
La mise en scène de l'intime dans le boudoir, reflet des influences réciproques entre littérature et architecture au XVIII^e siècle

205

Ariane Kozlowski
Architecte du patrimoine

À la mémoire de Mark Deming

RÉSUMÉ. Le boudoir, par sa taille, sa décoration et sa place dans la distribution, appartient aux pièces qui correspondent, dès le début du XVIII^e siècle, à l'émergence d'une sphère intime dans l'espace domestique. Il est cependant caractérisé par une dualité entre ouverture et fermeture qui le rend propice à la mise en scène de cette intimité nouvelle. Cela en fait un motif privilégié des romans sensibles et libertins qui l'érigent en *topos*, tirant profit de cet aspect duel tant pour sa théâtralité potentielle que pour les facilités qu'il offre en termes de narration. Le boudoir devient l'allégorie d'une tension entre un espace mondain et un espace intime, dont l'avènement est mis en scène. Sans pouvoir être considérés comme le témoignage fidèle des mœurs d'une époque, les romans sont le reflet des valeurs attachées à l'espace domestique, encore marquées par l'exigence aristocratique de la représentation. Signe que les auteurs savent capter les attentes des contemporains, les boudoirs de romans deviennent à leur tour les modèles de réalisations réelles. Ces influences réciproques s'observent notamment dans la manière dont romanciers et architectes interprètent le thème de la nature. Celui-ci, cher au Grand Siècle, est signifiant car il est attaché à l'idée de retraite. Or, cette dernière, parce qu'elle permet l'expérience de l'isolement, contribue à l'avènement du concept d'intimité. Tant en littérature qu'en architecture, les motifs inspirés de la nature sont ainsi chargés d'une dimension symbolique que théoriciens, auteurs et architectes mettent tour à tour à profit. La recomposition des effets de la nature dans un cadre artificiel (tant celui du roman que de l'architecture) devient alors le support de réflexions sur les rapports entre le réel et le factice.

MOTS-CLÉS : boudoir, intimité, nature, sociabilité, dévoilement

ABSTRACT. The staging of intimacy in the boudoir, a reflection of the reciprocal influences between literature and architecture in the 18th century

The beginning of the 18th century witnesses the emergence of an intimate realm in domestic spaces. The boudoir, through its size, its decor and its location in the private apartments contributes to this movement. It is however characterized by a dichotomy between openness and closure which is opportune to the staging of this newly conceptualized intimacy. It thus offers a dramatic quality to libertine novelists who set it as a literary *topos*. The boudoir becomes the allegory of a tension between the public sphere and the private sphere. Novels cannot be read as a faithful testimony of the manners of the time. But they reflect the values attached to domestic spaces, to which the aristocratic concept of representation is still very present. Showing how accurately novelists understand the aspirations of the contemporary society, boudoirs in novels have themselves sometimes become a source of inspiration for architects and decorators. These mutual influences are noticeable in the way both architects and novelists interpret the subject of nature. This theme is particularly meaningful because, as an heritage of the 17th century, it is associated with the idea of a retreat. Allowing to experience solitude, retreating precedes the advent of intimacy. Patterns inspired by nature are thus, both in architecture and literature, invested with a symbolic dimension. Theorists, writers and architects successively play with that symbolic heritage, recomposing the effects of nature in their works. The necessary transposition in an artificial setting this approach supposes underlies a reflexion on the relationship between reality and artificiality.

KEYWORDS: Boudoir, Intimacy, Nature, Sociability, Unveiling

RESUMEN. La puesta en escena de lo íntimo en el *boudoir*: influencias recíprocas entre la literatura y la arquitectura en el siglo XVIII

El *boudoir*, por su tamaño, su decoración y su posición dentro de la distribución espacial, pertenece, desde comienzos del siglo XVIII, a aquellas estancias que testimonian el surgimiento de una esfera íntima en el interior del espacio doméstico. Sin embargo, esta pieza se caracteriza por una dualidad entre apertura y encierro, lo que la convierte en un lugar privilegiado para la puesta en escena de esta nueva intimidad. Así, el *boudoir* se transforma en un motivo predilecto de los relatos literarios sensibles y libertinos, que lo elevan a la categoría de *topos*, aprovechando dicha dualidad tanto por su potencial teatral como por las posibilidades narrativas que ofrece. El *boudoir* se convierte, de este modo, en la alegoría de una tensión entre un espacio mundano y un espacio íntimo, cuya aparición misma es objeto de una puesta en escena. Sin poder considerarse un testimonio fiel de las costumbres de una época, los relatos literarios reflejan valores asociados al ámbito doméstico, todavía marcados por las exigencias aristocráticas de la representación. Como muestra de que los autores saben captar las expectativas de sus contemporáneos, los *boudoirs* novelescos se transforman, a su vez, en modelos para realizaciones arquitectónicas reales. Estas influencias recíprocas se observan particularmente en la manera en que escritores y arquitectos interpretan el tema de la naturaleza. Este motivo, tan estimado y apreciado durante el Gran Siglo, adquiere un gran significado al hallarse vinculado a la idea de retiro. Ahora bien, este retiro, al permitir experimentar el aislamiento, contribuye a la aparición del concepto de intimidad. Tanto en la literatura como en la arquitectura, los motivos inspirados en

la naturaleza están cargados de una dimensión simbólica y teórica, de la cual escritores y arquitectos se aprovechan. La recreación de los efectos de la naturaleza dentro de un marco artificial —ya sea el de la novela y los escritos, o el de la arquitectura— se convierte entonces en el soporte de una reflexión profunda sobre las relaciones entre lo real y lo artificial.

PALABRAS CLAVE: *boudoir*, intimidad, naturaleza, sociabilidad, revelación

« Mon goût pour la solitude en bonne compagnie ne fait que croître et embellir¹ » : dans ces mots adressés en 1735 au mathématicien Pierre-Louis Moreau de Maupertuis par la marquise Émilie du Châtelet, l'association des termes de solitude et de compagnie peut aujourd'hui sembler contradictoire. Mais elle fait sens dans un contexte où, à partir du début du XVIII^e siècle, l'aristocratie prend conscience qu'elle doit réinventer les pratiques sociales qui fondent sa supériorité. Elle s'appuie pour cela sur le concept de retraite, théorisé au siècle précédent, et qui suppose alors une rupture radicale avec le monde. En se l'appropriant, elle en redéfinit les enjeux. La retraite devient alors un moyen de régénération, qui revêt d'abord une dimension intellectuelle, et qui est mis au service de la sociabilité².

Cet intérêt renouvelé pour la retraite contribue aux prémices du concept d'intimité. La retraite permet l'expérience de l'isolement, alors que la possibilité de s'abstraire des contraintes de la sociabilité et de la représentation n'allait pas de soi. Les espaces domestiques, encore largement polyvalents et indifférenciés, ne recelaient en effet que très rarement des pièces conçues pour être seul. Comme l'a montré Alain Mérot, ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle que de nouvelles pièces, tels que les cabinets, se répandent, qui revêtent un caractère plus intime (Mérot, 1990 : 11-12).

C'est parce qu'elle est pensée comme pouvant être mise au service de la sociabilité que l'intimité est caractérisée dès son avènement par une ambivalence intrinsèque. Elle est à la fois le lieu d'une possible introspection, solitaire, vouée à la régénération intellectuelle, et la marque de pratiques sociales destinées à exposer les bienfaits. Le début du XVIII^e siècle voit l'invention de différentes pièces qui répondent à ces besoins nouveaux en termes d'intimité, telles que les méridiennes³ ou les petits salons. Parmi celles-ci, le boudoir synthétise particulièrement cette complexité de l'intime. Il est ainsi caractérisé dès son invention par une dualité qui exprime et répond à ces nouvelles attentes complexes vis-à-vis de l'habitat et de la sociabilité. Dans la définition qu'en donne

1 Madame du Châtelet, 1878 : 44, lettre du 10 décembre 1735 à M. de Maupertuis.

2 Mérot, 1990 : 110. Alain Mérot décrit comment, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, « la solitude » devient « inséparable » de la « vie mondaine » car elle « permet le recul nécessaire à un jugement impartial, la lecture, la méditation ». De plus, la solitude partagée, ou société choisie, telle que revendiquée au début du siècle suivant par madame du Châtelet, permet de souligner le caractère d'élection de certains cercles et, partant, des lieux qui les abritent. « La hiérarchie des espaces, la subtile spécialisation des lieux donnent du prix à la bienveillance, à l'amitié, [...] permettant de trier et d'exclure. »

3 Une « méridienne » désigne à la fois un meuble et une pièce.

Roland Le Virloys en 1770 est affirmée la possibilité d'une solitude réelle. C'est ainsi une pièce où l'on « se retire pour méditer, ou pour lire, ou pour travailler, en un mot pour être seule⁴ ».

À l'inverse, dans l'introduction de la pièce de théâtre *Le Hasard au coin du feu*, Crébillon en fait le lieu d'une mise en scène, où l'intimité est faite pour être montrée :

La scène est à Paris, chez Clélie ; et l'action se passe presque toute dans une de ces petites pièces reculées, que l'on nomme boudoirs. À l'ouverture de la scène, Clélie paraît couchée sur une chaise longue, sous des couvre-pieds d'édredon. Elle est en négligé, mais avec toute la parure et toute la recherche dont le négligé peut être susceptible⁵.

Les multiples usages, réels ou fantasmés, du boudoir montrent combien l'intimité qui s'y joue est marquée par cette ambivalence entre ce qui correspond à une solitude réelle, offrant des possibilités d'introspection, et ce qui est pensé pour être mis en scène, dévoilé, dans une logique de monstration qui confine chez Crébillon à la séduction. À ce titre, l'intimité participe d'une logique qui ne remet pas en question les fondements de la vie en représentation telle que la théorisée Norbert Elias (Elias, 1913 ; 1985) : les enjeux en sont simplement refondés. L'idée de dévoilement est en ce sens particulièrement signifiante : ce qui, dans la vie quotidienne, était simplement vu, en vient à être montré car doté d'une nouvelle dimension, celle de l'intime.

Cette dualité se ressent dans les caractéristiques spatiales et décoratives du boudoir. Elle s'y traduit notamment par une ambivalence entre public et privé, dont les deux boudoirs projetés en 1784 pour la maison d'Hippolite⁶ Jean René marquis de Touloujon, rue neuve du Luxembourg⁷, sont témoins (fig. 1 et 2). Tandis que l'un est associé à la chambre, l'autre est une annexe du salon. Si, en lien avec cette relative indistinction entre public et privé, la chambre pouvait encore être un support de sociabilité, on peut supposer qu'elle était destinée dans ce projet à accueillir des types d'interactions sociales faisant intervenir une société plus choisie que le salon. En effet, celui-ci est situé au bel-étage tandis qu'il faut encore monter des escaliers pour accéder à la chambre, située au terme d'une gradation qui en consacre le caractère intime et permet d'en discriminer l'accès. Les deux pièces sont néanmoins assorties d'un boudoir, signe de l'usage polyvalent de ce dernier et des représentations complexes qui lui sont attachées. Ainsi, le boudoir du premier étage pouvait être destiné à accueillir un nombre restreint de personnes, ou à décharger le salon à l'occasion de réceptions. Celui

4 Roland Le Virloys, 1770 : art. « Boudoir ». Cette définition fait du boudoir une pièce à l'usage particulier des femmes. Si cette exclusivité féminine ne recouvre pas une réalité pour le XVIII^e siècle, le fait que le boudoir relève du féminin fait partie des éléments qui fondent sa spécificité.

5 Jolyot de Crébillon, 1763 : page non paginée, introduction des interlocuteurs

6 Nous avons conservé ici l'orthographe du document d'archive qui donne « Hippolite » et non « Hippolyte ».

7 Archives nationales de France ; Z / 1j / 1111 ; expertise du 4 février 1784.

du deuxième étage était en revanche d'usage probablement beaucoup plus solitaire.

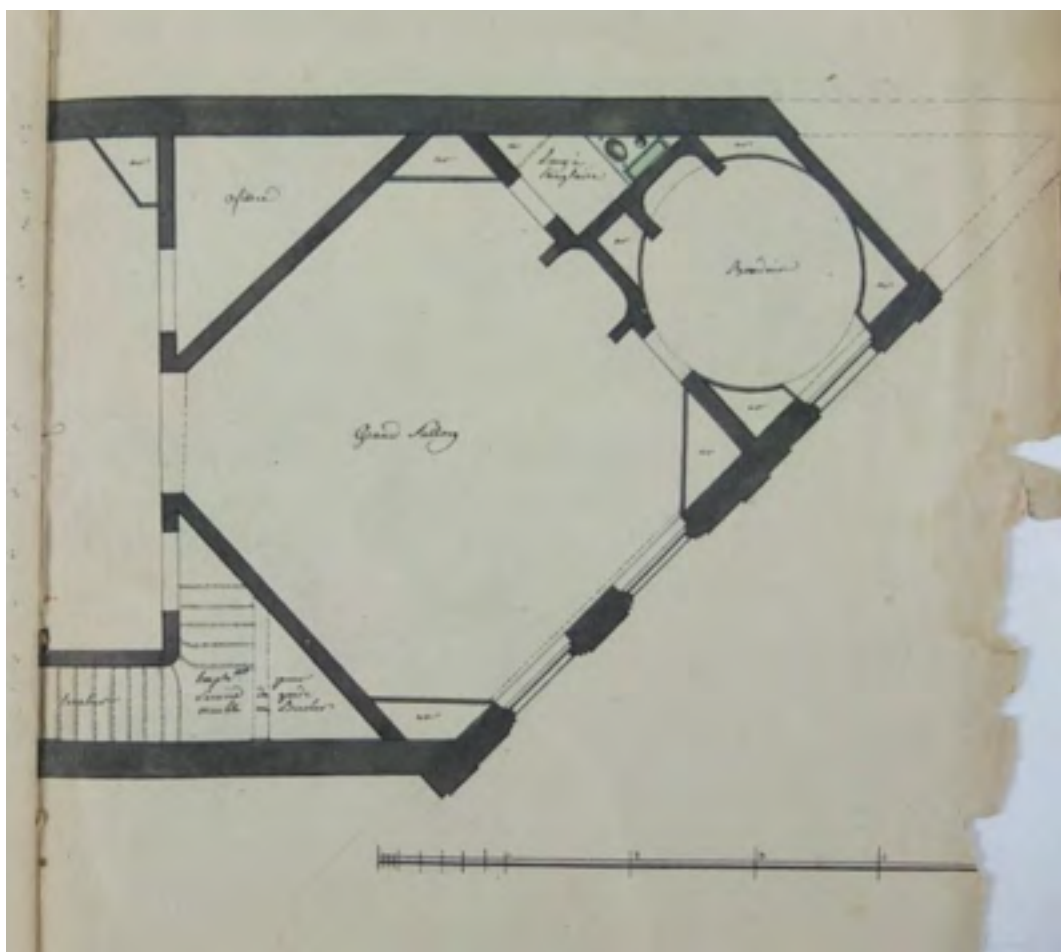


FIG. 1

FIG. 1 et 2 : Maison d'Hippolite Jean René, marquis de Touloujon, rue Neuve du Luxembourg, Paris. Extraits des plans du 1^{er} étage (1) et du 2^e étage (2). Archives nationales de France ; Z / 1j / 1111 Minute du 4 février 1784.

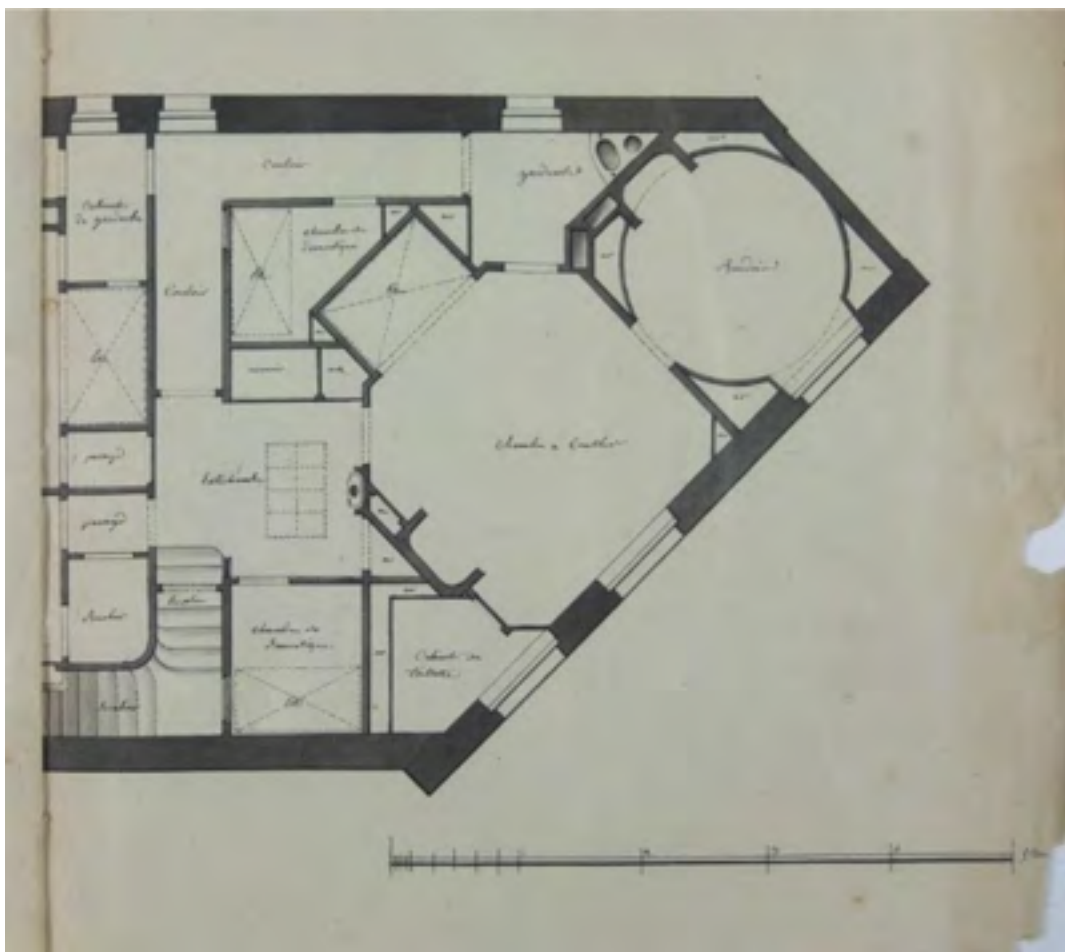
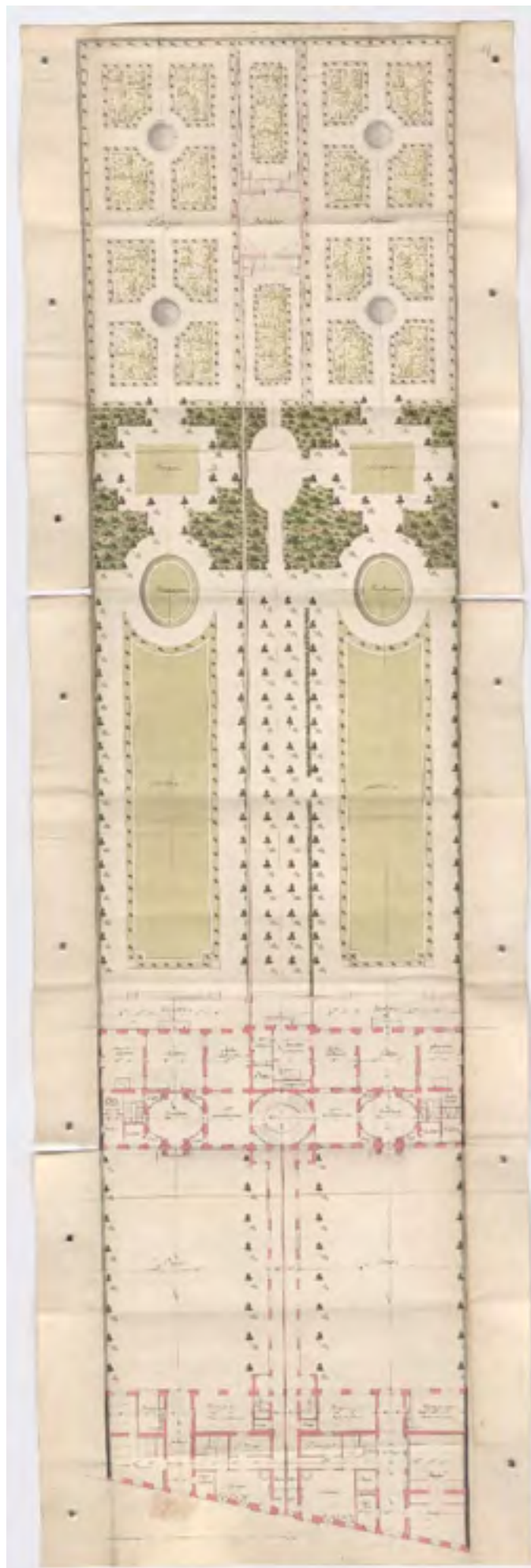


FIG. 2

L'hôtel double de la Rochefoucault et de la Suze⁸ est également témoin de cette dualité spatiale du boudoir (fig. 3 et 4). Dans l'hôtel représenté à gauche sur le plan, le boudoir est visible au terme de la première enfilade parallèle à la façade sur cour, derrière un cabinet de toilette. *A contrario*, dans l'hôtel représenté à droite, les cloisons du boudoir ferment définitivement l'enfilade, ce qui permet non seulement à cette pièce mais aussi au cabinet de toilette de constituer des espaces beaucoup plus secrets⁹. Des attitudes contrastées vis-à-vis des espaces intimes, alternativement voués à la représentation ou à la discrétion, coexistent donc.

8 Cet hôtel, fruit d'une réflexion très ingénieuse sur la distribution, offre une réponse aux contraintes foncières que connaît alors Paris. Deux hôtels indépendants, mais compris dans une même composition sur rue et sur jardin, partageaient un escalier monumental ovale dont les deux rampes superposées, chacune dévolue à un hôtel, ne communiquaient pas.

9 Les fonctions de représentation du boudoir et du cabinet de toilette sont ici corrélées. Ce projet est en effet témoin du lien étroit qui peut exister entre la représentation qui se joue dans le cabinet de toilette et celle qui prend place dans le boudoir. Ce lien est toutefois à nuancer car ces dernières ne cherchent pas à produire les mêmes effets. La toilette reste en effet un « artifice » qui « s'intègre tout à fait dans un rituel de parade » (Vigarello, 1985 : 78), et répond à ce titre aux codes de la représentation canonique. La sociabilité qui se joue dans le boudoir, si elle s'appuie, comme nous l'avons vu, sur l'héritage du concept de représentation, en redéfinit dans le même temps les enjeux. Elle ne peut à ce titre se comprendre à l'aune des rituels de parade. Dans ce projet, le traitement similaire accordé aux deux pièces peut être perçu comme l'effet d'une volonté de mettre en scène une maîtrise de codes sociaux distinctifs canoniques tout en signifiant leur inflexibilité sous l'effet de nouvelles modes.



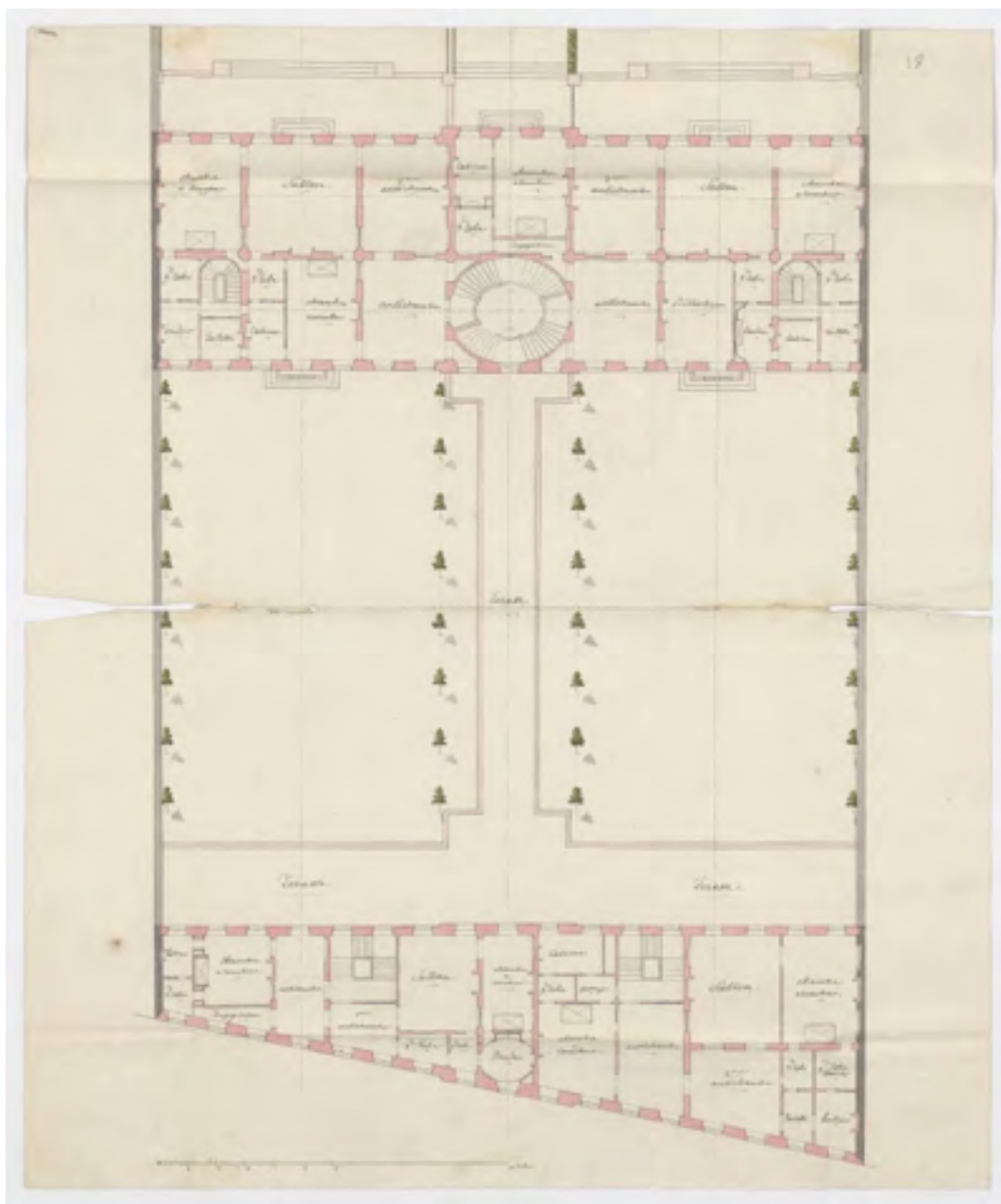


FIG. 3 et 4 : Hôtel double de la Rochefoucault et de la Suze, 65 rue de Varenne, Paris. Plan du rez-de-chaussée (3) et détail (4). Archives nationales de France ; MC/ET/LXXXVII/1164 ; Minute de janvier 1777.

En outre, le boudoir pouvait être doté d'un décor tout à fait somptueux, engageant de grandes dépenses¹⁰, et destiné à être montré. En témoigne le décor du boudoir de l'hôtel Mégret de Sérilly, créé en 1778 pour la jeune Anne-Marie Louise Thomas de Domangeville, à l'occasion de son mariage avec Antoine Jean François Mégret de Sérilly, trésorier général de l'armée française¹¹. La pièce, att-

¹⁰ Ces dépenses étaient inversement proportionnelles à la taille du boudoir, souvent réduite en comparaison avec celle des autres pièces de l'appartement.

¹¹ L'hôtel de Sérilly est situé au 106 rue Vieille du Temple, dans l'actuel troisième arrondissement de Paris. Le boudoir, réalisé dans le cadre du réaménagement de l'hôtel après son achat en 1775, prenait place dans le jardin.

chée au mur extérieur de l'hôtel et exposée vers le sud, ne comprenait qu'une unique entrée, depuis le jardin. Commandé à Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, un peintre ornemaniste très à la mode¹², le décor, prenant pour thème les quatre saisons, était constitué de panneaux peints représentant des divinités antiques et d'autres, décorés d'arabesques. La pièce était également dotée d'une cheminée en marbre surmontée d'un grand miroir. Les encadrements des boiseries étaient sculptés de motifs végétaux et dorés. Les dispositions spatiales de la pièce en faisaient un lieu de possible retraite, doté d'une atmosphère bucolique grâce à son unité avec le jardin, pouvant accueillir des moments de calme et de contemplation. Mais, outre cette vocation manifestement intime, un tel décor, sous-tendu par un discours sur l'ordonnement de la nature en lien avec sa position dans le jardin, était fait pour être montré. Il est donc possible qu'il ait été conçu pour accueillir les joies d'une sociabilité choisie, les très petites dimensions de la pièce excluant la possibilité d'une société nombreuse¹³.

Il faut rapprocher le boudoir, comme les autres nouveaux lieux de l'intime, des discours contemporains sur l'amitié qui réclament alors plus de sincérité dans les rapports interpersonnels. Le naturel¹⁴, perçu comme un gage de vérité, y tient un rôle majeur. Mais, comme évoqué, la sociabilité concède dans le même temps beaucoup aux anciennes pratiques de la représentation. La dimension de mise en scène qui en découle est le support d'une réflexion sur le réel et le factice. Cette réflexion est également à l'œuvre chez les auteurs qui entendent faire ressentir au lecteur des sentiments, des émotions¹⁵, voire des sensations vraies, avec des moyens qui sont ceux de la littérature, c'est-à-dire des situations fictionnelles avec des personnages inventés. Le paradoxe de la mise en scène de l'intime trouve ainsi un écho dans le cadre architectural qu'offre le boudoir. L'ambivalence entre intimité réelle et intimité mise en scène qu'il recèle en fait un motif privilégié des auteurs, notamment galants ou libertins.

À cela s'ajoute le fait que les décors et les distributions sont pris dans le jeu des modes, auquel la diffusion des romans participe. La monstration de l'habitat des élites est redoublée par les descriptions de romans¹⁶. Cela contribue à l'élaboration de caractéristiques redondantes pour le boudoir, qui devient progressivement un *topos*. En résulte un jeu d'influences réciproques entre littérature et architecture, notamment autour du boudoir qui devient l'allégorie d'une tension entre espace mondain et espace intime.

12 Il avait notamment la faveur de commandes de la part de la famille royale.

13 Les panneaux du boudoir sont conservés au Victoria and Albert Museum de Londres qui expose une reconstitution de la pièce. Les dimensions de la pièce sont de 426 cm par 320 cm dans sa version remontée. <http://collections.vam.ac.uk/item/O111424/panelled-room-rousseau-de-la/> (consulté le 09.05.2024).

14 Cette recherche de naturel revêt une dimension tant morale qu'esthétique sur laquelle nous reviendrons dans la suite de cet article.

15 Rappelons que « sentiment » renvoie à une appréhension immédiate et subjective d'une réalité, sans l'entremise de l'intellect. C'est un concept précieux pour comprendre la manière dont la perception du monde est théorisée au XVIII^e siècle, en lien notamment avec les théories philosophiques sensualistes. Le terme « émotion » désigne quant à lui une réaction brusque et passagère, avec des répercussions physiques.

16 L'objet de cet article ne saurait être une étude littéraire, il n'en a pas l'ambition. Les extraits romanesques et théâtraux ici convoqués le sont pour ce qu'ils éclairent de l'histoire de l'architecture.

Ce jeu d'influences réciproques s'observe notamment dans la manière dont romanciers et architectes-décorateurs interprètent le thème de la nature, riche d'une symbolique évocatrice en lien avec l'idée de retraite telle qu'elle a été développée au siècle précédent. La nature est en effet à l'esprit des contemporains un thème signifiant, associée à l'idée de retraite, dont nous avons vu qu'elle fondait un nouveau rapport à la vie mondaine. En témoigne la manière dont Louis-Sébastien Mercier évoque les perfectionnements de l'architecture domestique : « Là l'observateur n'a pas besoin de campagne située au fond des bois [...] à toute heure il est en son pouvoir de rentrer dans son cabinet comme dans un asile impénétrable. Nulle part il ne trouvera de retraite plus tranquille et plus libre ». L'association des concepts de nature et de retraite perdure tout au long du siècle. Mercier fait également sienne l'idée que la solitude peut régénérer la sociabilité :

La solitude la plus parfaite peut exister au milieu de Paris. On est seul quand on veut l'être, et rien de plus délectable que le changement d'état ; d'être aujourd'hui dans une société nombreuse, et le lendemain à ses occupations. C'est ce contraste qui plaît, qui attache. La manière de vivre la plus agréable et en même temps la plus utile, est celle qui se partage également entre la solitude et la société. Quand l'ennui nous domine, on se jette dans le tourbillon. En a-t-on assez, on revient à la solitude. Dans le commerce du monde on acquiert des idées ; on voit une foule de caractères. Dans la solitude, on met ses idées en ordre, on les classe, on les range, on en tire le profit qu'on en peut tirer. (Mercier, 1990 : 353)

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les motifs inspirés de la nature soient fréquents dans les décors de boudoirs. Ils sont le signe de cet héritage et revêtent en ce sens un aspect symbolique, associé, dans un premier temps, à des valeurs morales positives¹⁷.

Le boudoir de Pierre-Élisabeth de Fontanieu à l'hôtel du Garde-Meuble de la couronne (actuel hôtel de la Marine, récemment restauré) a été réalisé pour satisfaire ce désir d'évasion bucolique. Réalisées vers 1773-1779 puis reprises vers 1784¹⁸, les peintures qui rehaussent les miroirs recouvrant presque intégralement les parois évoquent un bosquet habité par de petits angelots vaquant à des activités récréatives et champêtres. Redoublées par les perspectives infinies créées par les jeux de miroirs, celles-ci donnent l'impression de se trouver dans une charmille. De même, le décor du boudoir de l'hôtel de Crillon (autour de 1777-

17 Au xviii^e siècle, les théories qui accompagnent la pratique de la retraite supposent d'abord un lien entre la nature et le sentiment religieux. Puis s'opère un glissement vers un univers galant sous l'influence notamment des précieuses qui utilisaient l'imagerie pastorale pour souligner leurs accomplissements culturels. (Martin, 2011 : 88)

18 Il faut nuancer ici la dimension morale du décor d'inspiration naturaliste, car l'usage de ce boudoir, du moins par son premier propriétaire, était probablement assez licencieux. (Grimm, 2019 : 140, 237) Il témoigne en cela d'une réappropriation des motifs inspirés de la nature et du sentiment d'intimité qu'ils véhiculent par les mouvements libertins, sur laquelle nous reviendrons à la fin de cet article.

1780), réalisé par Pierre-Adrien Pâris pour le duc d'Aumont, est marqué par un goût pour les éléments peints au naturel (fig. 5, 6, 7, 8 et 9). Si l'aspect d'ensemble du décor d'arabesque n'a pas le même caractère illusionniste, l'attention naturaliste portée aux détails des motifs floraux témoigne d'une recherche d'évocation de la nature¹⁹. Les arabesques, très souples, composées de fleurs et de fruits, sont ainsi peuplées de petits animaux qui s'y accrochent et en complètent le motif.

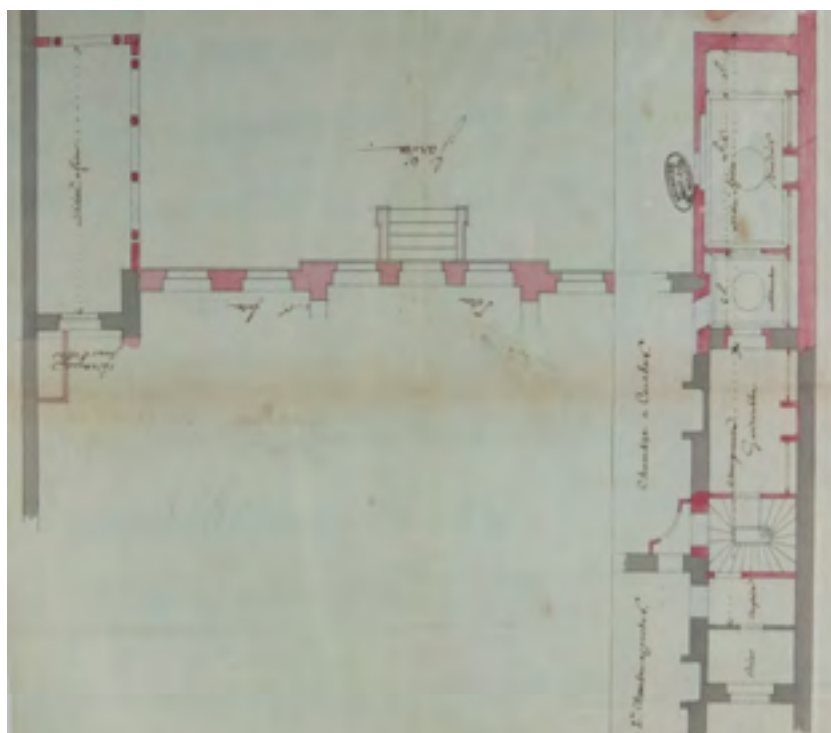


FIG. 5

19 Les arabesques ont d'ailleurs ceci de différent avec les grotesques, dont elles sont très proches, de présenter dans leurs rinceaux des détails floraux plus naturalistes.



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8 et 9

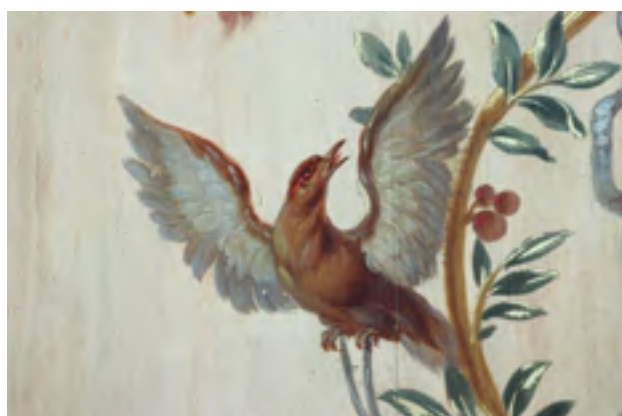


FIG. 5, 6, 7, 8 et 9 : Pierre-Adrien Pâris arch., Boudoir de l'hôtel de Crillon, autour de 1777- 1780. Vues du boudoir et détails des cloisons, The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Susan Dwight Bliss, 1944. Public Domain, <https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/199496>.

La position du boudoir dans la distribution joue aussi un rôle dans cette recherche de proximité avec la nature, puisque, lorsque les dispositions architecturales le permettent, il est souvent situé sur l'enfilade parallèle au jardin, et jouit d'une vue sur ce dernier, voire d'un accès direct²⁰. À l'hôtel du Châtelet réalisé par Mathurin Cherpitel en 1770²¹, le boudoir, qui appartient à l'enfilade principale sur laquelle il est situé entre le cabinet de toilette et la chambre des bains, est la seule de ces trois pièces de dimensions similaires et relativement modestes qui entretient un rapport non seulement visuel mais également physique avec le

20 Composition paysagère et décor naturaliste peuvent alors se répondre mutuellement. Bérangère Poulain analyse en ce sens le décor du boudoir de la baronne d'Ogny au château de Millemont (entre 1758 et 1766). Voir B. Poulain, 2015.

21 Cet hôtel, construit pour le comte Florent du Châtelet, fils de la marquise Émilie du Châtelet, abrite aujourd'hui le ministère du Travail. Bien qu'il comporte un boudoir, pièce d'invention relativement récente et à la mode, la disposition de cet hôtel entre cour et jardin et sa distribution « tournée vers le passé » en font un représentant d'un type canonique de plus en plus rare dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. (J.-F. Cabestan, 2004 : 36)

jardin, grâce à la présence d'une porte-fenêtre ouvrant sur un emmarchement y menant directement²² (fig. 10 et 11).

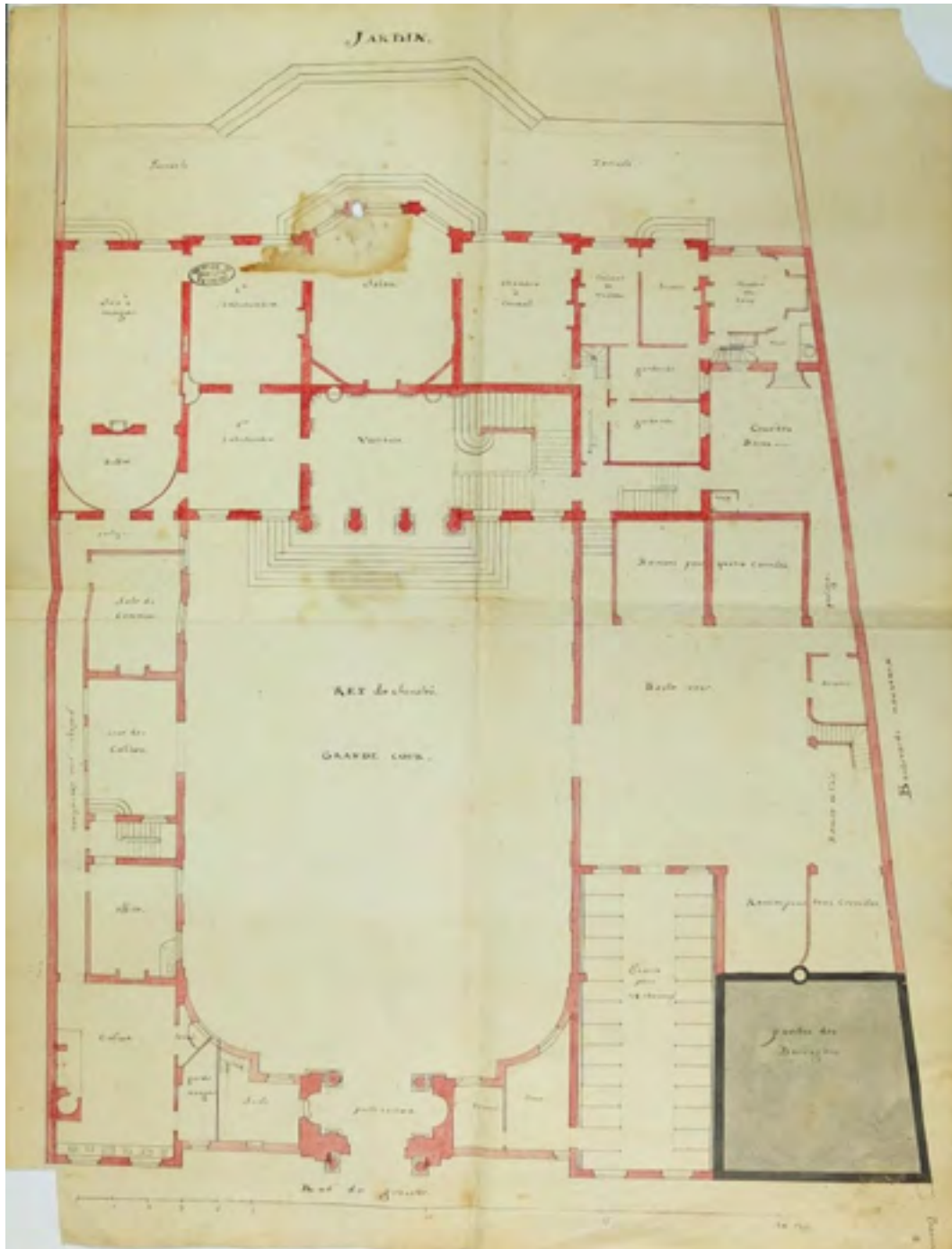


FIG. 10

22 Archives nationales de France ; S//3708.

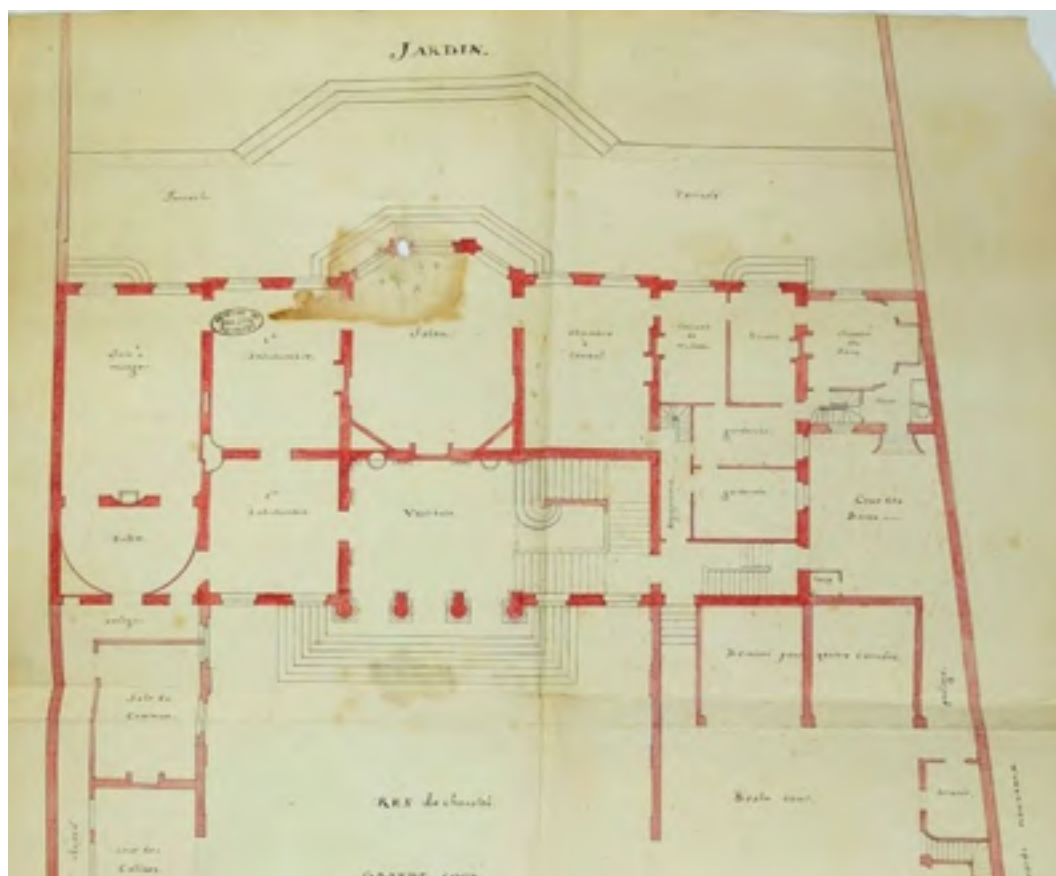


FIG. 11

Fig. 10 et 11 : Mathurin Cherpitel arch., Hôtel du Châtelet, 127 rue de Grenelle, Paris, 1770. Plan du rez-de-chaussée (10) et détail (11). Archives nationales de France ; S//3708. Photographie Ariane Kozlowski

Cette recherche d'une ouverture sur le jardin peut donner lieu à des dispositions plus contournées qui enrichissent encore cette relation visuelle et physique. Il en va ainsi du boudoir de M^{me} Prégougnier (1789-1790), qui est l'objet des travaux d'aménagement d'une maison préexistante « sise au centre-ville de Paris rue de la Michaudière²³ » (fig. 12 et 13). La façade est remaniée pour être dotée d'une petite aile en retour qui offre un volume entièrement dévolu au boudoir. Cette volonté de le doter d'une vue choisie sur le jardin, et d'en faire, on l'imagine, un lieu de contemplation, montre bien l'importance de ce lien entre le boudoir et la nature architecturée du jardin aux yeux des contemporains. En outre, ce rapport est ici associé à l'idée de retraite puisque le boudoir est doté d'une petite antichambre à sa mesure qui permet à sa propriétaire d'en contrôler l'accès. La gradation ainsi instaurée consacre le caractère privé de la pièce et illustre la proximité entre le concept de nature et l'idée de retraite.

23 Archives nationales de France ; Z / 1j / 1194 ; expertise du 25 mai 1789.. Le plan joint à la minute montre tout un dispositif visant à symétriser les interventions, avec l'ajout notamment d'une petite aile en regard de celle dévolue au boudoir. Cette partie ne porte que la mention « addition à faire » et semble dénuée de vocation propre. La finalité de l'ensemble paraît donc bien être l'installation d'un boudoir.

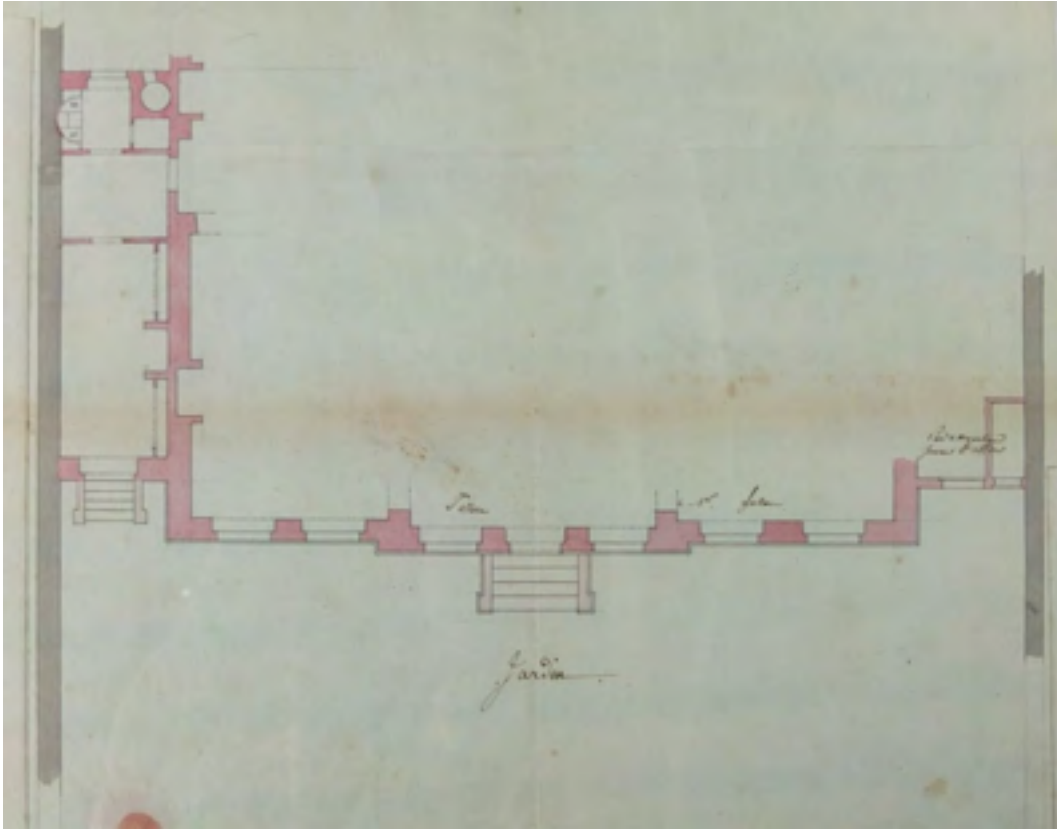


FIG. 12

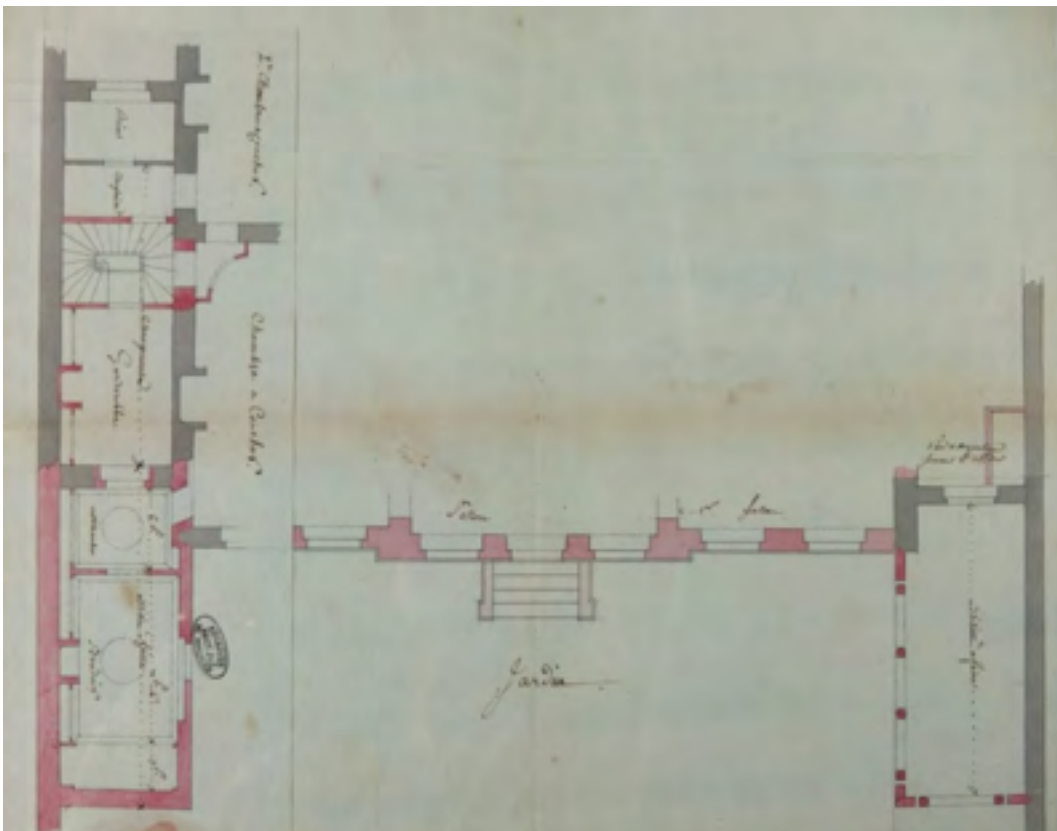


FIG. 13

FIG. 12 et 13 : Projet de modification du rez-de-chaussée de la maison de Madame Préguonnier, rue de la Michaudière, Paris. Plans partiels du rez-de-chaussée, état existant (12) et état projeté (13). Archives nationales de France ; Z / ij / 1194 ; Minute du 25 mai 1789. Photographie Ariane Kozlowski

Cela n'échappe pas aux théoriciens dont les écrits sont témoins d'un premier lien avec la littérature, car ils utilisent, et avec plus ou moins de bonheur, des ressorts littéraires. Nicolas Mailler entend ainsi donner à son ouvrage, *L'Architecture, poème en trois chants*, une portée théorique. Les vers qu'il consacre au boudoir manifestent cette recherche d'un lien privilégié avec une nature fortement esthétisée :

Le lit voluptueux, galant dans sa richesse,
Orné de réseaux d'or, tissus de la mollesse,
De glaces entourés, séduisant appareil,
Y provoquant l'amour, bannira le sommeil.
Des troncs d'arbres sculptés, peints suivant la nature,
Entrelacés de fleurs orneront sa structure.
Des myrthes [*sic*], des jasmins et divers arbrisseaux
Pour en former l'alcôve, approchant leurs rameaux,
Y réaliseront des bosquets d'Idalie... (Mailler, 1780 : 129)

Comme le remarque Monique Mosser, « ce qui peut paraître étonnant, au premier abord dans sa description, c'est la proximité – sinon la confusion – que Mailler établit entre l'intimité d'un espace clos par excellence, le boudoir, et le jardin, lieu pourtant logiquement ouvert sur l'extérieur » (Mosser, 2017 : 353). Or, grâce à l'imaginaire qu'il véhicule en lien avec la profondeur symbolique de la nature, le jardin constitue aussi le « premier refuge de l'intimité » (Ranum, 1986 : 215). C'est, depuis la première moitié du XVIII^e siècle, un lieu de régénération à l'écart des contraintes sociales où « la nature, fortement idéalisée » est perçue « comme un espace de quiétude et de repos, véritable remède à la vie de cour » (Poulain, 2015 : 246). L'abbé Marc-Antoine Laugier écrit dans ce sens qu'un « jardin, dans une ville est d'une grande ressource ; ne fût-ce que pour donner de l'air, et un peu de verdure, et ce qui est encore plus gracieux, pour avoir chez soi une promenade qu'il ne faut point aller chercher, où l'on peut être à toute heure, et en déshabillé, où l'on ne rencontre que ceux que l'on veut voir » (Laugier, 1979 : 144).

L'idée de régénération à l'écart des contraintes sociales sous-tend le texte de Laugier, ainsi que celle d'élection. Une certaine dimension de séduction s'en dégage, signe que l'intimité du jardin est marquée, à l'image de celle des nouveaux espaces domestiques, par une réflexion sur la mise en scène. La proximité entre le jardin et le boudoir se fonde également sur le fait qu'ils partagent un caractère duel entre ouverture et fermeture. En effet, pour être lieu ouvert sur l'extérieur, le jardin n'en est pas moins un espace clos.

Parmi les théoriciens dont les écrits sont marqués par l'utilisation de ressorts littéraires se trouve également Quatremère de Quincy. Après avoir rappelé, dans la définition qu'il donne du boudoir, la nécessité d'une ouverture ménageant une vue, celui-ci déploie tout un vocabulaire décoratif inspiré de la nature : « On y ménage ordinairement un jour doux, surtout des points de vue agréables à l'extérieur. Si l'on peut se procurer l'aspect d'un jardin particulier, les

berceaux, les treillages, les volières y feront un bon effet. Au défaut de la nature, l'art peut prêter ses ressources, et, par la magie de la peinture ou de la perspective, produire d'heureuses illusions²⁴ ». Ce possible recours à des artifices palliant l'absence de jardin se retrouve chez Le Camus de Mézières, pour lequel le sentiment d'ouverture peut être rendu grâce à des moyens illusionnistes évoquant une nature feinte. Ainsi, dans le boudoir, « les croisées [...] doivent avoir, autant qu'il sera possible, des points de vue favorables », mais « au défaut de la belle nature », il faut « avoir recours à l'art ». C'est même « dans ce cas où le goût et le génie doivent se déployer ». Il faut « tout mettre en œuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions ». Ainsi « le boudoir ne serait pas moins délicieux si la partie enfoncée où se place le lit était garnie de glaces dont les joints seraient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art et peints, tels que la nature les donne ». On pourrait « se croire dans un bosquet » (Le Camus de Mézières, 1780 : 117-118).

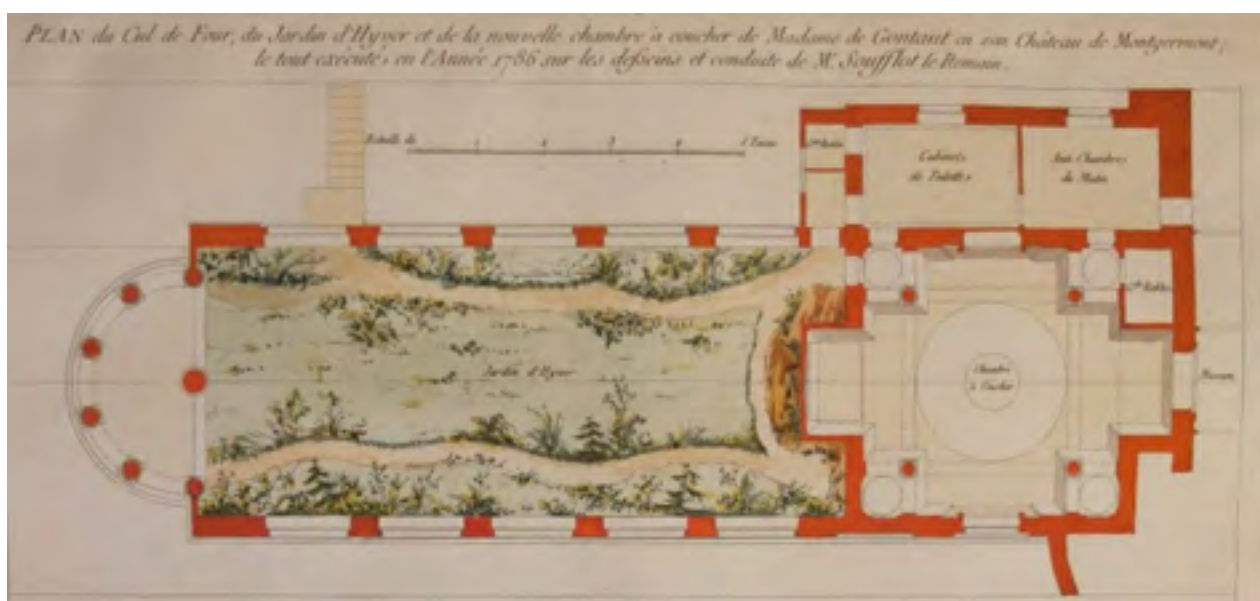
À cette dimension illusionniste des décors s'ajoute le fait que Le Camus de Mézière prescrit le recours à la technologie de la serre, de manière que « la beauté, la douceur du printemps » règnent « toujours » (*Ibid.* : 118). Le jardin d'hiver de M^{me} Gontaut réalisé en 1786 au château de Montgermont par l'architecte Soufflot le Romain illustre le type d'aménagements auxquels Le Camus de Mézières pouvait faire référence (fig. 14 et 15). Ce jardin d'hiver n'est pas à proprement parler un boudoir. Cependant, on ne peut que remarquer l'analogie qu'il entretient avec celui-ci. En effet, son lien avec la chambre et le cabinet de toilette et sa place reculée dans la distribution, ainsi que sa fréquentation par une société choisie – d'après le nombre de personnes représentées sur la coupe reproduite dans un recueil d'architecture conservé au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale²⁵ – indiquent, sinon une équivalence, du moins une parenté avec le boudoir. Cette réflexion sur le caractère illusionniste des décors redouble celle qui prend place dans le roman sur l'aspect factice des situations et sur laquelle nous reviendrons.

24 Quatremère de Quincy, 1788-1823 : 312, art. « Boudoir ».

25 Paris, BnF, Estampes, RESERVE B-2 (A)-FOL.



FIG. 14 et 15 : Soufflot le Romain arch., Jardin d'hiver de M^{me} Gontaut, château de Mongeront, 1786. Coupe longitudinale (22) et plan (23). Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, RESERVE B-2 (A)-FOL, Gallica
 (14) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509811b>
 (15) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525098065.item>



Comme le remarque Monique Mosser, « Le Camus et Mailler s'inscrivent très explicitement dans l'immédiate mouvance des romans libertins qui se plaisaient à multiplier les jeux ambigus des dehors et des dedans » (Mosser, 2017 : 354). Elle relève par exemple la proximité entre les prescriptions de Le Camus de Mézières et la description du premier boudoir visité par Méлите dans *La Petite*

maison de Bastide²⁶. La description précise en effet que « toutes les murailles [en] sont revêtues de glaces, et les joints de celles-ci masquées par des troncs d'arbres artificiels, mais sculptés, massés et feuillés avec un art admirable. Ces arbres sont disposés de manière qu'ils semblent former un quinconce » (De Bastide, 1993 : 34). Il y a une proximité dans les espaces décrits, mais aussi dans les termes utilisés, puisque Le Camus reprend l'énumération « sculptés, massés, feuillés ». *La Petite maison*, publié vingt ans avant *Le Génie de l'architecture*, a été un grand succès littéraire, la reprise des mots est donc signifiante et choisie.

L'introduction de cet espace dans le roman indique que « cette pièce est un boudoir, lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de conseil » (*Idem*). Cette évidence sensible décrite par Bastide permet de souligner, voire d'affirmer le statut de *topos* du boudoir dans la littérature contemporaine. En reprenant non seulement les motifs, mais aussi les mots de Bastide, Le Camus de Mézières cherche à inscrire l'espace architectural dans cette tradition littéraire, et à faire sienne l'évidence décrite par Bastide.

Si les prescriptions des théoriciens peuvent être influencées par la littérature, cette dernière est également marquée par la production architecturale contemporaine. Comme le remarque Bruno Pons, la description de Bastide est elle-même tributaire d'une réalisation architecturale quasi-contemporaine, la petite maison de Gaillard de la Bouëxière réalisée entre 1753 et 1754 près de Clichy par l'architecte Le Carpentier²⁷. Ses décors étaient « d'un grand luxe car proches de la ville » mais faisaient appel dans le même temps « parce que situés en pleine nature, à des motifs imitant la nature, des cadres de glaces et des consoles simulant des feuillages » (B. Pons, 1993 : 9). Cette réalisation a été largement remarquée et visitée au moment de sa construction. Elle a constitué un modèle pour Bastide, puis a eu, par son intermédiaire, une influence jusqu'en 1780 sur Le Camus de Mézières.

26 Le roman décrit l'entreprise de séduction de la chaste Mélite par le marquis de Trémicour. L'espace architectural y joue un rôle certain puisque ce sont les charmes et les raffinements de sa petite maison qui séduisent progressivement Mélite pour le compte du marquis.

27 Cette réalisation est aujourd'hui détruite et ses décors perdus.

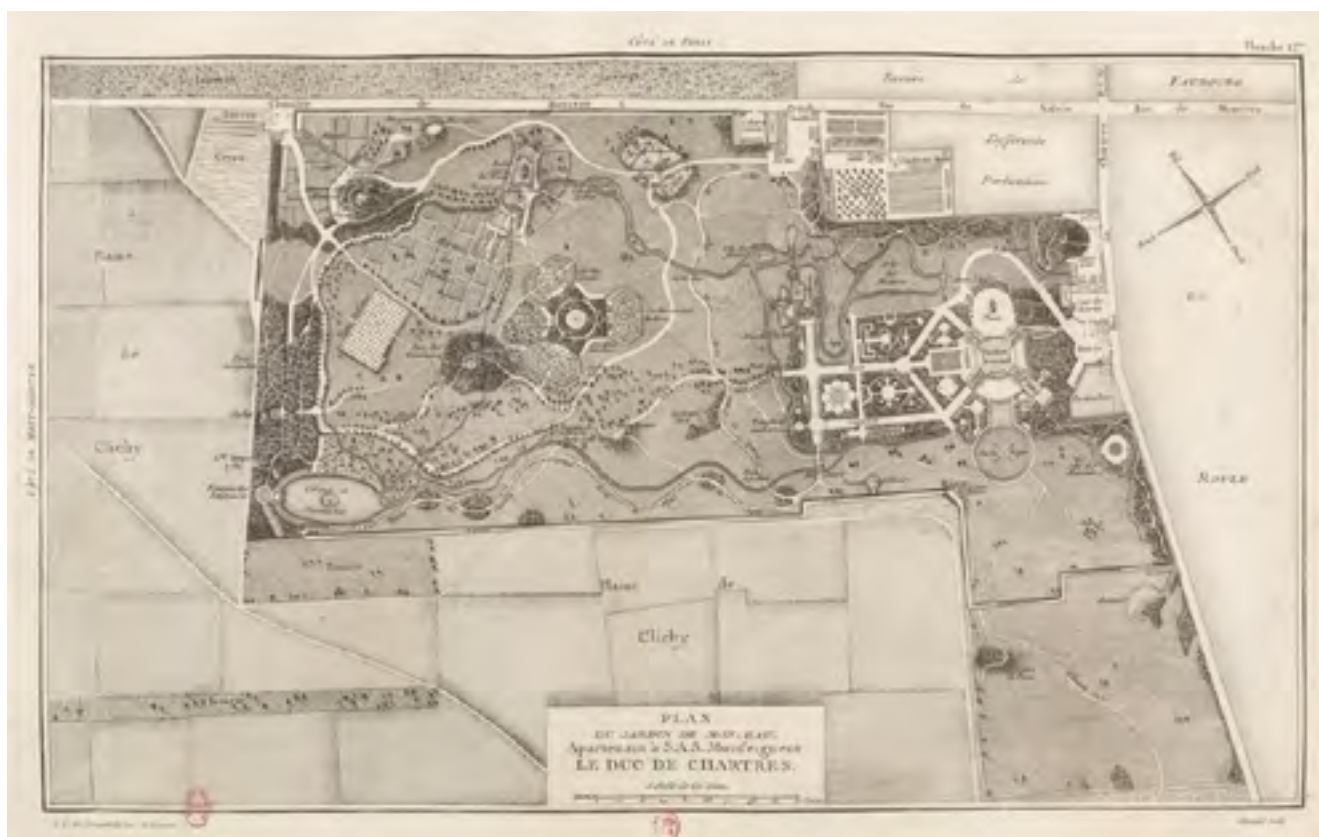


FIG. 16 : Carmontelle, Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le duc de Chartres, Paris, Delafosse, Née & Masquelier, 1779. Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066592n/f19.item>.

Une autre inspiration pour *Le Camus de Mézières* est le « Berceau ou Jardin d'hiver » de la folie du duc de Chartres à Monceau (fig. 16), aménagée à partir de 1773 par Carmontelle²⁸, pour laquelle Monique Mosser souligne que *Le Génie de l'architecture* constitue presque un « support programmatique » (Mosser, 2017 : 358). Ce projet s'inscrit à la suite des « boudoirs-jardins²⁹ » (*Ibid* : 354) et constitue un « espace narratif du désir » à même de mettre en place une « mécanique irrépressible des sensations » (*Ibid* : 365). De même que *Le Génie de l'architecture*, qui intègre une dimension très littéraire relevant plus de l'imaginaire de l'architecte que d'une stricte description architecturale, le jardin d'hiver du duc de Chartres répond à la volonté de doter l'espace architectural de capacités presque littéraires. Il s'agit en effet de s'inspirer des mécanismes propres au roman qui peut, en évoquant la nature, s'en approprier les effets. Cette transposition des effets de la nature dans un cadre artificiel (celui du roman ou de l'architecture) est l'objet d'une double attitude. Comme en littérature, on assiste dans les jardins-boudoirs à la fois à une recherche d'immédiateté des sensations

28 Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), auteur dramatique, était également peintre, dessinateur, graveur et architecte.

29 Monique Mosser désigne sous le terme de « boudoirs-jardins » ces boudoirs, réels ou littéraires, où une recombinaison des effets de la nature s'observe, notamment grâce à la fantaisie du décor architectural.

et à la construction d'un discours sur les mécanismes qui les suscitent. De même que le texte se raconte, l'espace se met en scène. Le boudoir, en tant que *topos*, constitue l'espace privilégié d'une telle réflexion, puisque la reproductibilité des sensations grâce à la transposition des effets de la nature s'y joue particulièrement. Dans ce sens, la confrontation de la réalité architecturale et de l'imaginaire du roman rejoint celle de la nature réelle et de la nature feinte.

Ce thème des rapports entre le vrai et l'artifice, dont nous avons vu l'importance pour le boudoir, est aussi déterminant pour le roman. Comme le remarque Christophe Martin, dans son travail sur les espaces du féminin dans le roman français du XVIII^e siècle, « les frontières entre le naturel et l'artificiel semblent [...] quelque peu brouillées ». C'est alors que « les jardins se révèlent encore souvent largement aussi artificiels que les boudoirs » qui « se trouvent eux-mêmes entièrement conçus pour éveiller le souvenir d'une nature idéalisée » (Martin, 2004 : 73-74). Dans « Le Boudoir », qui fait partie des *Proverbes dramatiques* de Carmontelle, ce dernier met en scène un vieux barbon, monsieur de Bourval, qui entend séduire la jeune mademoiselle de Saint-Edme, tout juste sortie du couvent, au moyen d'un boudoir qu'il a conçu pour elle. À la vue du décor, celle-ci s'exclame : « Ces tableaux, par exemple, la nature y est embellie, on voudrait qu'elle fût toujours comme cela, toujours aussi brillante » (Carmontelle, 1768-1771 : 143). Cette mise en scène du souvenir de la nature consacre la capacité des espaces décrits à instaurer un sentiment d'intimité, qu'Henri Lafon définit comme une « intimité végétale » (Lafon, 1997 : 12). Deux types d'espaces sont à même d'isoler les personnages, souvent des amants : l'espace domestique composé de petites pièces et le jardin. Les « barrières “végétales”, “naturelles” de l'un » sont ainsi confrontées à « l'écran “artificiel” des murs, de la porte, de l'autre » (*Ibid.* : 42), dans une relation duelle d'opposition et d'équivalence. Le roman instaure une proximité et une complémentarité entre les dedans et les dehors dans la manière dont ils offrent aux personnages des espaces propices à l'intimité.

Ce mimétisme du jardin et des appartements, pris dans la même dynamique de fragmentation et de hiérarchisation, fait directement référence aux évolutions de l'architecture domestique contemporaine. Le boudoir du rez-de-chaussée de l'hôtel Radix de Sainte-Foix (fig. 17), réalisé par Brongniart en 1775³⁰, en est le témoin. Celui-ci se trouve au terme d'une enfilade comprenant une grande bibliothèque et un cabinet octogonal. C'est lui qui réalise la transition entre cette première enfilade et une seconde, constituée de « cabinets de verdure » qui présente une sorte de symétrie avec l'enfilade intérieure. Il est possible que le boudoir, par la proximité qu'il entretient avec la nature et l'unité qu'il permet d'instaurer avec celle-ci, ait été perçu comme l'élément idéal pour assurer la continuité entre l'architecture de pierre de l'hôtel et l'architecture « naturelle » du jardin. La présence de cette enfilade indépendante est porteuse

30 Gallet, 1972. La nomenclature des pièces, dont il n'est pas impossible qu'elle ait évolué avec le temps, est connue grâce à un plan annexé à un procès-verbal conservé aux Archives Nationales. Archives nationales de France ; Z / 1j / 1171 ; expertise du 11 octobre 1796.

de sens dans le dialogue qu'elle instaure entre le bâtiment et son environnement, dont le boudoir est l'élément central. C'est ainsi que la nature est d'abord aperçue depuis le boudoir, au travers duquel l'architecte la met en scène³¹.



FIG. 17 : Alexandre-Théodore Brongniart arch., Hôtel Radix de Sainte-Foix, rue Basse du Rempart, Paris, 1775. Archives nationales de France ; Z / 1j / 1171 ; Minute du 11 octobre 1796. Photographie Ariane Kozlowski

Le même dialogue entre architecture réelle et architecture feinte par des aménagements paysagers est à l'œuvre dans la maison de M^{lle} Dervieux rue Chanteraine (fig. 18), réalisée en 1778 par Brongniart mais dont la salle à manger, la salle des bains et les boudoirs ont été ajoutés en 1787 par l'architecte Bélanger.

31 Ce boudoir offre en outre un havre peut-être propice à la lecture. Car si la bibliothèque est encore un espace d'ostentation, il n'est pas exclu que les deux cabinets contigus soient le lieu d'une lecture plus solitaire.

Le boudoir (n) fait partie d'un ensemble comprenant également la chambre à coucher (h) et la salle des bains (m) qui s'organise autour d'une terrasse aménagée en bosquet couvert qui, feignant une architecture, renforce la continuité entre le bâtiment et son jardin. La treille qui couvre la terrasse est à mi-chemin entre l'architecturé et le naturel et peut presque être comprise comme faisant partie de la distribution du rez-de-chaussée. À ce titre, il n'est pas anodin qu'elle ait été dotée, dans un plan gravé et lavé destiné à la publication³², comme toutes les pièces intérieures, d'un renvoi à la nomenclature (o).

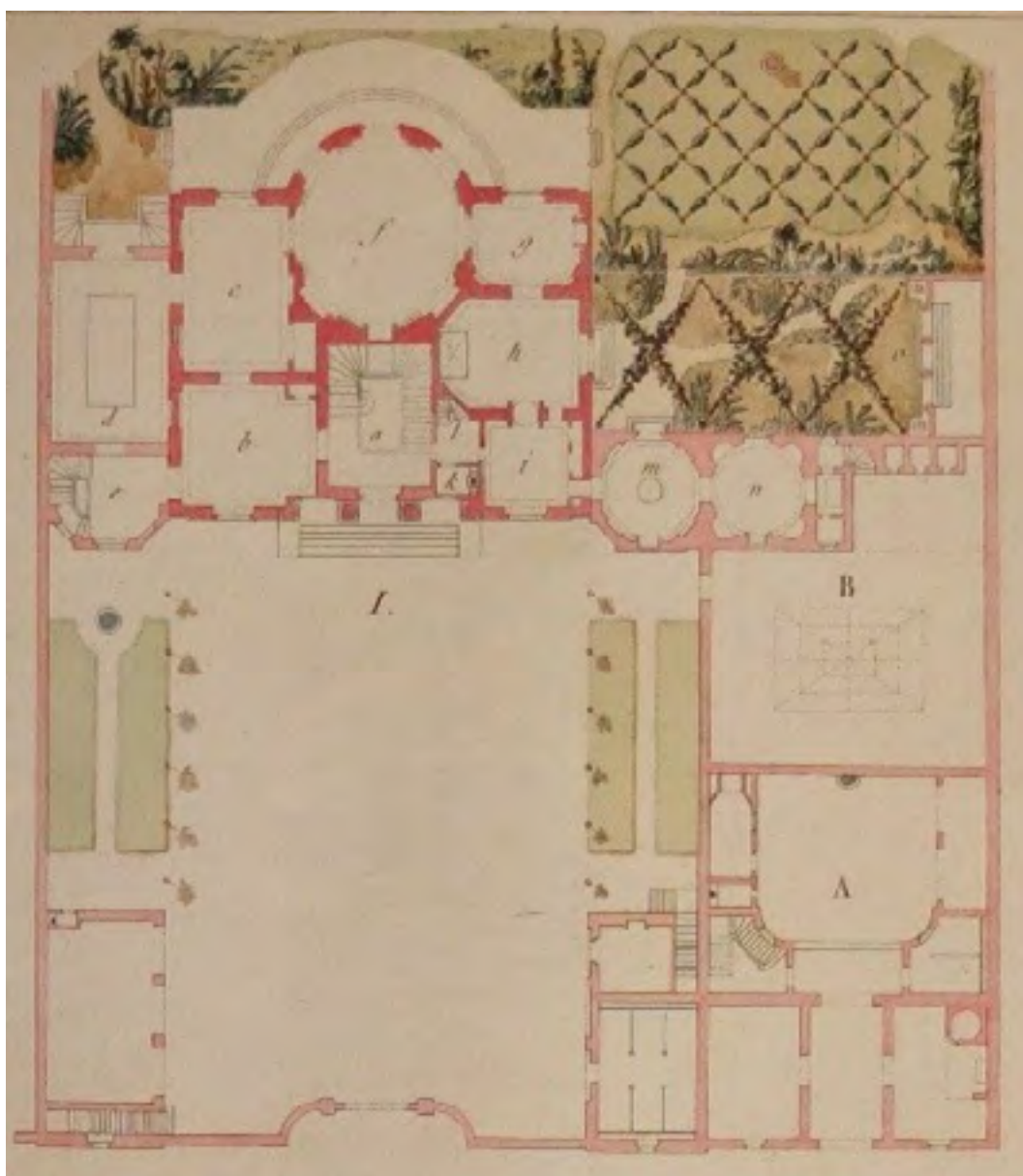


FIG. 18 : Alexandre-Théodore Brongniart arch., ajouts de F.-J. Bélanger arch., Maison de Mlle Dervieux, rue Chantereine, Paris, 1778 - 1787. Plan du rez-de-chaussée. Paris, BnF, Estampes, RESERVE B-2 (A)-FOL. Photographie Ariane Kozlowski

32 Paris, BnF, Estampes RESERVE B-2 (A)-FOL.

Cette quasi-équivalence entre le jardin et le boudoir est un motif que les auteurs libertins mettent à profit. Si elle peut revêtir l'aspect d'une retraite presque spirituelle, s'inscrivant dans la tradition des ermitages quasi sauvages et des solitudes bucoliques, l'intimité ainsi évoquée peut en effet permettre des scènes plus licencieuses. Les références pastorales suscitent alors l'ironie des auteurs et les jardins de leurs romans « mêlent les débris d'un très ancien *topos* à des références à la réalité des jardins contemporains³³ », comme en témoigne cet extrait du *Souper des petits maîtres* :

Madame de femme forte s'il en fut jamais, n'a pas de boudoir d'hiver, ou pour mieux dire, il est partout : dans l'embrasement d'une fenêtre, dans une garde-robe [*sic*], sur un escalier ; tout lui est égal. Pour celui d'été, je le connais ; et l'on peut dire, à l'éloge de la dame, qu'il n'est point fastueux. Il est tout uniment au bout de son jardin, dans un labyrinthe de charmille, où elle a fait élever sur un piédestal un Priape de bronze. Elle a pendant longtemps imité Julie, fille d'Auguste. Elle plaçait sur la tête du dieu des jardins une couronne toutes les fois qu'il était témoin d'une de ses bonnes fortunes ; mais ce temple pouvant être à découvert un peu trop vite, on ne fait plus hommage à la divinité que d'une seule feuille. (Cailhava d'Estandoux, 1770 : 51-52)

Ici l'intimité du « jardin-boudoir » est teintée d'une ironie et d'une mise à distance vis-à-vis de l'héritage spirituel et des connotations symboliques de la retraite. Le détournement des références pastorales et religieuses souligne le caractère licencieux de cette retraite intime.

Cette recomposition des effets de la nature que permettent tant l'écrit que le décor est le support de réflexions sur les rapports entre le réel et le factice. La « composante de manipulation » (Lafon, 1997 : 54) que peut revêtir l'architecture y tient une place centrale. Ainsi dans *Le Boudoir* de Carmontelle, le caractère factice du décor n'est, comme nous l'avons vu, pas nié. Il n'en est pas moins efficace. À la vue du décor, M^{lle} de Saint-Edme éprouve une jubilation immédiate. Quand Sophie, sa femme de chambre, lui demande si son émoi est causé par la profusion des dorures, elle répond de la manière suivante : « De l'or ? Ce n'est pas l'or qui me plaît ; ce sont les fleurs, les odeurs, les peintures, les glaces ! » À cette jubilation causée par la sollicitation des sens succèdent immédiatement des aspirations d'ordre plus abstrait³⁴. M^{lle} de Saint-Edme éprouve tout

33 Lafon, 1997 : 43. Les références bucoliques et pastorales constituent un *topos* dont certains auteurs reprennent alors les attributs en les détournant, jouant sur les attentes du lecteur. Là où les jardins accueillent auparavant des pratiques introspectives ou de dévotion, ils sont dans leurs romans le lieu de scènes légères. En découle une distance ironique qui permet aux auteurs de souligner le caractère licencieux des jardins qu'ils décrivent, dont l'usage, certes fantasmé, pouvait faire écho à des pratiques réelles.

34 À cela s'ajoute le fait que, le boudoir étant doté de glaces, il permet à M^{lle} de Saint-Edme d'éprouver de la satisfaction face à son propre reflet, et par là même de prendre conscience de son corps.

d'abord un désir de contemplation solitaire et prolongée. Puis, quand Sophie lui demande ce qu'elle aimerait faire dans le boudoir, elle lui répond : « J'y penserais, et beaucoup [...] j'y dessinerais, j'y lirais, j'y chanterais, j'y écrirais. » Enfin, le décor révèle à M^{lle} de Saint-Edme ses propres sentiments, puisqu'à côté de son reflet, elle croit voir le portrait d'un jeune chevalier, qu'elle reconnaît aimer : « Ah, Sophie, je ne croyais pas ce boudoir si dangereux ! [...] sans lui, je n'aurais peut-être jamais su que Monsieur le Chevalier m'aimait, peut-être même n'y aurais-je pas été aussi sensible... » Le décor du boudoir et sa capacité à recomposer les effets de la nature sont donc déterminants dans la révélation à M^{lle} de Saint-Edme de ses propres sentiments et, partant, dans l'évolution de l'action. Il y a ici un ressort comique puisque le vieillard, qui compte justement sur la manipulation opérée par le boudoir, est pris à son propre piège. Carmontelle annonce l'effet de manipulation, et s'en joue.

Cette composante de manipulation est un des aspects qui participent de ces liens entre littérature et architecture. Outre la reprise des motifs inspirés de la nature, les auteurs font également appel, en les amplifiant parfois, à des inventions distributives ou même à des dispositifs techniques observables dans l'architecture contemporaine. Ces ressorts spatiaux dotent l'espace romanesque de capacités séductrices. Celui-ci est agissant, il influe sur les émotions et les sensations des personnages. Comme le suggère la déconvenue du vieillard chez Carmontelle, la manipulation opérée par l'architecture n'est cependant ni prévisible ni inéluctable. Certains auteurs établissent une distance ironique vis-à-vis de l'efficacité supposée du cadre architectural. En témoignent les deux fins de *La Petite maison*³⁵, l'une où Mélite succombe aux charmes de la maison et de son propriétaire, et l'autre où elle y résiste.

Bibliographie

- BASTIDE, Jean-François de, *La Petite Maison* (1758), Paris, Le Promeneur-Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 1993.
- CABESTAN, Jean-François, *La Conquête du plain-pied*, Paris, Picard, 2004.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *Le Souper des petits maîtres*, Paris, Didot le Jeune, 1770.
- CARMONTELLE (Louis Carrogis, dit), « Le Boudoir », *Proverbes dramatiques*, seconde édition, t. 3, Paris, chez Sébastien Jorry, 1768-1771.
- ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1913.
- ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- GALLET, Michel, *Paris domestic architecture of the 18th century*, Londres, Barrie & Jenkins, 1972.
- GRIMM, Joséphine, *Entre pièce intime et espace fantasmé, forme, décor et usages du boudoir de 1726 à 1802*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe sous la direction de Guillaume Fonkenell et Dominique Massounie, Paris, École nationale des Chartes, 2019.

35 Dans la version de 1763, c'est dans le second boudoir qu'elle visite que Mélite succombe aux avances de Trémicour. Dans la première version, éditée en 1758, Mélite résiste en revanche aux charmes du boudoir et du marquis. Herman, 2019 : 383-384.

- HERMAN, Jan, *Lettres familières sur le roman du XVIII^e siècle*, 2 vol., t. I. « Providences romanesques », Louvain, Peeters, 2019.
- JOLYOT DE CREBILLON, Claude-Prosper, *Le Hasard au coin du feu*, La Haye, 1763.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, de Madame de Villegieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* (1753), 2nde éd., Paris, Duchesne, 1755, réimp. Bruxelles, Mardaga, 1979.
- LE CAMUS DE MEZIERES, Nicolas, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, chez Benoît Morin, 1780.
- MADAME DU CHATELET, *Lettres de la marquise du Châtelet*, éditées par Eugène Asse, Paris, G. Charpentier, 1878.
- MAILLER, Nicolas, *L'Architecture, poème en trois chants*, Paris, chez l'auteur, 1780.
- MARTIN, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 2004.
- MARTIN, Meredith, *Dairy Queens: The politics of pastoral architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette*, Cambridge, Harvard UP, coll. « Harvard Historical Studies », 2011.
- MERCIER, Louis-Sébastien, « Tableau de Paris », in Michel Delon et Daniel Baruch (dir.), *Paris le jour, Paris la nuit. Tableau de Paris, le Nouveau Paris de Louis-Sébastien Mercier. Les nuits de Paris de Restif de la Bretonne*, Paris, Robert Laffont, 1990, 25-370.
- MÉROT, Alain, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990.
- MOSSER, Monique, « Hortésie architecte : de quelques espaces narratifs du désir », in Janine Barrier, Claire Ollagnier et Josiane Sartre (dir.), *Les Arts réunis. Études offertes à Daniel Rabreau*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 2017, 353-367.
- PONS, Bruno, « Le théâtre des cinq sens », postface de *La Petite Maison* (1758), Paris, Le Promeneur-Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 1993.
- POULAIN, Bérangère, « La nature dans le boudoir », in Anne Perrin Khelissa (dir.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Études sur le XVIII^e siècle », n° 43, 2015.
- QUATREMER DE QUINCY, Antoine-Chrysoſtome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Pancoucke, Agasse, 1788-1823, 3 vol., t. I.
- RANUM, Oreſt, « Les refuges de l'intimité », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, 5 vol., t. III. « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Seuil, 1986, 211-265.
- ROLAND LE VIRLOYS, Charles-François, *Dictionnaire d'architecture*, Paris, Libraires associés, 1770.
- VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale, l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.

