui validerait ou invaliderait ses comportements et ce, de façon continue pour mieux canaliser les progrès effectués. Si dans la scène finale, Zamire disparaît

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

¹⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 41-42.

puis réapparaît pour réprimander les mauvaises manières de Philandre, elle le fait aussi pour induire chez lui des actions plus appropriées à l'exercice qu'elle lui demande de pratiquer ; ce dispositif maîtrisant le corps entre alors dans le cadre d'une maïeutique du désir, où la prudence et l'économie des gestes s'avèrent cruciaux. Comme l'énonce Philandre en pleine formation, c'est une sorte de bio-pouvoir qu'il doit intégrer pour parvenir à son ultime récompense :

*« Pénétré de toute l'ardeur que les désirs les plus violents peuvent exciter, je brûlais d'impatience, et à chaque instant j'étais sur le point de me livrer à la fureur de mes désirs. Retenu par les instructions qu'on m'avait données, et sans nul usage des femmes, je craignais en voulant presser mon bonheur de le reculer, ou de ne pouvoir y parvenir en m'y prenant avec peu d'adresse ».*¹⁸⁹

Dans cette mesure, l'éducation libertine de Zamire relève bien d'une « *anatomo-politique de l'humain* », c'est-à-dire d'une maîtrise du corps qui participerait pleinement à une structuration éthique et mentale de l'individu, par l'instruction et la domination des forces, des ardeurs physiques. Dans son surgissement romanesque, cette moralisation du corps qui est à l'œuvre dans *La Poupée* de Bibiena synthétiserait à nos yeux l'avènement d'un bio-pouvoir que Michel Foucault a vu s'amplifier au cours du XVIII^e siècle. Celui-ci fonctionnerait comme dans cette nouvelle, par la mise en place d'une « bio-éthique » qui doit gouverner les rapports intimes entre Philandre et Zamire ; par le biais d'une littérature libertine à l'érotique voilée, nous assistons de ce fait à un retour en grâce de la dimension charnelle de l'individu, ainsi qu'à sa possible éducation, comme l'envisage Foucault dans l'usage occidental des plaisirs. La préoccupation du corps étant placée au centre d'un projet de réforme morale, l'éthique du texte reste indissociable d'un certain pragmatisme quant à sa réalisation, celle-ci prend alors consistance en fin de récit par la mise en place d'un dispositif disciplinaire où la poupée croît à mesure des progrès entérinés par Philandre. Le roman de Bibiena démontrerait par l'entremise du parcours de Zamire que les discours ne suffisent plus lorsqu'il s'agit de vouloir éduquer une personne, ni même le recours aux exemples édifiants pour marquer les esprits ; il faut pour qu'une norme soit acceptée qu'elle agisse à même la corporéité de l'être à réformer. Ainsi, la morale de l'histoire pourrait se résumer de la manière suivante : dans le domaine des

¹⁸⁹ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 130.

mœurs, l'être humain, pour accéder au statut d'homme éclairé doit effectivement abandonner ses instincts et pulsions grégaires, mais pour que cette réforme aboutisse, pour qu'un nouvel homme surgisse de l'ancien, il faut l'éduquer à la manière d'un Pygmalion, c'est-à-dire par le spectacle des belles choses et de la beauté en général, censée renouveler les perceptions du spectateur, mais également, en intervenant à même la chair, comme si un bon pédagogue devait parfois se changer en artiste sculpteur, pour former les corps, en vue d'atteindre les esprits. Il y a réversibilité et complémentarité du corps et de l'esprit, fondant ainsi un savoir libertin sur l'homme et sa condition.

Si les Belles-Lettres en général, depuis les *Caractères* de La Bruyère, participent à l'identité collective et culturelle d'une communauté de lecteurs parlant la même langue, l'originalité du conte écrit par Bibiena résiderait dans l'intégration romanesque d'une morale qui se ferait à partir d'une anatomie humaine politisée, c'est-à-dire traversée de part en part par une certaine idéologie de comportements à adopter, lorsque l'on est dit « civilisé » ou « éclairé ». Ces comportements-modèles, nous les voyons affleurer grâce aux figures de Julie et de Philandre qui pratiquent, comme cela a été dit précédemment, une certaine politique de l'amour, parente de la galanterie. De ce fait, ce ne serait pas tant l'idéalisation des rapports amoureux qui conférerait à ce roman un caractère d'inédit littéraire, mais bien plutôt la promotion d'une éthique rivée sur la discipline du corps considérée comme étant la principale force d'élévation qu'une âme possède pour parvenir à des mœurs plus raisonnables, plus maîtrisables, partagés de tous. Le corps deviendrait de ce fait l'outil ou le support d'une morale positive, plus universelle que celle qu'adoptait Philandre en début de roman, le corps individuel serait ainsi transcendé par une politique des mœurs qui ramènerait le singulier au pluriel, en un mot, ramenant un individu au sein du corps social qui l'englobe. Zamire essaie de rehausser les compétences organiques de Philandre pour qu'il puisse de lui-même accéder à une *koinè* en matière de séduction mondaine, dès lors nous pouvons dire qu'en disciplinant son discours mais aussi sa gestuelle, Zamire ne fait qu'entreprendre une tâche de normalisation des pratiques amoureuses de l'abbé, afin de le rendre au monde comme il doit se rendre à lui-même. Par cette bio-éthique qui passe par la moralisation de l'anatomie de l'abbé Philandre, un

bio-pouvoir prend forme au sein de *La Poupée*, aux antipodes d'un pari pascalien :

« Une « anatomie politique », qui est aussi bien une « mécanique du pouvoir », est en train de naître ; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres ; non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. [...] La discipline majore les forces du corps (en termes économiques d'utilité) et diminue ces mêmes forces (en termes politiques d'obéissance). D'un mot : elle dissocie le pouvoir du corps ; elle en fait d'une part une « aptitude », une « capacité » qu'elle cherche à augmenter ; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte ».¹⁹⁰

La réflexion libertine concernant le désir, le consentement de l'objet désiré afin de le faire advenir au statut de sujet désirant, se voit amplifiée par une autre question, celle d'un bio-pouvoir qui, comme le dit Michel Foucault « définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres ; non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine ». Cela est vrai pour les récits libertins en général, mais plus avantageusement pour le roman de *La Poupée* ; notamment par la figure de Zamire, qui doit rendre obéissant et apte Philandre aux plaisirs de Vénus, mais également par le personnage de Philandre lui-même, puisque celui-ci devrait effectivement être capable, après la réussite de son épreuve qualifiante, de séduire les femmes sans résistance assidue de leur part. Mais si l'on considère plus globalement que *La Poupée* met en scène toute une politique de la séduction, puisque celle-ci se voit représentée à tous les récits et niveaux du texte par l'enchâssement des voix narratives, la représentation d'un bio-pouvoir s'appliquerait également à l'ensemble de la fable ; le bio-pouvoir devenant ainsi un questionnement majeur proposé par *La Poupée*, applicable également à la normalisation des discours fictionnels, qui traitent de sexualité.

II. 3. C : Le « Bio-pouvoir » et son public

Or depuis Molière, la « troupe de Monsieur » en passant par l'*Astrée* de Quinault et Lully, nous savons que les fêtes et les plaisirs au temps de Louis le

¹⁹⁰ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, pp. 139-140.

Grand sont étroitement liés à sa personne, à son pouvoir, ainsi qu'à sa représentation. Comme l'a très bien montré Hélène Merlin-Kajman dans son livre *Le Public et la littérature du XVII^e siècle*¹⁹¹, les prémisses de la notion moderne du « public » peuvent se retrouver dans l'histoire de la littérature du XVII^e siècle, empreinte dans son débat d'une coloration politique, courtisane, qui va s'exacerber au-delà de ce siècle. On assiste alors, dans la « Préface » des *Caractères* de La Bruyère, à une constitution *classique* de la sphère publique, prise dans sa dimension abstraite et collective. En effet, comme semble nous le dire cet auteur, la mise en scène des individus et des groupes sociaux est son privilège à lui, mais il s'agit en fin de compte de rendre :

« au public ce qu'il m'a prêté ; [nous dit-il dans sa Préface] j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que, l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution ». ¹⁹²

La Bruyère ferait alors de la littérature un miroir du « public », le constituant à la fois en tant que *matière* de l'ouvrage ainsi qu'en *destinataire* privilégié, comme si son œuvre qu'il voulait universelle, pouvait d'elle-même se définir un public abstrait, à dimension collective :

« Ainsi [le dit Hélène Merlin] se trouve accrédité la même fiction centrale d'un public classique à la fois commanditaire, destinataire et consommateur des discours et des textes, identifié avec une élite sociale, ou une classe, ou un groupe hégémonique ». ¹⁹³

Le public, « *modèle et copie* » ¹⁹⁴, induirait que toute œuvre poétique serait amenée à dresser son public idéal, comme une communauté de lecteurs-spectateurs capables de recevoir le plus correctement possible les sens éthiques véhiculés par un auteur. Les textes littéraires auraient un fonctionnement semblable à celui d'un discours adressé, c'est-à-dire, spécifiquement fait pour des récepteurs qu'il a lui-même dressés et établis, c'est-à-dire un groupe de lecteurs restreints et spécialisés.

¹⁹¹ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *Public et littérature en France au XVII^e siècle*. Paris : éditions des Belles lettres, 1997. Coll. « Histoire ».

¹⁹² LA BRUYÈRE, Jean (de). « Préface », dans : *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : éditions du Livre de Poche, Coll. « Classiques de Poche », 2004.

¹⁹³ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, p. 19.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 82 : « Le mot de public renvoie à l'idée de peuple : [...] Le mot peuple renvoie à l'imperfection de la réalité sensible, aux dangers descendants de l'échelle des êtres. Le public, modèle et copie, renvoie à la perfection ascendante d'un visible informé par l'invisible, à l'unité de la matière et de la forme ».

La Poupée de Bibiena, publié en 1747 chez M. Paupie participerait sans doute à ce même mouvement : il se pourrait qu'en son sein, un certain public idéal et idéalisé soit, par le biais d'un discours adressé, ciblé ; comme si la littérature libertine de cette époque avait à voir avec la représentation et la formation d'une certaine idée de l'élite mondaine, en matière de conduite amoureuse, ce qu'induisait déjà la pensée de Foucault à propos des discours licencieux traitant de sexe. *La Poupée* étant une œuvre galante, elle serait sans doute la manifestation d'un bio-pouvoir dans la mesure où ce récit aurait en puissance une vertu identitaire, cathartique, *para*-doxale qui dépasserait éventuellement le corps réel du public, et avec lui, l'horizon d'attente du lecteur du dix-huitième siècle. L'éthique, sous couvert de débat esthétique, prendrait clairement un tour politique. Le public mis en abyme par le conte deviendrait par ce dispositif la cible d'un exercice du régime qui se plairait à s'auto-représenter, tant moralement qu'esthétiquement. *La poupée* de Bibiena joue en effet constamment avec son public, y compris dans ses récits-cadres, avec la conscience permanente du pouvoir fabuleux qu'elle peut exercer sur son lectorat.

Dès les premières phrases du roman, la présence du public s'avère être primordiale, comme si toute parole, même écrite, devait avoir sa raison d'être en l'autre, autrui devenant la première condition d'existence à un récit, à la voix narrative : « *Vous le voulez, madame, je vous obéis* », commence ainsi le premier conteur ; le récit problématiserait alors dès ses premières lignes, la question libertine et de nature bio-éthique concernant le désir d'autrui : comment commander à son désir, comment obtenir une adhésion choisie et volontaire sans avoir à la forcer durement?

Si la question liminaire paraît comporter une dimension sérieuse, la réponse l'est tout autant, sous couvert de récit libertin et merveilleux. En effet, les divers narrataires présents au sein de la fable donnent ainsi à voir, directement ou symétriquement, un homme mu par une volonté de savoir sans cesse renouvelée à différents points du texte, comme si le public pouvait être gouverné par son appétit de fiction et par l'intérêt naturel qu'il porte aux discours dédiés aux choses de l'amour quitte à braver pour cela quelques interdits : « *Écoutons donc ces*

étonnantes merveilles, dit Oronte, vous me donnez de la curiosité ». ¹⁹⁵ Cette curiosité sans cesse manifestée par tous les narrataires du récit finit par rendre galant l'acte même de raconter, ou d'écouter les « *étonnantes merveilles* » que le récit est censé révéler à tout auditeur en état de l'être ; le lecteur, à l'instar des figures de récepteurs fictifs, est lui-même tenu pour un sujet curieux par nature, pour un autre suffisamment ouvert pour qu'un savoir ou une histoire, puisse lui être transmis, et ainsi, l'enseignement libertin voilé, raconté par Philandre, visant à montrer comment les lumières parfois surgissent de la pénombre. Relégué en position de voyeur, par l'entremise de protagonistes eux-mêmes pris et figés dans cette posture, le lecteur participe à une entreprise de séduction et de captation générale dans *La Poupée* – la disposition narrative ne s'attelant qu'à cette tâche.

Sous couvert de conversion morale, le centre de la fable devient alors ce point noir où tous les regards et discours convergent. La mise en scène de l'oeil du spectateur ne fait qu'amplifier le principe de la littérature « gazée » qui consiste en ce que la *chose* que l'on n'énonce jamais explicitement dans ce genre d'ouvrage ne soit que savamment suggérée au lecteur par périphrase, afin d'appâter plus encore sa lecture ; et au texte de produire une « polymorphie du discours » concernant le savoir sur le sexe, par la mise en abyme de ces voix apéritives. La mise en scène du public à cet égard, qui « *voit sans être vu* », dénote et suggère qu'il y a bien un spectacle, qu'il y a bien une curiosité à observer, mais que cela ne peut être énoncé que par détours, que par regards interposés, par des vues rendues obliques, amplifiant ce phénomène de contournement où le regard est aussi important que la chose enseignée et suggérée, la vue du spectateur devient par là même éduquée par le moyen de la fable à être patient avec elle, pris dans une mécanique narrative, un engrenage libertin.

La scène finale, la pseudo-conversion morale de Philandre, dans la mesure où elle est vue à la dérobée par le premier narrateur, qui, tout le long de la fable épie la conversation entre Oronte et Philandre en est un exemple. Le « *voir sans être vu* », mis en parallèle avec la structure d'enchâssement, participerait au projet bio-éthique soutenu par le récit, où la mise en scène des visages, des apparences, la spectacularisation de l'acte narratif deviennent une manière bien particulière de

¹⁹⁵ BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*, p. 24.

dresser l'auditoire, de capter son attention à divers endroits et niveaux du roman, régulièrement et constamment jusqu'à lui exposer la scène finale : le regard du public est ainsi maîtrisé, son désir, attisé à distance, c'est ainsi que le narrateur le dresse, disciplinant métaphoriquement son ardeur. L'acte narratif, habillé de regards cachés, dissimulés mais non moins présents transforme la simple « histoire », cet enchaînement d'actions se succédant chronologiquement, en principe de séduction et d'éducation, où lire des romans serait déjà désirer et vouloir s'identifier. Non seulement il s'agit de mettre en exergue, par cette mise en scène du point de vue, un savoir libertin, mais encore d'instaurer une certaine efficace narrative : les discours pédagogiques de Zamire concernant l'art de séduire s'entourent d'un dispositif de spectacle-récit qui démontre à son lecteur la force « *des sentiments et des façons* » habillé tel un plaisir interdit, dissimulé et magnifié dans un écrin d'ombres et de lumières, le narratif se change alors en démonstration galante et le conte, en dispositif à produire des « machines désirantes » qui ne sont autres que les relais des lecteurs de la fable. Le triptyque foucauldien « savoir-pouvoir-sexe » serait ainsi décliné, en mode fictionnel, par un *placere docere movere* appliqué cette fois-ci à la littérature érotique.

L'objectif manifeste du spectacle de Julie et de Philandre en train de converser étant de convaincre Damis du mal que l'on pense de lui, un second but affleure par la digression que constitue cette saynète. Par sa beauté, par ses détails tant affriolants qu'ostentatoires, elle devient un *exemplum* offert aux publics, un prototype des mœurs galantes parfaites, destiné à Damis, à Philandre ainsi qu'au lecteur ; la séduction ainsi orientée devient un moyen plaisant de normaliser, d'instruire et émouvoir tous les publics, qu'ils soient fictifs ou réels grâce à l'effet cathartique qu'offre une narration bien menée. Le miroir de la fable, qui plus est lorsqu'il est dit « métafictionnel », pourrait exercer en potentiel un bio-pouvoir sur ses lecteurs, par le rayonnement successif de la chose racontée, qui atteindrait par sa logique tout ce qui relève du « hors-texte » : il y aurait une vie après la lecture, mais également une vie à travers elle. A titre pédagogique et en guise d'observation, voici ce que lance Zamire à Damis :

« Concevez-vous à présent, [...], le cas que l'on fait de ces airs fastueux que vous appelez, belles manières ? Avez-vous été attentif à votre panégyrique ? Avez-vous senti combien on vous trouve ridicule ? Comprenez-vous

*pourquoi Clitandre est heureux, pourquoi on vous méprise ? Car enfin cette différence si flatteuse pour lui et si honteuse pour vous n'est appuyée que sur le mérite des sentiments et des façons ».*¹⁹⁶

Refuser les comportements de Damis, par la moralisation des corps mise en vedette par la figure lumineuse qu'est la sylphide, serait autrement dit une entreprise de normalisation qui privilégierait un certain rapport au corps ; derrière les figures de lecteurs-modèles, d'abbés roués ou d'élèves parfaits, ce serait peut-être le lecteur réel qui serait visé, étendant davantage l'imprégnation qu'un bio-pouvoir pouvait avoir, à l'intérieur de *La Poupée*.

Ainsi, l'ouvrage de Bibiena représenterait doublement l'avènement d'un bio-pouvoir que Foucault aurait vu se former plus nettement à la période du XVIII^e siècle. Tout d'abord, par la technique métanarrative de capture du lecteur diffractée et répétée à plusieurs endroits du texte, le texte étant la manifestation d'« *une prolifération de discours, et de discours soigneusement inscrits dans des exigences de pouvoir ; [comme] solidification du disparate sexuel et constitution de dispositifs susceptibles non seulement de l'isoler, mais de l'appeler, de le susciter, de le constituer en foyer d'attention, de discours et de plaisirs* ». ¹⁹⁷ La *captatio benevolentiae* libertine du « voir sans être vu », qui est à l'œuvre dans l'ensemble du poème narratif de Bibiena, reléguant le lecteur à la position de voyeur ultime, serait ainsi comme Michel Foucault le dit dans le tome I d'*Histoire de la sexualité*, un « foyer d'intention » :

*« Beaucoup plus que d'un mécanisme négatif d'exclusion ou de rejet, il s'agit de l'allumage d'un réseau subtil de discours, de savoirs, de plaisirs, de pouvoirs ; il s'agit, non d'un mouvement qui s'obstinerait à repousser le sexe sauvage dans quelques régions obscures et inaccessibles ; mais au contraire, de processus qui le disséminent à la surface des choses et des corps, qui l'excitent, le manifestent et le font parler, l'implantent dans le réel et lui enjoignent de dire la vérité : tout un scintillement visible du sexuel que renvoient la multiplicité des discours, l'obstination des pouvoirs et les jeux du savoir avec le plaisir ».*¹⁹⁸

C'est-à-dire une *incitation polymorphe et réglée* de parler de sexe et de s'en approcher, comme si la littérature libertine plus globalement participait d'un triptyque bio-politique qui allierait le savoir, au pouvoir et à la sexualité racontée.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 97.

¹⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, p. 96.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 96-97.

Ainsi, l'histoire du sexe et celle de ses pratiques culturelles passerait sans doute par l'étude des fictions et des savoirs qui l'ont mis en scène dans les siècles antérieurs ; comme Michel Foucault l'envisageait pour le concept de la « folie » dans son livre *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, la genèse des mœurs, des *modus vivendi* en matière de sexe serait également traversée par des croyances, des leurre, par de la fascination dirigée à l'endroit du peuple afin de l'ouvrir davantage à l'éventuelle répression de ses dérives. La « *police des énoncés* » s'attachait à mieux sanctionner, une fois les tabous franchis et rendus visibles par leur mise en discours, les écarts faits à la norme promulguée par l'ensemble de la culture, comme si cette dernière pouvait civiliser rétrospectivement l'individu, à même son corps, en le normalisant à distance, par ses goûts esthétiques. La médecine et la littérature travailleraient ainsi de pair, l'une répondrait aux manquements de l'autre, le *logos* et le *muthos* s'interpénétreraient, pour ainsi former une sorte de « *scientia-fabula sexualis* » pour reprendre et transformer les dires de Michel Foucault. Sans pour autant voir à travers la figure de la sylphide une allégorie du bio-pouvoir, il n'empêche que l'ouvrage pourrait faire partie d'une forme plus discrète et efficace du pouvoir, celle que Michel Foucault présentait lorsqu'il émettait quelques doutes sur « *l'hypothèse répressive* ». Etant un modèle de sophistication en matière de galanterie littéraire, *La Poupée* serait *in fine*, une injonction ordonnée par le pouvoir d'un Grand qui irait jusqu'à régenter les foules à l'intérieur même de leurs pratiques privées, qu'elles soient littéraires ou relatives aux mœurs. Si hypothèse répressive il y a, elle serait de ce fait et dans une certaine mesure libertine et littéraire. En dernière analyse, le dispositif « *à l'érotisme délicat et pervers* », comme se plaisait à le signaler Henri Lafon à propos de *La Poupée*, coïnciderait avec celui d'un bio-pouvoir dirigé vers le lecteur voyeur et spectateur, lui proposant alors une réforme complète des mœurs, une économie nouvelle, quant à la gestion de ses pratiques sexuelles, sous la forme séduisante d'un New deal galant qui devrait du moins en fiction, le « sauver » du péché judéo-chrétien de la chair, sauvetage dénoncé par Michel Foucault.

CONCLUSION

Par le parcours interprétatif que nous avons suivi, notre démarche s'est efforcée de voir dans *La Poupée* de Bibiena ce que ce texte esquissait d'un point de vue anthropologique et littéraire. Loin de l'esthétique statique des peintures morales, des satires sociales du XVII^e siècle, nous avons voulu démontrer à quel point l'écriture de cet auteur nous semblait novatrice, dans ses aspects éthique, esthétique ou stylistique, offrant ainsi une vision de la vérité humaine, prise dans un rapport complexe entre nature et culture.

Si l'éthique du conte semble outrepasser les conventions morales de son temps, dans l'aspect esthétique du conte, l'auteur étonne encore par le style qu'il donne à ses aventures qui, considérées de bout en bout, s'avèrent fonctionner comme un véritable manifeste esthétique, avant-gardiste. Nous savons que c'est au XVIII^e siècle, que les premières critiques d'art voient le jour, notamment sous la plume de Diderot. Ce que la Querelle annonçait déjà au XVII^e siècle, c'était ce qu'allaient entreprendre Kant, Hegel ou encore Baumgarten dans la seconde moitié du siècle des Lumières, c'est-à-dire, employer le terme d' « esthétique » pour légitimer ce nouveau champ de réflexion philosophico-artistique, en lui attribuant des règles, une méthode et des objets d'études.

A cet égard, notre propos a été de dire qu'en écrivant *La Poupée* en 1747, Bibiena entre en phase avec ces diverses théories émergentes, notamment par le biais des concepts du Beau, du goût ainsi que par un dialogisme entre artifice et naturel sans cesse renouvelé à divers points de la fable, et enfin par la place que cet auteur italien attribue à l'art au sein de son œuvre en ce qui concerne l'éducation de l'homme. En effet, nous avons considéré la leçon donnée par Zamire comme un véritable manuel d'esthétique qui avait pour dessein de séduire l'auditoire et de réformer l'individu dans ses percepts et affects. Aiguiser son savoir-faire passerait ainsi par l'intégration volontaire d'exemples et de contre-exemples ainsi que par

une juste évaluation des signaux liés à l'approbation/désapprobation de la gente féminine, en matière de séduction. Les femmes seraient ainsi vues, au sein de *La Poupée*, comme des « phénomènes sensibles », telle une danse des corps, où seule la prédominance des apparences compterait, en tant qu'éléments du « réel romanesque ». Nous avons alors tenté de démontrer que le récit devenait de ce fait une performance narrative, où l'auteur s'efforçait de surprendre le public, en racontant des faits incroyables sur le pied du vraisemblable.

A ce propos, le retour à la raison du personnage de Philandre s'est donc fait grâce la rencontre du Beau artistique, grâce au surgissement inopiné d'une force surnaturelle incarnée par Zamire. Le prodige de l'art à l'image des pouvoirs de la sylphide serait ainsi d'ouvrir toutes les portes, même les plus inaccessibles grâce à l'égarément des sens produit par le spectacle et par la narration du Beau enchanteur. Une promotion de l'artiste serait ainsi faite par la fable, où celui-ci serait vu comme capable de surpasser l'œuvre de la nature par sa propre création intellectuelle, où les corps féeriques représentés ne seraient là que pour légitimer des postures esthétiques qui chanteraient les stéréotypes de l'amour préfabriqué ; leur conjonction finale servirait ainsi l'efficace narrative, mais plus globalement, tendrait à démontrer aux lecteurs la performance que les œuvres d'art peuvent parfois revêtir, pour le plus grand bonheur de ceux qui lisent.

Si les simulacres de l'amour ainsi que ses postures tiennent une place prépondérante au sein de la fable, en dernière analyse, nous avons entrepris de parler des aspects éthiques que la nouvelle pouvait comporter. En effet, si être admis parmi ses pairs passerait dans *La Poupée* par une conformation du corps et de l'esprit aux modes du temps, la dimension novatrice de cette propédeutique du désir résiderait sans doute dans le développement qu'elle fait de la magie du corps et de ses puissances. Celui-ci devenant, sous la plume de Bibiena, un instrument de la connaissance sensible, notamment par l'entremise d'une formation esthétique reçue par Philandre, la vue, la sensation seraient omniprésentes dans cette œuvre, comme en témoigne l'effet que Zamire opèrerait sur les deux petits-maîtres, pris d'une émotion forte rien qu'à son contact ou à sa vue. Le spectacle de la beauté produirait alors de façon plus générale dans l'organisme sensible, une adhésion troublante chez tous les spectateurs ; aussi le volet final de la leçon de

Zamire serait, pour sa grande part, une métafiction de l'art, une fois la gaze du texte déchirée.

Dans notre deuxième partie, nous avons vu tout d'abord, grâce à la réflexion menée par Claude Habib, que les fictions galantes n'avaient pas pour but d'être des reflets immédiats d'une réalité socio-historique qui relèverait de l'Ancien Régime, mais, tout comme *Le Livre du courtisan* de Castiglione tentait de le faire un siècle auparavant en Italie, il s'agit plutôt dans *La Poupée* de mettre en forme une société idéale, avec ses propres *habitus*, utopiques ou imaginaires, afin de promouvoir les vertus d'un royaume, d'un règne, d'un ordre qui seraient visibles par l'intermédiaire d'une sociabilité fantasmée au sein de la fiction. Or nous avons vu combien ce souci de civiliser galamment les conduites amoureuses était formulé de façon ambivalente dans notre roman. Relevant d'une tradition libertine, les usages dépeints par la fable dénonçaient à nos yeux de façon trop consensuelle un certain comportement jugé outrancier, qualifié de « libertin », voire même de masochiste. Le modèle de l'honnête homme, du courtois, du respectueux des femmes et du curieux nous est apparu alors, dans une première lecture, comme étant le dédouanement de l'auteur, embarrassé par certaines bienséances morales et poétiques de son temps. Cette proposition éthique s'offrait à nous de façon trop paradoxale, pour que l'éloge de l'honnête homme apparemment faite par le texte soit la pure et unique intentionnalité du texte.

De même, la sincérité des sentiments à laquelle conviait de prime abord le récit, par le biais de la morale du naturel, nous a semblé profondément remise en cause par l'agencement narratif de l'histoire : le sentiment ne résistant pas à l'attrait du désir charnel, ni même aux plaisirs fascinants des belles natures féminines, il nous est apparu que le règne des apparences cachait peut-être une certaine ironie morale qui serait elle, de facture libertine. Le propos éthique se déplaçait pour nous, plutôt vers une pragmatique du bien-vivre ensemble, vers une éthique qui ne s'occuperait que de l'enchantement des sens plutôt hédoniste et qu'ainsi donc les codes de la sincérité n'étaient présents que pour récolter l'adhésion libre et amusée de l'interlocuteur. Le livre proposerait une refonte de l'économie des plaisirs, à la manière d'un New deal galant, fondateur d'un nouveau partage du sensible. Si le modèle de l'honnête homme s'avère être en définitive plus

qu'obsolète, aux vœux des plaisirs que promet une utilisation mesurée et appropriée du langage et du corps, là où l'écriture de Bibiena nous est apparue novatrice, c'est dans le fait surprenant que la maïeutique du désir ainsi proposée, toute orientée vers le plaisir et la jouissance, instrumentalisait finalement la logique du merveilleux, en suggérant que les rapports hommes-femmes seraient pris, quoi qu'il en soit, dans les rouages d'un bio-pouvoir qui, par le moyen de la fable et par la mise en abyme d'une éducation des sens, façonneraient à distance le corps des lettrés, celui des spectateurs, comme si la littérature libertine était indissociable d'une normalisation des mœurs. Une éthique en cachant une autre à demi voilée, celle de l'honnête homme sous les traits de Philandre et de Clitandre représenterait dans la fable un homme générique, soumis aux approbations et résistances d'Autrui, mais surtout, un être humain livré à l'approbation collective ou bien à la sanction de la société, y compris dans ses pratiques appartenant au domaine privé de l'existence.

La littérature libertine fonctionnerait alors comme le négatif d'une photographie du réel, elle en révélerait les failles et les ombres invisibles à un œil nu aveuglé par les contours parfois crus des rapports humains. Ce modèle insolite de l'homme, traversé par des fantasmes de libération sexuelle, donnerait ainsi à voir un nouveau mode de séduction qui passerait alors par une nouvelle économie du plaisir, axée sur une réciprocité égalitaire au sein des échanges sexués, mais également par une réactivation majeure de la puissance que les fictions peuvent avoir concrètement sur l'adhésion d'autrui, en matière de sentiment – comme si l'amour était lui-même fable, comme si cette notion ne pouvait pas se départir d'une illusion des sens, partielle ou réelle.

Dans cette expérimentation romanesque du désir, la femme, comme son homologue masculin, posséderait en elle un réel pouvoir de participation à l'échange, elle serait ainsi rendue dans une certaine mesure à elle-même, en devenant par le moyen de la fiction et au même titre que les hommes, un véritable sujet désirant et objet d'amour. Il y aurait donc, dans *La Poupée* de Bibiena, une convergence de statut entre les deux sexes, à la fois actants et patients de leur bien-être physique et moral, ce qui pourrait être vu comme l'annonce prophétique, littéraire de ce doux rêve occidental que Mai 68 ainsi que la contraception auraient

contribué à rendre possible, deux siècles et demi plus tard. *La Poupée* de Bibiena participerait donc à la formation d'un inconscient collectif en anticipant la révolution des mœurs du XX^e siècle, elle aurait guidé cette société tout d'abord dans ses rêves et désirs de liberté.

Mais notre perspective, après avoir posé cet équilibre idéal, s'est empressée de rajouter une ombre qui demeure encore, au présent tableau : derrière le fantasme littéraire, mondain et libertin d'un contact idyllique entre les deux sexes, guetterait la censure et la sanction d'un bio-pouvoir. Les femmes magnifiées, rendues parfaites, notamment par les occurrences de Zamire et de Julie, jetteraient l'opprobre sur un pouvoir qui manipulerait à distance les corps, non sans intelligence et charme, non sans industrie. A travers cette histoire mondaine, ainsi qu'entre les interstices de son éthique, c'est une fantastique machinerie du pouvoir qui semble affleurer à même le texte, celle qui programmerait l'usage des plaisirs d'une population donnée, par le biais de discours de fiction qu'elle tolérerait plus ou moins, pour mieux contrôler ainsi ses rêves d'émancipation.

Bibiena, en publiant *La Poupée* en 1747 alors que la littérature libertine est à son apogée, signe une acmé du genre dans la mesure où, d'un point de vue idéologique, son œuvre dépasse les carcans du style des Anciens, mais également la coloration aristocratique qu'a apporté au genre Crébillon fils. En effet, la vertu de cette tradition ne serait plus seulement de dépeindre des mœurs en les satirisant, en les critiquant, mais cette littérature par l'intermédiaire de l'œuvre de Bibiena serait potentiellement en train de devenir un champ d'expérimentation romanesque qui essaierait, *via* des topiques et un imaginaire, de réfléchir les mœurs d'une société, dans le but secret de les recréer entièrement. Le roman anticiperait ainsi la reconsidération de l'humain au sein d'un monde social pétri de formes et de conventions. Le corps et l'imagination y seraient comme réhabilités, comme investis d'un nouveau souffle. La prose de Bibiena s'efforcerait alors de proposer à son lecteur un monde animé par l'enchantement et la beauté des formes, où l'harmonie entre les sexes pourrait être accessible, même aux plus fats des petits-maîtres, surtout lorsqu'il s'agit de rêver ensemble et en fiction, d'un nouvel ordre aux choses et d'une nouvelle distribution des rapports humains.

Malgré les contradictions du texte qui font de lui une œuvre résolument ouverte, l'univers de Bibiena nous convie finalement à une vision optimiste de la condition humaine. Ce rêve d'un monde plus heureux nous ferait à demi-mot entrevoir que l'humain, par la maîtrise de son corps, de ses pulsions et de ses affects pourrait accéder à un statut bien meilleur. L'éducation de l'individu faisant partie intégrante de ce progrès, l'homme imaginé par Bibiena figurerait bien l'homme rêvé par les Lumières, c'est-à-dire à un homme pris dans son intégrité morale, imaginaire et charnelle, comme un sujet, à part entière.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES PRIMAIRES

- BIBIENA, Jean Galli (de). *La Poupée*. Paris: éditions Desjonquères, 1996.
- CASTIGLIONE, Baltazar. *Le Manuel du courtisan*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 1991.
- CAZOTTE, Jacques (de). *Le Diable amoureux*. Paris : éditions Folio Gallimard, 1981.
- CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas (de). *Maximes, Pensées, Caractères et Anecdotes*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 1994.
- CHODERLOS LACLOS, Pierre Ambroise François (de). *Liaisons dangereuses*. Paris: éditions du Livre de Poche, 2004.
- CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot. *Œuvres complètes*. Paris: éditions Bordas, 1999. Coll. « Classiques Garnier ».
- DELON, Michel (présentée par). *Anthologie des sylphes et sylphides*. Paris: éditions Desjonquères, 1999.
- DIDEROT, Denis. *Contes et entretiens*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 2004.
 - *Le Neveu de Rameau*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 2004.
 - *Le Paradoxe de comédien*. Paris : éditions Le Livre de poche, 2001.
- LA BRUYÈRE, Jean (de). *Les Caractères*. Paris: éditions du Livre de Poche, 2004. Coll. « Classiques de Poche ».
- GRACIAN, Baltasar. *L'Homme de cour*. Paris : éditions Gérard Lebovici,1990. Trad., Amelot de La Houssaie.
 - *L'Homme Universel*. Paris : éditions Gérard Lebovici,1990. Trad., Joseph de Courbeville.
- LAFON, Henri (présentée par). *Anthologie Pygmalions des Lumières*. Paris : éditions Desjonquères, 1998.
- LA FONTAINE, Jean (de). *Contes et Nouvelles en vers*. Paris : éditions Gallimard, 1982. Coll. « Folio classiques ».

- LA ROCHEFOUCAULD, François VI (duc de). *Maximes et Pensées caractères et anecdotes*. Paris: éditions Gallimard, 1982. Coll. « Folio Classiques ».
- MARIVAUX, Pierre. *La Vie de Marianne*. Paris : éditions Garnier-Flammarion, 1978.
- MONFAUCON DE VILLARS, Bernard (de). *Le Comte de Gabalis*. Paris: éditions A. G. Nizet, 1963.
- NODIER, Charles. *La Fée aux miettes. Trilby, Smarra*. Paris : éditions Folio Gallimard, 1982.
- OVIDE, Publius Naso. *Métamorphoses*. Paris: éditions Gallimard, 1998. Coll. « Folio classiques ».
- PASCAL, Blaise. *Les Pensées*. Paris : éditions Folio, 2004. Coll. « Classique ».
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris : éditions Folio, coll. « Essais », 2006.
- SACHER-MASOCH, Leopold (von). *La Vénus à la fourrure*. Paris: éditions de Minuit, 1971. Coll. « Arguments ».
- SCARRON, Paul. *Le Roman comique*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 1994. Coll. « Classiques Garnier ».
- VOLTAIRE. « Le Mondain », dans : *Littérature Textes et documents XVIIIe siècle*. Michel Charpentier et Jeanne Charpentier. Paris : éditions Nathan, 2004. Coll. « Henri Mitterand », p. 118.
 — *Romans de Voltaire*. Paris : éditions Le Livre de poche, 1969. Coll. « Classiques ».

II. OUVRAGES SECONDAIRES

II. A. Etudes critiques

- CITTON, Yves. *Fictions classiques*. «Merveille littéraire et esprit scientifique: une sylphide spinoziste ? Un intervalle : 1670-1747 ». [en ligne]. Disponible sur Internet : <<http://www.fabula.org/colloques/document145.php>>.

- DEFRANCE, Anne et PERRIN, Jean-François (sous la direction de). *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*. Paris : éditions Desjonquères, 2007. Coll. « Esprit des Lettres ».
- GAILLARD, Aurélia. *Le corps des statues : le vivant et son simulacre à l'âge classique, de Descartes à Diderot*. Paris: éditions Honoré Champion, 2003.
- GOLDZINK, Jean. *A la recherche du libertinage*. Paris: éditions de l'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2005.
- HABIB, Claude. *La Galanterie française*. Paris: éditions Gallimard, 2006.
- JOMAND-BAUDRY, Régine et PERRIN, Jean-François (sous la direction de). *Le conte merveilleux au XVIII siècle. Une Poétique expérimentale*. Paris : éditions Kimé, 2002. Coll. « Détours littéraires ».
- LAFON, Henri. *Les Décors et les choses dans les romans français du Dix-huitième siècle de Prévost à Sade*. Oxford : éditions of the Voltaire fondation, 1992. Coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century ».
- MARCHAL, Roger et MOUREAU, François (sous la direction de). *Littérature et séduction, mélange en l'honneur de Laurent Versini*. Paris : éditions Klincksieck, 1997. Coll. « Bibliothèque française et romane ».
- PERRIN, Jean-François et STEWART, Philip (sous la direction de). *Du Genre libertin au XIIIe siècle*. Paris : éditions Desjonquères, 2004. Coll. « Esprit des Lettres ».

II. B. Ouvrages théoriques

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Le Livre interdit : de Théophile de Viau à Sade*. Paris : éditions Payot, 1996. Coll. « La Petite bibliothèque Payot »,
 - ARISTOTE. *Poétique*. Paris : éditions du Livre de Poche, 2003. Coll. « Classiques de Poche ».
 - BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : éditions Gallimard, coll. « Tel », 1987. Trad. du russe par Daria OLIVIER.
 - BARTHES Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : éditions du Seuil, 2002. Coll.: « Points Essais ».
- *L'Obvie et l'obtus*. Paris : éditions du Seuil, 1992. Coll. « Points Essais ».

- BECQ Annie. *Genèse de l'esthétique moderne 1680-1814*, « De la raison classique à l'imagination créatrice ». Paris : éditions Albin Michel, 1900. Coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité ».
- COURTÉS, Jean. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris: éditions Hachette, 1976.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Paris: éditions Livre de Poche, 2004. Coll. « Biblio essais ». Trad. de Bouzaher Myriem.
 - *Les Limites de l'interprétation*. Paris : éditions Grasset, 1979.
- GENETTE, Gérard (sous la direction de). *Esthétique et poétique*. Paris: éditions du Seuil, 1992. Coll. « Points Essais ».
 - *Figures III*. Paris: éditions du Seuil, 1972. Coll. « Poétique ».
 - *Métalepse*. Paris: éditions du Seuil, 2004. Coll. « Poétique ».
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: éditions Gallimard, 2005. Coll. « Tel ». Trad. Maillard Claude.
- TAPIÉ, V.L. *Baroque et classicisme*. Paris: éditions Gallimard, 1983. Coll. « Pluriel ».
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: éditions Du Seuil, 1976. Coll. « Points Essais ».

III. AUTRES OUVRAGES

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. Paris: éditions de l'Herne, 2001. Coll. Bibliothèque de Philosophie et d'Esthétique. Trad., int. : Pranchère Jean-Yves.
- CHODERLOS LACLOS, Pierre Ambroise François (de). *Des Femmes et de leur éducation*. Paris : éditions des Mille et Une nuits, 2000. Coll. « La Petite Collection ».
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: éditions de Minuit, 1980. Coll. « Critique ».
- DECARTES, René. *Discours de la méthode suivi de La Dioptrique*. Paris: éditions Folio Gallimard, 1991. Coll. « folio essais »
 - *Les passions de l'âme*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 1996.

- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'Age classique*. Paris: éditions Gallimard, 2008. Coll. « Tel ».
 — *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, t. I. Paris: éditions Gallimard, 1994. Coll. « Tel ».
 — *Surveiller et punir*. Paris: éditions Gallimard, 1978. Coll. « Bibliothèque des histoires ».
- FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris: éditions Payot, 1989. Coll. « La Petite bibliothèque Payot ».
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Introduction aux leçons d'Esthétique*. Paris : éditions Nathan, 2003. Coll. « Les Intégrales de Philo ».
- HUME, David. *Essais esthétiques*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 2000.
 — *Les passions*. Paris: éditions Garnier-Flammarion, 2005.
- LACAN, Jacques. *Ecrits I*. Paris : éditions du Seuil, 1999. Coll. « Points essais ».
- MERLIN-KAJMAN, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris : éditions des Belles lettres, 1997. Coll. « Histoire ».
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : éditions de La Fabrique, 2000.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, (troisième comte de.). *Lettre sur l'enthousiasme*. Paris : éditions Livre de Poche, 2002. Coll. « Classiques de Poche ».
 — *Soliloque ou Conseil à un auteur*. Paris: éditions de L'Herne, 1994. Coll. « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique ». Trad., intr., notes de Lories Danielle.