



PROJECT MUSE®

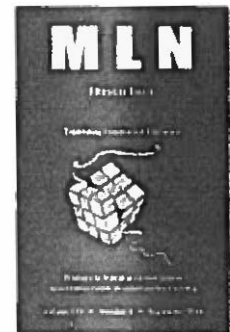
Pour une sémiotique de l'espace de la petite maison : « La rencontre du libertinage et du luxe »
La Petite Maison de Jean-François de Bastide (1758)

Fabienne Moore

MLN, Volume 131, Number 4, September 2016 (French Issue), pp. 1042-1060
(Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2016.0076>



For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/637378>

Pour une sémiotique de l'espace
de la petite maison : « La rencontre
du libertinage et du luxe » dans *La
Petite Maison* de Jean-François de
Bastide (1758)



Fabienne Moore

Mais pourquoi donc, à ce que j'ai ouï dire,
tant de petites maisons décèlent-elles un si
mauvais goût ?

*La Petite Maison*³

Nous sommes en 1759 : le journaliste Fréron fait un compte-rendu dans *L'Année littéraire* de *Candide ou l'optimisme* en réfutant fermement la soi-disant paternité de Voltaire, suivi d'un compte-rendu élogieux d'un autre conte, *La Petite Maison* de Bastide, paru dans un nouveau périodique, *Le Nouveau Spectateur*, dirigé par le même Jean-François de Bastide². Imaginer que Voltaire à soixante-cinq ans puisse avoir la frivolité d'écrire un conte offusque Fréron, qui trouve au contraire

¹Jean-François Bastide, *La Petite Maison*, in Vivant Denon, *Point de lendemain* suivi de Jean-François Bastide, *La Petite Maison*. Ed. Michel Delon (Paris : Gallimard, 1995) 113. Les références ultérieures renvoient à cette édition et sont notées entre parenthèses.

²Rien de plus voluptueux, de plus séduisant, de plus enchanter que cette description. • Elie Fréron, *L'année littéraire*, Tome VI, 1759 (Genève : Slatkine Reprints, 1966), 237-39.

délicieux le conte de Bastide qu'il cite et paraphrase³. Ce rapprochement du grand maître Voltaire et de l'obscur mais prolifique Bastide nous rappelle le goût du siècle pour un genre qui reste mineur – le conte – mais a le mérite de la souplesse, de la variété, de la concision, de la pointe et d'une tradition moralisante qui satisfait l'esprit critique du temps. Rapprocher les deux contes par leur date de parution confirme ce que consommaient cette année-là, en 1759, les lecteurs et lectrices du dix-huitième siècle : des fictions instructives et divertissantes. Le succès des deux textes confirme cet appétit pour des histoires courtes et percutantes. A ce titre l'originalité de *La Petite Maison* rivalise avec celle de *Candide*. Examiné sous les deux angles de la consommation et de la passion, le conte de Bastide s'avère d'une richesse remarquable.

La Petite Maison de Jean-François de Bastide (1724–1798) figure aujourd'hui dans les anthologies de textes libertins français, mais se distingue de ce corpus en faisant du lieu même – l'espace de la maison et son jardin – « le personnage principal de la fiction » ainsi que le note Michel Delon ; d'après Delon, *La Petite Maison* « consacre la rencontre du libertinage et du luxe⁴ ». Je propose d'approfondir la construction d'un espace luxueux dans ce récit comme une pratique signifiante en termes socioculturel et socio-économique. Le récit met en scène l'art et la pratique de la passion libertine dont nous pouvons analyser la stratégie de paroles et de gestes⁵, mais aussi (c'est ce qui fait son originalité) l'art/la pratique de la consommation du luxe même. Je concentrerai mon analyse sur ce deuxième aspect, à savoir non les paroles échangées entre les personnages, mais les moments sans dialogue où explosent en quelque sorte les descriptions du mobilier et de la décoration *agissant* sur les personnages. Comme le remarque Mimi Hellman : « Still images and static museum displays

³ « Non, Monsieur, je ne puis croire que Candide [...] soit du Poëte fameux auquel on l'attribue. » « Comment voulez-vous, Monsieur, qu'un homme si jaloux de la considération qu'il a toujours regardée comme le seul patrimoine des Lettres, aille à 65 ans passés y renoncer, & imiter ces jeunes gens dont il parle, & qui ayant commencé par donner de grandes espérances & de bons ouvrages, finissent par n'écrire que des sottises ? » Fréron, *L'Année littéraire*, tome VI, 1759, 203 ; 210.

⁴ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin* (Paris : Hachette, 2000) 100.

⁵ Voir les diverses introductions du texte: Angus Martin, « Élégance et libertinage », introduction à *La Petite Maison*, in *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles* (Paris: UGE-10/18, 1981) ; Michel Delon, ed. *La Petite Maison*, in Vivant Denon, *Point de lendemain* suivi de Jean-François Bastide, *La Petite Maison* (Paris : Gallimard, 1995) 105–36 ; Rodolphe el-Khoui ed. et trans., *The Little House : An Architectural Seduction* (Princeton Architectural Press, 1991) ; Benedetta Craveri, *La Petite Maison* (Paris: Editions Payot & Rivages, 2008). Voir aussi « Le Théâtre des cinq sens » de Bruno Pous, in Jean-François de Bastide, *La Petite Maison* (Paris: Gallimard, 1993) : 99–112.

make it difficult to imagine how objects and bodies must have looked in action, but this is precisely what we must do if we are to understand the performative role of furniture in the larger theater of elite social life⁶. » En renversant l'ordre des rapports traditionnels, c'est-à-dire en faisant de l'espace luxueux un *agent* de séduction et non plus un décor qui sert de fond à l'histoire, ou même un tableau, Bastide s'amuse, mais son jeu est le reflet très fidèle de l'extrême importance des arts décoratifs dont on pourrait dire qu'il sont la forêt de symboles de l'ancien régime avant que Baudelaire ne la trouve dans la nature.

La Petite Maison de Bastide est une preuve supplémentaire étayant l'argument de Hellman sur la manière dont au dix-huitième siècle arts décoratifs signifient et interagissent avec les pratiques sociales de l'élite : « decorative objects conveyed meaning not simply through possession but also through usage, through a spatial and temporal complicity with the cultivated body that produced the appearance of leisured, sociable ease. The practice of consumption [...] was visual and kinetic; objects were not simply owned, but indeed *performed*⁷. » Dans un premier temps, mon analyse tente de pallier au déficit critique sur l'enjeu des arts décoratifs⁸. Arts de séduction, les arts décoratifs les plus variés et les plus raffinés s'inscrivent dans l'espace puis ils s'écrivent, ils sont transformés en langage. Interpréter la sémiotique de l'espace dans ce discours littéraire, les codes derrière les signes (érotiques/luxueux), révèle comment personnages et lecteurs les consomment⁹. Derrière la fiction perce alors un tout autre aspect de la sociabilité des élites que celui étudié par Hellman, la réalité

⁶Mimi Hellman, « Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies* 32.4, Sites and Margins of the Public Sphere (Summer, 1999) : 425.

⁷Hellman, « Furniture, Sociability », 417.

⁸Deux ouvrages font exception: 1) *Le Mobilier anonyme, ou la volupté de l'accessoire* de Jean-Claude Renard et François Zabaleta (Paris: Chimères, 1991) qui regrette que « Les arts décoratifs n'en finissent plus d'expier un opprobre dont ils portent les stigmates jusque dans leur épithète : décoratif. Adjectif rédhibitoire. » 2) Mimi Hellman, « Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France », in Harold Koda et Andrew Bolton, *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century* (New Haven: Yale University Press for The Metropolitan Museum of Art, 2006). Il s'agit du catalogue de l'exposition « Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth-Century » au Costume Institute du Metropolitan Museum of Art à New York en 2004, qui permet de visualiser les corps dans leur décor dix-huitième. Je renvoie aussi à l'important article de Mimi Hellman qui s'ouvre sur *Le Sofa* de Crébillon mais n'inclut pas d'autres textes littéraires comme sources. Voir également *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication and Glamour* de Joan DeJean (New York: Free Press, 2006) pour une synthèse axée sur les stratégies françaises de développement du luxe et ses fameux artisans.

⁹Je m'inspire de Roland Barthes, en particulier *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953) et *S/Z* (Paris: Seuil, 1970).

prosaïque du phénomène des petites maisons du dix-huitième siècle sur laquelle je reviens dans la dernière partie de mon analyse : l'art de plaire se monnaie¹⁰.

Les dessous du texte

L'intrigue est simple: pour conquérir Mélite, Trémicour l'emmène découvrir sa petite maison. Il gage qu'elle ne résistera pas aux charmes du lieu, elle affirme qu'elle ne se laissera point séduire. Trémicour guide la visite et les deux personnages pénètrent tour à tour dans chaque espace de la maison en commençant par la cour extérieure avec sa ménagerie et sa laiterie puis la cour principale. Dans l'aile droite, les protagonistes passent du salon circulaire, à la chambre, au boudoir, puis à « l'appartement des bains » et au « cabinet d'aisances ». Mélite découvre ensuite le jardin où la surprend un feu d'artifice, avant de s'extasier sur les merveilles de l'aile droite : le cabinet de jeu en laque de Chine, le cabinet pour prendre le café, la salle à manger qui recèle le « prodige » d'une table volante qui disparaît pour être desservie, et enfin le second boudoir où Mélite entre par erreur, croyant sortir de la petite maison piège. Quantité de détails permettent de visualiser l'espace tel que le perçoit Mélite: tout est précisé – architecture, mobilier, peinture, tentures, couleurs, matière – de telle sorte à attirer non seulement le regard, mais tous les sens, autant ceux du personnage féminin que ceux des lecteurs. Musique, parfums, souper fin, étoffes, lumières éveillent de concert la sensualité. La description de chaque lieu est ponctuée des exclamations extasiées de Mélite qui se sent faiblir sous l'emprise conjuguée d'un Trémicour pressant et d'une cage dorée qui l'ensorcelle.

Qui gagne donc ce jeu de séduction en fin de récit ? Trémicour le libertin gagne-t-il son pari ? ou Mélite conserve-t-elle sa vertu ? Il n'y a, de fait, pas de réponse fautive. Bastide aura soin de publier son texte trois fois en modifiant la conclusion. La première version de 1758 se termine sur le succès de Mélite que Trémicour accepte sur la promesse d'une autre entrevue, mais Mélite fuit à la campagne et le narrateur moralise¹¹. Au contraire, dans les deuxième et troisième versions, respectivement en 1763 et en 1784, cette dernière page est

¹⁰ « [P]erhaps the most important analogy between objects and individuals was that their social strategies had the same fundamental basis: the art of pleasing. » Hellman, « Furniture, Sociability », 496. C'est le *commerce* des biens et des corps qu'implique cet art de plaire que je souhaite mettre en lumière.

¹¹Jean-François de Bastide, *La Petite Maison* in *Le Nouveau Spectateur*, 8 vols. 1758, vol. 2, 361–112.

supprimée, Mélite perd : « La menace étoit terrible, & la situation encore plus. Mélite frémit, se troubla, soupira, & perdit la gageure¹². » Vingt ans plus tard, Bastide change la formule finale pour « La menace étoit terrible, & la situation encore plus. Mélite frémit, se troubla ; & il [Trémicour] ne mourut point¹³. » Savoir qu'en fin de compte l'auteur invertit le résultat de cette opération de séduction par l'espace, permet de suggérer que la conclusion ici importe moins que la stratégie mise en œuvre : à l'instar de nombreux textes libertins, la passion se consume au fil des pages, et l'acte final, même victorieux, est éliidé. L'originalité de *La Petite Maison* est que Mélite se consume peu à peu en consonnant pour ainsi dire les richesses déployées dans chaque lieu : autrement dit, elle jouit du luxe. La chute de Mélite commence dès que Trémicour la fait pénétrer dans et par l'espace séducteur que l'on peut bien qualifier de « machine à plaisir » plus encore que « machine à loisir¹⁴ ».

Outre la particularité des trois versions et leur fin changeante, ce texte étonne par vingt-et-une notes de bas de page présentes dans les deux premières versions, mais supprimées, sauf une seule, dans la dernière version. Ces notes explicitent les noms propres mentionnés dans le texte en italiques, à savoir les artistes et artisans responsables des beautés, des nouveautés et des stratagèmes qui enchantent Mélite :

- les peintres décorateurs Hallé et Daudrillon
- les sculpteurs Cafieri, Pineau, Falconet et Vassé
- les peintres Pierre, Boucher, Huet, et Bachelier
- les dessinateurs Perot [i.e. Alexis Peyrotte] et Gilot [i.e. Claude Gillot]
- l'orfèvre Germain,
- l'ébéniste Martin,
- le décorateur de l'Opéra et des petits appartements de Versailles, Tremblin
- l'artificier Carlo Ruggieri
- l'artisan milanais expert en stuc Clerici
- les graveurs Cochin, Lebas et Cars.

Si l'architecte de cette maison imaginaire n'est évidemment pas mentionné, l'auteur a soin de le comparer très favorablement avec l'architecte du prince de Condé, Carpentier. La foison des noms

¹²Jean-François de Bastide, *La Petite Maison*, in *Contes de M. de Bastide*, 3 vols. (Paris: L. Cellot, 1763) vol 2, 88.

¹³Bastide, *La Petite Maison*, in *Bibliothèque universelle des romans*. Tome XVIII, vols 69-67, Janvier-juin 1784 (Slatkine Reprints : Genève, 1969) Avril 1784, 268-77, 102.

¹⁴ « The decorated interior in eighteenth-century France was a veritable *machine à loisir*, an apparatus that produced performances of sociability in accordance with culturally specific ideals of cultivated behavior. » Hellman, « Furniture, Sociability », 437.

d'artistes (plus d'une vingtaine) et les compliments hyperboliques sur leur art en notes, exemple unique pour un récit libertin, lui confère un statut particulier d'éloge des arts décoratifs du dix-huitième siècle, un hommage à cette esthétique raffinée qui rend possible le libertinage des classes aisées. Le décor est la condition préalable et indispensable au jeu de séduction. L'art de séduire, semble proclamer le récit, n'est pas l'apanage du libertin, il est bel et bien l'œuvre des artistes qui conçoivent et réalisent le mobilier voluptueux, les jardins et jets d'eau enchanteurs, les peintures, gravures et sculptures évocatrices, et les comforts de la toilette intime. Je propose donc que les noms des hommes, car ce sont tous des hommes, partout déployés dans le récit, agissent comme une nuée de séducteurs qui imprègnent Mélite par le truchement de leur art. Ils secondent Trémicour qui ainsi se démultiplie pour mieux conquérir.

La présence inhabituelle de ces notes a donné lieu à une généalogie fictive du texte : lorsqu'il fut redécouvert en 1879 et publié par le bibliophile Jacob, celui-ci affirma avec autorité que la première version fut publiée dans le *Journal Économique* – lieu de publication qu'il trouvait inhabituel mais qui s'expliquerait, justement, par toutes les références aux arts décoratifs, dont la valeur économique au dix-huitième siècle était considérable³⁵. Cette fausse publication d'origine sera rectifiée par les éditeurs contemporains, et Delon ne la mentionne même pas. Elle reste intéressante parce qu'elle confirme à quel point ce petit récit met en œuvre la grande valeur esthétique et donc marchande de tout ce qui est décrit dans le texte à l'instar d'un catalogue pour le lecteur consommateur – bien que ce mot n'existât pas encore. Les notes ne manquent pas d'indiquer que plusieurs des artistes sont au service du roi que l'élite cherche toujours à émuler. Bastide garde les notes dans la version qu'il intègre dans la publication de tous ses contes, mais il choisit de les éliminer dans la dernière version qu'il publie dans la *Bibliothèque des romans*³⁶. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer le geste d'effacer les notes : les artistes sont désormais connus en 1784 et n'ont plus besoin d'être présentés ; les notes cadrent mal avec le contenu et l'objectif des compilations de la *Bibliothèque de romans* ; Bastide a anticipé la critique qu'on pouvait faire des notes comme déplacées. Il est frappant que la seule note conservée concerne

³⁵Bibliophile Jacob, Préface, *La Petite Maison par J.-F. de Bastide* (Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879) ix.

³⁶« Ce Conte fut imprimé il y a vingt-cinq ans [donc en 1759 dans le *Nouveau Spectateur*], & fut généralement goûté. Quoiqu'il ait été imprimé plus d'une fois, il en existe à peine quelques exemplaires. On croit devoir le placer dans cette Collection, pour le conserver. » *Bibliothèque universelle des romans*. Tome XVIII, vols 69–67, 66.

un artiste qui est le seul à faire l'objet de deux notes dans les deux versions précédentes : Danchillon, inventeur d'une technique pour peindre les lambris sans odeur, mais aussi celui qui a trouvé le secret de parfumer la peinture « de manière qu'elle exhale la violette, le jasmin et la rose » (116). La note précise que cette « odeur [...] subsiste plusieurs années de suite, ainsi que l'ont déjà éprouvé plusieurs personnes. » On peut penser que cette seule note conservée rappelle au souvenir un « artiste » au procédé novateur, ou bien que Bastide était plus particulièrement charmé par la synesthésie des peintures parfumées, ou bien qu'il souhaitait mettre en valeur un aspect négligé des préliminaires des séducteurs, la stimulation de l'odorat.

Un autre homme peut aussi être invoqué pour analyser *La Petite Maison*, Jacques-François Blondel (1705–1774), de vingt ans l'aîné de Bastide, architecte brillant qui deviendra l'architecte du roi et publiera des ouvrages de vulgarisation pour diffuser son savoir, son expérience et promouvoir l'architecture comme un art à part entière. Dans cette même année de 1759 où Fréron commente la publication de *Candide* et de *La Petite Maison* se trouve aussi l'annonce des cours publics d'architecture de Blondel. Celui-ci fut l'ami de Bastide, ainsi qu'en témoigne un texte de 1774, *L'Homme de goût éclairé par les arts*, rédigé par Blondel avant que sa mort ne l'interrompe, et terminé voire révisé par Bastide, comme l'indique la préface où ce dernier rend un hommage ému à leur amitié et collaboration¹⁷. Il faut sans doute mettre au compte de l'influence de Blondel la précision de l'agencement architectural dans *La Petite Maison*, l'importance des arts décoratifs et l'identification précise des artistes dans le texte et en note, en particulier la référence appuyée à Danchillon¹⁸. Blondel avait publié en 1737–38 en le dédiant à Turgot *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, un ouvrage richement illustré de planches et de dessins expliquant les principes d'harmonie et de distribution devant présider aux constructions de lieux privés et faisant relever l'art de la décoration extérieure et intérieure des principes du bon goût – Turgot incarnant selon la préface ce bon goût dont nous voyons bien qu'il ressort d'un principe autant économique qu'esthétique¹⁹.

¹⁷ *L'Homme du monde éclairé par les arts ; par M. Blondel, Architecte du Roi, Professeur Royal au Louvre, Membre de l'Académie d'Architecture ; Publié par M. de Bastide.* (Amsterdam et Paris : 1774).

¹⁸ C'est l'avis d'Aurélien Davrins dans son article « La petite maison : Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 109 (2009) : 841–69.

¹⁹ Jacques-François Blondel. *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. 2 vols. (Paris : C.-A. Jombert, 1737–1738).

On trouve dans cet ouvrage les descriptions techniques des pièces invoquées dans le récit de Bastide, ainsi que des planches annotées représentant les différents éléments de leur construction, tel le cabinet d'aisance, ancêtre de nos toilettes, qu'admire Mélite dans le texte :

C'est un cabinet d'aisances garni d'une cuvette de marbre à soupape revêtue de marqueterie de bois odoriférant, enfermée dans une niche de chamille feinte, ainsi qu'on l'a imité sur toutes les murailles de cette pièce, et qui se réunit en berceau dans la courbure du plafond, dont l'espace du milieu laisse voir un ciel peuplé d'oiseaux. Des urnes, des porcelaines remplies d'odeurs, sont placées artistiquement sur des pié-douches. Les armoires, masquées par l'art de la peinture, contiennent des cristaux, des vases et tous les ustensiles nécessaires à l'usage de cette pièce. (122)²⁰

Non seulement l'ouvrage de Blondel fait penser à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, mais il l'anticipe, car Blondel sera sollicité comme auteur de plus de cinq cent articles sur l'architecture dans l'*Encyclopédie* dont le premier volume paraît en 1751. On peut donc supposer qu'en 1759, Bastide assimile la double influence de l'architecte Blondel et des premiers volumes de l'*Encyclopédie* avec leurs articles « raisonnés » sur les « métiers ». Bastide, à sa manière, rédige ainsi un article sous la forme d'un conte libertin. Les passages descriptifs informent les lecteurs sur tous les aspects d'une petite maison exemplaire dans une prose précise, usant d'un vocabulaire spécialisé, en particulier de termes d'architecture, de décoration et de jardinage, et référençant chaque nom propre²¹. La clarté des indications spatiales permet de dresser le plan de la distribution des pièces²². Les lectrices qui, à l'instar de Mélite, ne connaissent les petites maisons « que de nom » (108) peuvent satisfaire leur curiosité et apprendre.

De l'esthétique au commerce

Michel Delon affirme de façon mystérieuse mais juste : « le luxe représente la capacité d'érotiser les objets²³. » Le comment de cette métamorphose de l'objet usuel par le luxe est illustré à maintes reprises dans le texte : lorsqu'un accessoire courant est composé d'une matière

²⁰À comparer avec les planches et le chapitre « Des salles de Bain et des cabinets d'aisance ou lieux à Soupape » de Blondel dans *De la Distribution des maisons de plaisance*, vol 2, 129-33.

²¹Sur les enjeux de la description au siècle des Lumières, voir Joanna Stahaker, *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopédie* (Cornell UP, 2010).

²²L'édition de Michel Delon inclut un plan de la petite maison p. 211.

²³Delon, *Le Savoir-Vivre libertin*, 142.

précieuse, tel un nécessaire de toilette en argent, des verres en cristal, des rideaux en soie, des meubles en « moire brodée en chaînettes » ou en laque de Chine (127), lorsque l'espace est construit de matières rares et chères, comme le « parquet de bois de rose à compartiments » de la chambre à coucher (116), les murs en stuc coloré de la salle à manger, et lorsque le tout est travaillé par des mains expertes d'artistes et d'artisans, alors ce qui est ordinaire s'embellit, devient précieux voire unique et par là même désirable. Le luxe bien compris, le luxe de bon goût érotise les objets et l'espace en les rendant les plus beaux possibles pour créer le désir de les posséder. Les beaux tableaux, gravures et peintures quant ils sont des œuvres de maîtres, et donc rares, chers et désirables, participent aussi à ce phénomène. Méliete est avisée : « elle repassait tout ce qu'elle avait vu et demandait le prix des choses, le nom des artistes et des ouvriers » (127) – phrase clé du récit, car les lecteurs entendrons les noms, mais ne connaissons pas les prix... à moins de passer commande.

L'accumulation est un autre aspect du luxe érotisant : plus les accessoires précieux se multiplient, plus le nombre de pièces ornées augmentent, plus l'effet érotique est puissant. C'est ici le principe même de l'écriture qui refuse les qualificatifs banals et génériques (si courant dans les récits du dix-huitième siècle) pour accumuler une abondance de descriptions de formes, de volumes, de matières et de couleurs. La chambre à coucher en est un exemple :

Cette pièce est de forme carrée et à pans ; un lit d'étoffe de pékin jonquille chamarrée des plus belles couleurs est enfermé dans une niche placée en face d'une des croisées qui donne sur le jardin. On n'a point oublié de placer des glaces dans les quatre angles. Cette pièce, d'ailleurs, est terminée en voûture qui contient dans un cadre circulaire un tableau où Pierre a peint avec tout son art Hercule dans les bras de Morphée, réveillé par l'Amour. Tout les lambris sont imprimés couleur de soufre tendre ; le parquet est de marqueterie mêlé de bois d'amarante et de cèdre, les marbres de bleu turquin. De jolis bronzes et des porcelaines sont placés, avec choix et sans confusion, sur des tables de marbre en console distribuées au-dessous des quatre glaces ; enfin de jolis meubles de diverses formes, et des formes les plus relatives aux idées partout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu cette volupté qu'ils annoncent. (114–15)

Une poétique des couleurs jaillit du texte, caractéristique de l'époque et des nuances des teinturiers : pékin jonquille, soufre tendre, bleu turquin. La marqueterie d'amarante et de cèdre du parquet attire à la fois le regard et l'odorat, ces deux bois étant réputés pour leur essence parfumée. La distribution du mobilier dans la pièce est d'une

grande précision : les glaces aux quatre coins ; sous les glaces, des consoles ; sur les consoles, des sculptures ; le lit dans une niche face à la fenêtre ; au plafond voûté, un tableau dans un cadre circulaire ; partout des petits meubles aux formes suggestives. Il faut noter également comment la construction des phrases met le mobilier en position de sujet par l'utilisation de la voie passive. Les phrasiels abondent, signe d'opulence.

Lorsqu'on isole ainsi les descriptions qui jalonnent le récit, on a l'impression de lire ce qu'on pourrait appeler une ekphrasis architecturale, la description d'une œuvre d'art qui émule voire rivalise au moyen du langage avec la beauté de l'œuvre. L'exemple qui vient à l'esprit est celui du *Discours du Songe de Poliphile* de 1499, un parcours d'initiation ponctué d'ekphrasis décrivant les édifices et jardins rencontrés par Poliphile dans sa recherche de la jeune femme aimée, Polia, la Sagesse. Si la dimension mystique et onirique du *Songe de Poliphile* contraste radicalement avec les objectifs profanes de la petite maison, le souvenir de ce texte mystérieux, redécouvert en 1546 reste présent dans le développement des jardins, que je voudrais évoquer à présent²⁴.

Passons donc avec Mélie par la porte qu'ouvre Trémicour sur son jardin :

quelle fut la surprise de Mélie d'apercevoir un jardin amphithéâtralement disposé, éclairé par deux mille lampions. [...] Plusieurs jets d'eau et différentes nappes, rapprochées avec art, réfléchissaient les illuminations. Tremblin, chargé de cette entreprise, avait gradué ces lumières en plaçant des terrines sur les devantures, et seulement des lampions de différentes grosseurs dans les parties éloignées. À l'extrémité des principales allées, il avait disposé des transparents dont les différents aspects invitaient à s'en approcher. (122–23)

D'emblée, l'adverbe étonnant « amphithéâtralement » fait du jardin un monument d'architecture et un théâtre. La promenade s'effectue de nuit, car l'obscurité aiguise les sens mais aussi parce que la nuit est propice au spectacle de son et lumière qui dans le texte fait penser aux grandes fêtes de Versailles. Tout est orchestré pour surprendre : la source de la musique et du chant est dissimulée, le feu d'artifice explose sans prévenir²⁵. Les principes de l'esthétique baroque sont ici

²⁴Pour une analyse illustrée, précise et dans la durée de l'esthétique des jardins, voir Michel Saudan et Silvia Saudan-Skira, *De Folie en folie. La découverte du monde des jardins* (Paris: Bibliothèque des Arts, 1987).

²⁵ « Furniture elicited aesthetically and socially desirable conduct from its users precisely by appearing *not* to regulate their behavior, by a strategy of prescription through agreeable accommodation that was [...] the essence of elite sociability itself. » Ullmann, « Furniture, Sociability », 422.

appliqués : jeux des illusions d'optique, du clair/obscur, des jets d'eau et de la lumière. Les principes du luxe de bon goût sont respectés dans les dimensions, la profusion (deux mille lampions !) et les divertissements. La valeur ajoutée de ce jardin par rapport à l'intérieur, pourtant exquis, de la petite maison, réside dans le tour de force de la maîtrise des éléments : l'air, l'eau, le feu, la terre. Cela donne une dimension plus mythique à l'espace du jardin. L'intentionnalité (séduire, subjuguier) est encore plus évidente à l'extérieur qu'à l'intérieur. De même que le mobilier et la décoration intérieure sont entremetteurs (les fauteuils, les niches, les miroirs, l'éclairage, etc.), l'agencement du jardin est entremetteur en faveur de Trémicour dont l'intentionnalité (« le dessein ») est transféré au dessin paysager : « Trémicour, ne marquant aucun dessein et affectant même, comme je l'ai dit, de montrer moins d'ardeur qu'il n'en avait, conduisit Mélite dans une allée sinueuse qui lui fit craindre intérieurement quelque surprise. En effet, cette allée, tracée par une courbure subite, ne présentait plus que des ténèbres » (123).

La description frappe par sa reprise du lieu commun du « locus amoenus », le lieu de délice invoqué par Virgile, repris dans toutes les pastorales, réinventé en prose par Fénelon dans les *Aventures de Télémaque* (1699) et convoqué maintes fois tout au long du dix-huitième siècle pour insuffler de la poésie aux descriptions de la nature :

là, une grotte charmante faisait bondir des eaux avec impétuosité ; ici une cascade ruisselait et produisait un murmure attendrissant. Dans des bosquets divers, mille jeux variés s'offraient pour les plaisirs et pour l'amour ; [...] des parterres émaillés de fleurs, des boulingrins, des gradins de gazon, des vases de fonte et des figures de marbre marquaient les limites et les angles de chaque carrefour du jardin, qu'une très grande lumière, puis ménagée, puis plus sombre, variait à l'infini. (123)

L'architecte fénelonien affleure, la rhétorique est similaire : symétrie (« là...ici ») ; épithètes (« charmante, attendrissant, émaillé ») ; hyperboles (« mille jeux, infini ») ; accumulation ; gradations ; jeu de l'art et la nature (« gradins de gazon »). Ce « locus amoenus » est une traduction néo-classique comme en témoigne le vocabulaire (bosquets, parterres, boulingrins, gazon, carrefour sont de l'époque). On note par ailleurs la présence et la place d'objets artistiques, donc artificiels (vases de fonte, figures de marbre) ainsi qu'une lumière qui n'est pas celle des astres. Une figure domine : l'hyperbole, figure rhétorique de l'excès, au miroir du superlatif exprimant la magnificence et préciosité du lieu et des accessoires : « Nul lieu dans Paris, ni dans l'Europe, n'est aussi galant ni aussi ingénieux » (108). En bref,

l'espace est conçu comme une vitrine affriolante : il doit éblouir pour mieux subjuguier. L'écriture s'éloigne de la sensibilité virgilienne et fénelonienne pour anticiper les célèbres mises en scène publicitaires du *Bonheur des Dames* d'Émile Zola en 1883.

« Un Nègre vint allumer trente bougies »

Une note explique que l'ordonnateur des jeux de lumières, Tremblin, est un « ancien décorateur de l'Opéra et des petits appartements de Versailles » (122). L'identification précise de cette figure historique contraste avec l'anonymat d'un autre homme, lui aussi responsable de la lumière, que je n'ai pas encore évoqué, mais qui est pourtant la seule autre présence mentionnée dans l'histoire à son début, outre le couple Mélite/Trémicour. Le narrateur conclut la visite de la première pièce de la petite maison, le salon, par l'observation suivante : « Le jour finissait : un nègre vint allumer trente bougies que portaient un lustre et des girandoles de porcelaine de Seve [Sèvres] artistement arrangées et armées de support de bronze dorés » (112). La présence et la fonction de ce Noir anonyme dans le texte sont riches d'enseignement. Un premier élément nous interpelle : l'association du Noir et de la lumière, reprise par l'alliance du bronze et de l'or, un contraste qui tient de l'oxymore – un noir lumineux, une lumière noire, raffinement de plus dans un espace précieux. Mais allons plus loin dans cette poétique. Le Noir est dans l'ombre, il est l'ombre, synecdoque de cette obscurité dangereuse que craint Mélite. Il sort de l'ombre du salon et du texte le temps d'allumer trente bougies. Sa peau, son être, sont donc éclairés mais seulement pour participer à l'ambiance claire obscure, aux jeux de reflets et augmenter la crainte et l'agitation de la femme. Glissons du poétique au politique. « Le nègre » fait partie intégrale du décor luxueux, sa noirceur est *ornamentale*²⁶ : il représente une première touche exotique dans un lieu qui va abonder en marchandises coloniales, les étoffes en particulier. Par ailleurs comment ne pas invoquer ici le précieux bois d'ébène ? L'infâme métaphore du bois d'ébène qui objectifiait l'esclave au dix-

²⁶J'emprunte, en la traduisant, l'expression « ornamental blackness » à Adrienne L. Childs dans son article consacré à la représentation d'hommes et femmes noirs dans la porcelaine. « Sugarboxes and Blackamoors : Ornamental Blackness in Early Meissen Porcelain », in *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, ed. Michael E. Yonan et Alden Cavanaugh (Burlington : Ashgate, 2010). Voir également *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*. Ed. Adrienne L. Childs and Susan H. Libby. Le prochain livre de Childs est intitulé *Ornamental Blackness: The Black Body in European Decorative Arts, 1700-1900*.

huitième siècle résonne particulièrement dans un récit si attentif à la matérialité des choses. Si le Noir est invisible comme sujet, comme présence humaine, il fait bien en revanche partie intégrale du décor, il *est* meuble de valeur. Comme nous le rappellent les auteurs du *Mobilier voluptueux*, « on prête à un personnage de comédie, un esclave noir nommé Guéridon, l'origine du meuble homonyme. Au XVII^e siècle, le porte-torchère est figuré sous la forme d'un nègre portant un candelabre²⁷. » La langue anglaise désigne par le terme « blackamoor » cette utilisation décorative de la figure du Noir en vogue dès les débuts du commerce triangulaire et largement exploitée depuis les salons de Versailles jusqu'au vingtième siècle : « The blackamoor servant as a luxury accoutrement becomes a symbol of wealth and worldly tastes that would have been understood by elite Europeans in the sixteenth century, and remained so into the twentieth century²⁸. » Dans le conte de Bastide, le Noir porteur de lumière est un meuble *vivant*. Il est le frère, le cousin peut-être, du nègre de Surinam qui fait pleurer Candide. Que contera-t-il si à l'instar du sofa de Crébillon fils, il se mettait à parler ? Sans être esclave, il est néanmoins serviteur, d'où le concept troublant de « servitude décorative » identifié par Adrienne Childs et presque toujours sous-jacente au « blackamoor²⁹ ». Les élites oisives sont friandes d'un luxe exotique qui incorpore in fine le corps noir toujours déjà au labeur : on le sculpte portant des torchères, des jardinières, des vases, etc. Sans voix, ce personnage est par ailleurs, littéralement *effacé* dans la traduction anglaise du conte qui omet de traduire le terme « nègre » : négligence ? tabou ? acte manqué ou retouche politiquement correcte³⁰ ? La disparition du mot et de l'homme dans l'édition américaine (par ailleurs soignée) traduit la continuité, d'hier à aujourd'hui, de cette invisibilité de l'homme noir.

Les réalités d'une économie

On se laisse facilement séduire par l'écriture de ce petit texte galant parce qu'elle compose une poétique de l'espace toute en nuances

²⁷Renard et Zabalaera, *Le Mobilier amoureux*, 59.

²⁸Childs, « Sugarboxes and Blackamoors », 168.

²⁹« Stranded in Oriental costumes or exotic adornment that mask the horrific inhumanity of the Atlantic slave trade, black bodies perform a decorative servitude that mimics their role as household servants in Europe and slaves in the Americas, and mitigates the harsh realities of slavery. » Childs, « Sugarboxes and Blackamoors », 171.

³⁰Rodolphe el-Khouri traduit « a valet came to light the thirty candles held by a chandelier and by girandoles of Sèvres porcelain artfully arranged in their brackets of gilded bronze » (c'est moi qui souligne). Bastide, *The Little House*, 70.

et allusions. Meubles, arts décoratifs et personnages évoluent dans une subtile chorégraphie³¹. Il est tentant de s'arrêter là, de s'y plaire à en développer la symbolique, d'en faire une étude orientée par Gaston Bachelard et axée sur l'imagination stimulée par les sens sous l'influence des beautés de la petite maison. Ce qui empêche de trop rêver, cependant, ou de trop poétiser ce lieu, c'est l'existence des rapports de police qui nous procurent la version ô combien prosaïque des réalités sociales et économiques au cœur du phénomène des petites maisons. En effet, considérées au pluriel, et racontées par les monchards de la police du dix-huitième siècle, les petites maisons finissent par soulever le cœur au lieu de l'enchanter. A la lecture de ces rapports de police, dont deux ouvrages rendent compte, nous pénétrons d'un seul coup dans un monde balzacien avant la lettre³². Organisée par quartiers et par rue, la compilation par Gaston Capon des noms et des activités relatives aux petites maisons de Paris et ses alentours montre à quel point le phénomène était répandu et l'importante circulation monétaire qu'il impliquait. Capon reprend les informations et les anecdotes des « inspecteurs employés au service galant » – un certain Meusnier et son collègue Marais ; en effet le lieutenant de police de Paris, M. Berryer « avait à ses ordres toute une équipe de monchards spéciaux, préposés à la surveillance des mauvaises mœurs³³ ». Leurs rapports détaillent les frais liés à la construction, la location et la vente des petites maisons, ainsi que les frais de réparation, d'embellissement, de décoration et d'entretien, parfois même les dettes dues aux fournisseurs (boulangers, tailleur, menuisier, maçon)³⁴. Rue après rue, Capon inventorie « ces maisons de plaisance », dont

³¹Voir par exemple le moment où Trémoulin pose le pied sur la robe de Mélie pour lui faire détourner la tête et la faire pénétrer par surprise dans le second boudoir (133). Ou bien l'échange autour de la table volante, meuble surprenant d'ingéniosité à l'instar du cabinet de toilette (129) : « The table de toilette can be understood as a figure for the system of furniture as a whole: a multivalent, flexible collection of tools that enabled individuals to choreograph their appearance, direct the attention of viewers, and thus shape the rhythm and meaning of interactions. » (C'est moi qui souligne) Hellman, « Furniture, Sociability », 428. On peut effectivement parler d'un « système » du mobilier et des arts décoratifs à l'instar du « système de la mode » analysé par Roland Barthes.

³²Gaston Capon, *Les Petites Maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle*. Daragon, 1902; et F.-R. Hervé-Piraux, *Histoire des petites maisons galantes*. Daragon, 1910-1912, 3 vols. Selon le catalogue de la BNF, F.-R. Hervé-Piraux est le pseudonyme collectif des journalistes François Bourvard et Raphaël Vian.

³³Capon, *Les Petites Maisons galantes*, xiii. « Dès 1749, M. Berryer avait fait dresser un "État des maisons galantes qu'avait à surveiller le sieur Marais". Trois ans plus tard, celui-ci remit un rapport, par quartiers, "sur les petites maisons situées aux environs de Paris avec les noms des propriétaires et les noms de ceux qui les occupent, le 1er juillet 1752". » Capon, *Les Petites Maisons galantes* xv-xvi.

³⁴Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 53.

il donne l'historique et l'usage libertin. La section sur la rue de la Roquette, par exemple, débute ainsi : « Le 19 janvier 1751, le sieur de la Vallée venant chez la Carlier [entremetteuse] emmena une de ses filles dans sa petite maison cul-de-sac de la Roquette lui appartenant : il convint d'y entretenir cette Dlle de Lorme aux conditions de 100 livres par mois, pourvu qu'elle ne s'absentât pas de la maison ; le mois suivant c'était chose faite. Mlle De Lorme prit le nom de Mlle Delor. » Un peu plus haut dans la même rue, Capon fait état d'un « coquet hôtel bâti en 1708 par l'architecte Dulin pour Dunoyer, intéressé dans les vivres, et plus tard premier greffier du Parlement. [...] la maison du complaisant Dunoyer servait parfois aux rendez-vous galants de personnes qualifiées ; c'est là que le 10 juin 1721, le Régent triompha des fragiles scrupules de Mme d'Averne. » Capon cite alors l'inspecteur Marais : « Le soir[...] les deux amants se sont trouvés à la Roquette, dans la maison de Dunoyer [...] ; et on y a passé une partie de la nuit. Le lendemain le Régent dit à ses amis : je suis arrivé. » A l'origine du phénomène des « folies », les mœurs libertines de la Régence perdurent tout au long du siècle, mais nombre d'échange se monétisent tout en se répandant dans la classe des rentiers et des petits-maîtres. Ainsi, les transactions financières entre propriétaires et occupantes des lieux prennent plusieurs formes : pensions, rentes viagères, cadeaux chiffrés, bijoux, paiement pour services rendus. Une telle reçoit « un paiement de 15 louis par mois, pour des visites trois fois par semaine, payable d'avance³⁵ ». Une autre reçoit « 300 livres par mois, plus une fille de chambre³⁶ ». Suite à « la promesse de 1 500 livres de rente par mois, plus 100 louis donnés dans l'instant pour ses menus plaisirs, et plusieurs pièces d'étoffe », l'auteur note « La Testard n'a plus boudé³⁷. » Une maison payée 400 livres par an abrite une actrice percevant 12 000 livres par an³⁸. Il semble que certaines aient la capacité de négocier : « le S[ieu]r Robinot essaya d'amener la D[emoiselle] Omer dans sa petite maison, mais elle ne voulut rien conclure qu'au préalable, il ne lui eut assuré au moins 400 liv. de rente viagère³⁹. » Les petites maisons se prêtent entre amis, les maîtresses changent de mains, les amants se succèdent dans un

³⁵Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 23.

³⁶Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 36. La livre est la monnaie utilisée jusqu'en 1795 avant sa conversion en francs. Un louis d'or représente 24 livres. Une livre représente 20 sous. Le salaire moyen par jour d'un ouvrier parisien varie entre 25 et 45 sous selon Vauban en 1697. Les sommes détaillées dans les rapports de police sont donc considérables par rapport à ce que gagne la majeure partie de la population.

³⁷Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 59.

³⁸Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 124.

³⁹Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 124.

marchandage permanent – véritable commerce des personnes et des biens. Et à l'instar de l'argent, les maladies vénériennes circulent. La réalité historique des petites maisons recouvre une grande diversité de pratiques sociales qui incluent hommes et femmes de qualité, financiers, membres du clergé, étrangers de passage, actrices, et jeunes femmes d'origine modeste, mais le point commun reste le cadre d'un espace privé semi-clandestin luxueusement décoré dont la propriété est exclusivement masculine et réservée aux plaisirs (sexuels, gastronomiques, théâtraux, intellectuels) qui s'y déploient mieux que dans des résidences officielles et souvent maritales³⁸. Bastide décrit la petite maison comme un tour de force esthétique, hommage aux artistes et artisans de l'époque à l'instar de Blondel, et laisse trouble la question des pratiques sociales de son temps. « Mais pourquoi donc, à ce que j'ai ouï dire, tant de petites maisons décèlent-elles un si mauvais goût ? » s'interroge Mélièze (113). Le mauvais goût prêté par la rumeur est certes démenti par le raffinement de l'espace, mais celui-ci fait illusion sur un autre genre de mauvais goût qui n'est pas d'ordre esthétique.

Pour des lecteurs modernes ce monde d'acheteurs, de négociatrices et de « procureuses » (i.e. les entremetteuses) traduit crûment une réalité sordide qui semble ressortir de la prostitution (lorsqu'il s'agit de « filles »/prostituées ou de jeunes femmes soudoyées, souvent d'origine humble) mais sort aussi de ce cadre sans qu'il soit facile de la qualifier (c'est le cas des actrices entretenues ou des aristocrates qui choisissent leur arrangement). Quant aux espions et éditeurs du début du siècle, ils qualifient de « croustillantes » les mœurs et pratiques observées. Voyeurisme et machisme sont le moteur de toutes les transactions entre les sexes, ce que bien sûr lecteurs et lectrices pressentent dans la fiction de Bastide. Mais plus évident encore dans les rapports policiers est le statut de la femme devenu objet, et plus précisément meuble. On dispose de la femme-meuble à son gré : on la déménage, on la subtilise parfois voire on la séquestre³⁹, on la paie plus ou moins cher, on l'entretient à grand frais, on s'en débarrasse à volonté pour la remplacer. La femme-meuble qui sert pour la première fois, la pucelle, est recherchée. Lorsque la maîtresse désirée est une actrice, une danseuse ou une chanteuse, son entretien comprend pension mensuelle et cadeaux, en supplément de l'achat ou la location de

³⁸Pour une analyse qui privilégie de nouveaux rapports et plaisirs sociaux et intellectuels, au delà du libertinage, voir Claire Ollagnier, « La Petite Maison : Un concept architectural au service d'une sociabilité nouvelle. » *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies* 35 (2016): 37–46.

³⁹Capon, *Les Petites Maisons galantes*, 51.

la petite maison. « Propriété amoureuse » et « propriété mobilière » ne font qu'une⁴². Le narrateur remarque à propos de Trémicour : « C'était pour la première fois que sa petite maison lui était moins chère que les objets qu'il y conduisait » (109) – usage révélateur du terme « objets » pour désigner les femmes dans une phrase où l'adjectif « cher » est équivoque. Les femmes, comme la maison, ont un prix. Si la fiction pouvait nous faire illusion sur les sentiments de Trémicour pour Mélite, les rapports de police sur toutes les petites maisons de Paris nous rappellent que c'est bien l'amour de la propriété qui motive ces folies. Le lecteur sait depuis la première phrase du texte que Mélite est disponible dans ce marché immobilier des corps féminins : on comprend que si « elle vivait familièrement avec les hommes » c'est qu'elle n'est pas mariée. Trémicour en conclut qu'elle circule entre les uns et les autres : il avait donc, nous dit d'emblée le narrateur, « envie de l'engager » (107). Le verbe est frappant : même si Delon nous explique qu'il faut le comprendre au sens figuré d'engagement du cœur, comment ne pas le prendre au pied de la lettre qui serait de payer pour services rendus ?

Il s'agit donc, en conclusion, d'un récit décalé : on a l'impression de lire un conte libertin qui se plaît à détailler les émotions du cœur des personnages – toutes les conventions sont présentes, la gestuelle, la stratégie des petits pas, le jeu de bataille entre les sexes – alors que l'espace nous révèle l'envers d'un décor digne des romans réalistes de Restif de la Bretonne et du dix-neuvième siècle à venir⁴³ : l'analyse de cet espace luxueux et de prime abord artistique nous plonge en définitive dans toute la crudité des rapports de sexe, de race, de pouvoir et d'argent. L'économie du luxe et du bon goût est liée à des pratiques asservissantes. La juxtaposition des rapports de police avec *La Petite Maison* donne un contexte à ce texte, elle nous oblige à soulever le toit de cette petite maison pour s'apercevoir que le personnage féminin et le domestique noir sont aussi des meubles et que le personnage masculin est un averse consommateur de luxe dont les corps de la femme et de l'homme noir font partie.

University of Oregon

⁴²Renard et Zabaleta, *Le Mobilier amoureux*, 52-55.

⁴³A l'inverse des romans du dix-septième et dix-huitième siècle, « dans la littérature de Balzac, de Barbey d'Aurevilly, de Maupassant, de Flaubert, de Zola, de Huysmans, de Stendhal, de Proust, les descriptions mobilières abondent et mettent à jour l'étroite interdépendance entre la matérialité du cadre de vie et le développement du sentiment amoureux. » Renard et Zabaleta, *Le Mobilier amoureux*, 94.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Bastide, Jean-François. *L'Amant anonyme et autres contes*. 1763. Ed. Michel Delon. Paris: Editions Desjonqueres, 2002.
- . *La Petite Maison* in *Le Nouveau Spectateur*. 8 vols. 1758. vol. 2. 361–112.
- . *La Petite Maison* in *Contes de M. de Bastide*. Paris : impr. de L. Cellot, 1763. 3 vols. Vol. 2, 47–88
- . *La Petite Maison* in *Bibliothèque universelle des romans*. Tome XVIII. Vols 69–7. Janvier–juin 1781. Slatkine Reprints : Genève, 1969. Avril 1781. 268–77.
- . *La Petite Maison*, par J.-F de Bastide. Ed. Bibliophile Jacob. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879.
- . *La Petite Maison*. In Vivant Denon, *Point de lendemain* suivi de Jean-François Bastide, *La Petite Maison*. Ed. Michel Delon. Paris : Gallimard, 1995. 105–36.
- . *La Petite Maison*. Ed. Benedetta Craveri. Paris: Editions Payot & Rivages, 2008.
- . *The Little House. An Architectural Seduction*. Trans. Rodolphe el-Khomri. Princeton Architectural Press, 1991.
- Blondel, Jacques-François. *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. Paris : C.-A. Jombert, 1737–1738. 2 vols.
- . *L'homme du monde éclairé par les arts ; par M. Blondel, Architecte du Roi, Professeur Royal au Louvre, Membre de l'Académie d'Architecture*. Publié par M. de Bastide. Amsterdam et Paris, 1771.
- Elie Fréron, *L'année littéraire*. Tome VI. 1759. Genève : Slatkine Reprints, 1966.

Sources critiques

- Capon, Gaston. *Les Petites Maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Daagon, 1992.
- Childs, Adrienne L. « Sugarboxes and Blackamoors: Ornamental Blackness in Early Meissen Porcelain », *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, ed. Alden Cavamaugh et Michael E. Yonan. Burlington: Ashgate, 2010. 159–77.
- Adrienne L. Childs et Susan H. Libby. *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*. Burlington: Ashgate, 2011.
- Davrus, Aurélien. « La petite maison ». Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIII^e siècle, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 109 (2009) : 841–69.
- Delon, Michel. *Le Savoir-vivre libertin*. Paris : Hachette, 2000.
- DeJean, Joan. *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*. New York : Free Press, 2006.
- Hellman, Mimi. « Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France. » *Eighteenth-Century Studies* 32.4, Sites and Margins of the Public Sphere (Summer, 1999) : 415–45.
- . « Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France. » In *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, de Harold Koda et Andrew Bolton, New Haven: Yale UP for The Metropolitan Museum of Art, 2006. 15–23.
- Hervé-Piroux, F.-R. *Histoire des petites maisons galantes*. Daagon, 1910–1912, 3 vols. (I. *Les Temples d'amour au XVIII^e siècle*, II *Les Folies d'amour au XVIII^e siècle*, III *Les Logis d'amour au XVIII^e siècle*).

- Martin, Angus. « Élégance et libérinage », introduction à *La Petite Maison. Anthologie du culte en France 1750–1799. Philosophes et coeurs sensibles*. Paris: UGE-10/18, 1981.
- Ollagnier, Claire. « La Petite Maison : un concept architectural au service d'une sociabilité nouvelle. » *Lunen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies* 35 (2016) : 37–46.
- Pons, Bruno, « Le Théâtre des cinq sens ». In Jean-François de Bastide, *La Petite Maison*. Paris: Gallimard, 1993, 99–112.
- Renard, Jean-Claude et François Zahalata. *Le Mobilier amoureux, ou la volupté de l'accessoire*. Paris: Chimères, 1991.
- Saudau, Michel et Silvia Saudau-Skira. *De Folie en folies. La découverte du monde des jardins*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1987.
- Stahaker, Joanna. *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia*. Cornell UP, 2010.