

## La pastorale prostituée : la séduction de C.C dans l'*Histoire de ma vie*

Cyril Francès

§I

Lors de son retour à Venise après son séjour parisien, en mai 1753, Casanova lie connaissance avec un certain P.C, présenté comme un aigrefin disposé à lui offrir sa maîtresse contre l'acceptation de trois lettres de change. Rendu méfiant par ces propositions visiblement frauduleuses mais devenu amoureux de sa jeune sœur, C.C, Casanova continue de fréquenter l'escroc qui favorise la liaison. L'intrigue se termine, on s'en souvient, par la mise au couvent de C.C lors du retour du père et ouvre sur la rencontre avec la religieuse M.M. L'épisode a laissé les casanovistes dans l'embarras, non pas au sujet de l'identification des personnages (les initiales désignent les enfants du diamantaire Cristoforo Capretta : Piero Antonio, né en 1721, et Caterina, née en 1738) mais relativement à la disposition chronologique des événements. Plusieurs documents, liés à une affaire de fausse lettre de change, montrent que Casanova connaissait en réalité P.C depuis 1748. D'autres éléments référentiels situent également l'action la même année, notamment la cérémonie d'épousailles entre le doge et la mer, bel et bien reportée en 1748 mais pas en 1753 contrairement à ce que prétend l'auteur. En revanche, selon toute probabilité, la liaison avec C.C débuta à l'époque indiquée par le récit, à la suite d'une nouvelle rencontre

entre son frère et Casanova.

§2

Sans être systématiques, de tels réagencements temporels ne sont pas rares dans l'*Histoire de ma vie*<sup>1</sup>. Leur intérêt réside cependant moins dans la découverte de la vérité référentielle qu'ils dérobent que dans ce qu'ils laissent deviner du minutieux travail de composition narrative auquel se livre le mémorialiste. François Roustang l'avait déjà souligné, les « difficultés de calendrier » à l'intérieur de l'*Histoire* posent avant tout des « problèmes littéraires » que « la seule intelligence de la composition » peut éclairer<sup>2</sup>. Selon lui, le récit possède sa logique propre et obéit à des « besoins internes » qui ressortissent pour partie à une tentative « d'esquive de la loi et de son tragique<sup>3</sup> » : la narration repose alors sur une « stratégie de méconnaissance<sup>4</sup> » permettant à Casanova de mettre en scène son passé sans y engager sa responsabilité morale. En l'occurrence, l'épisode C.C serait tout entier articulé autour de la promesse de mariage faite à la jeune fille, une promesse elle-même envisagée par le critique comme un moyen pour le séducteur de se dissocier de la figure du libertin corrupteur, incarnée par P.C. Suggéré à demi-mots dès la première rencontre, l'horizon du mariage appelle et autorise la formulation, puis la réalisation, du désir des personnages. Il médiatise la relation amoureuse en même temps qu'il lui sert de paravent moral. Dans un second temps, après le refus, fort prévisible, du père et l'enfermement au couvent, l'engagement marital se transforme opportunément en obstacle insurmontable à l'union des amants, avant de devenir entièrement caduque au fil du « quadrille » avec M.M et Bernis. Une fois C.C devenue la maîtresse de l'ambassadeur de France, Casanova est délivré de ses serments sans avoir rien à se reprocher, puisqu'il a progressivement perdu la maîtrise des événements au profit de plus roué que lui : « Dans toute cette histoire, le but le plus évident poursuivi par Casanova aura été de se délier de la promesse de mariage avec C.C<sup>5</sup> ».

§3

D'une grande fécondité, l'approche de Roustang lui permet de dégager la valeur symbolique des « confusions » chronologiques présentes dans le récit. Ainsi, à l'orée de l'épisode, l'évocation répétée des épousailles manquées entre le doge et la mer permet-elle d'introduire le motif du mariage et d'anticiper sur son développement : elle vaut comme ouverture, au sens musical du terme. Pareillement, la narration dramatise la découverte progressive de la fourberie et de la bassesse de P.C – ce qui eût été impossible si le person-

<sup>1</sup>Voir sur ces questions Marie-Françoise Luna, *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 134-144.

<sup>2</sup>François Roustang, *Le Bal masqué de Giacomo Casanova*, Paris, Minuit, 1984, p. 112-113.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 124.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 112.

nage avait été déjà connu. Par-là est rendu moralement impérieuse la démarche de Casanova afin de sortir C.C des griffes de son frère : l'entreprise de séduction se transforme en geste héroïque de protection de l'innocence. Une telle construction narrative s'apparente alors à un piège tendu au lecteur afin qu'il croie à la probité du héros et s'émeuve du pathétique de sa situation. Elle est le masque de l'autobiographe, un écran dressé entre lui et sa conscience qui, en transformant les « faits en tableaux de tragi-comédie<sup>6</sup> », empêche le jugement moral et efface la culpabilité.

§4

Mais écrit-on des milliers de pages autobiographiques seulement pour mieux se méconnaître et « jouer un tour à ses lecteurs<sup>7</sup> » ? Autrement dit, la composition narrative de l'*Histoire* est-elle essentiellement motivée par le souci d'interdire toute intelligence lucide du passé ? Sous ses airs de paradoxe, l'hypothèse a été souvent formulée par la critique casanovienne, où l'on retrouve régulièrement l'idée que la mise en récit sert d'écrin à un « je » avant tout soucieux de se donner le « beau rôle<sup>8</sup> ». Jugée à cette aune la promesse de mariage à C.C ne peut se comprendre autrement que comme une double feinte, l'une destinée par le personnage à manipuler la jeune fille, l'autre déployée par le mémorialiste afin de s'assurer la bénévolence, sinon la complaisance, du lecteur. Tout ce qui fonde alors la littérarité de la séquence (la virtuosité de sa construction narrative, de son art de la mise en scène ou encore de son utilisation de topiques littéraires) est renvoyé au statut d'ornement portant le sceau de la duplicité : au cœur de ce qui serait, au fond, une banale aventure libertine, le mariage introduirait artificiellement du romanesque, soit pour le lecteur une double source de plaisir et de détachement.

§5

De fait, le thème sert de support à une intrigue soigneusement agencée et magnifiée par un imaginaire poétique convoquant les souvenirs de la littérature pastorale. Et le lecteur peut difficilement rester aveugle aux discordances entre la nature des faits racontés et l'optique adoptée par le mémorialiste. Mais plutôt que d'y voir les sutures du vêtement de fiction dont se pare les Mémoires, peut-être est-il possible de les considérer comme des figures à part entière de l'écriture autobiographique casanovienne, c'est-à-dire comme des faits de style participant d'une entreprise réflexive de ressaisie du passé<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>8</sup> Voir par exemple, récemment encore, l'ouvrage de Séverine Denieul, *Casanova. Le moraliste et ses masques* (Paris, Classiques Garnier, 2020). Précisons que chez Roustang les scénarios casanoviens témoignent *in fine* d'un travail du fantasme et pas seulement d'un souci d'autoglorification. Dans les deux cas cependant le récit autobiographique est envisagé comme un leurre, voire comme le produit de « techniques de manipulation » du lecteur (Denieul, *op. cit.*, p. 325).

<sup>9</sup> Nous employons le concept de style au sens que lui donne Jean Starobinski dans « Le Style de l'autobiographe » : « Le style est ici [dans l'autobiographie] l'indice de la relation entre le scripteur et son

Un style qui, alors, ne travestit pas tant le vécu qu'il ne s'offre comme un moyen d'en manifester l'opacité et de signifier qu'au creux de cette dernière s'est joué ce que ce vécu contenait de plus précieux. En ce sens, autour de la promesse de mariage faite à C.C et de ses conséquences se nouent certains enjeux poétiques et éthiques parmi les plus essentiels de l'*Histoire de ma vie*. Éthiques, puisque le projet de mariage pose la question, éminemment problématique chez Casanova, de l'articulation entre l'union amoureuse et l'échange marchand ou bien du rapport, au sein de la relation érotique, entre l'instimable et le monnayable. Poétiques, puisque ce questionnement trouve à se dire et, si ce n'est à se résoudre, du moins à se penser, dans une écriture dont le chatolement et les ambiguïtés sont un moyen de multiplier les perspectives sur les êtres et les événements, d'en restituer le mystère plutôt que d'en dissimuler le sens. L'épisode entremêle ainsi l'aventure sentimentale et l'entreprise libertine, dans un tissage qui ne produit pas uniquement des effets d'oppositions ou de contrastes mais établit de l'une à l'autre une circulation d'énoncés qui résiste aux significations univoques. Il conduit de la sorte à mettre en relief le trouble moral qui parcourt la narration et la fait osciller entre lucidité abrupte et aveuglement consenti. Il participe enfin d'un art de « figurer » sans avouer, qui est une manière d'élaborer avec le lecteur une relation dans laquelle les non-dits et les séductions du discours n'excluent ni la sincérité ni la réflexivité.

#### LA GRISERIE BUCOLIQUE : « ALLONS VITE À NOTRE JARDIN » (p. 965<sup>10</sup>)

§6

Par son respect de la linéarité chronologique, le récit de l'*Histoire de ma vie* donne le sentiment d'obéir à l'arbitraire du réel, imprévisible et accidenté. La « bigarrure de ses enchevêtrements narratifs<sup>11</sup> » semble mimer le cours des choses et n'avoir d'autre motivation que « l'épuisement d'un réel advenu<sup>12</sup> ». L'impression est renforcée par l'absence de point de vue surplombant : le « je » de l'énonciation, avare d'intervention, s'efface le plus souvent devant celui de l'énoncé, et les événements ne sont pas rapportés à travers le prisme d'un regard capable d'en offrir une image synthétique et ordonnée, mais selon celui d'un individu encore pris dans leur incertain mouvement. Cela étant, pour si naïve – ou aveugle – qu'elle puisse paraître, cette perspective n'en est pas moins elle

propre passé, en même temps qu'il révèle le projet, orienté vers le futur, d'une manière spécifique de se révéler à autrui » (*La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 85).

<sup>10</sup>Les références sont, cela va sans dire, données dans l'édition au programme, établie par Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne : Casanova, *Histoire de ma vie*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013.

<sup>11</sup>Chantal Thomas, *Casanova. Un voyage libertin*, Gallimard, « Folio », 1985, p. 77.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 76.

aussi une construction textuelle dont la vocation et le fonctionnement méritent d'être interrogés. Le négligé trompeur de la composition abrite en effet de subtiles procédures de construction du sens et, si la relation que le « je narrateur » entretient avec son passé n'ouvre presque jamais sur un discours réflexif assumé par une intériorité affectée, celle-ci trouve à se dire de biais, de manière moins dramatique et plus nébuleuse, dans les rapports dialogiques qui s'installent entre les diverses composantes du récit. Le mémorialiste réapparaît alors sous la forme du conteur, c'est-à-dire en tant qu'énonciateur ayant une conscience aigüe des artifices de sa narration, habile à jouer de ses effets et à y impliquer son destinataire.

§7

La mise en récit de l'épisode C.C illustre exemplairement ce phénomène, par sa manière d'engager avec le lecteur un jeu herméneutique offrant à la fois émerveillement poétique et recul critique, connivence ludique et adhésion sensible. Sur son versant sentimental, « romanesque » pourrait-on dire, l'intrigue se développe au rythme de scènes narratives marquant chacune une étape supplémentaire vers l'union amoureuse. Par la logique de sa progression, les valeurs qui la sous-tendent et les figures qu'elle décline, cette intrigue met en œuvre un imaginaire pastoral et, plus spécifiquement, emprunte le vêtement de l'idylle. Le jardin de la Zuecca, où se retrouvent les amants, fait donc office de *locus amoenus*, lieu secret en marge de la ville et de sa corruption. À l'intérieur de cet espace préservé, le couple restaure progressivement, par la grâce de ses jeux amoureux, un temps immobile et immaculé. Le parcours initiatique de Casanova et C.C épouse la boucle d'un retour à l'origine, celle-là même dont, lors du premier rendez-vous au jardin, la quasi-nudité de la jeune fille sous ses vêtements trop légers rappelait douloureusement la perte : « Mon âme amoureuse la voyait toute nue, je soupirais, je maudissais les devoirs, et tous les sentiments qui s'opposaient à la nature qui triomphait dans l'âge d'or » (p. 948).

§8

L'âge d'or en question, bientôt retrouvé, exprime une temporalité où s'abolit l'opposition entre la nature et la loi : une innocente sensualité s'y exalte dans une chorégraphie de gestes ludiques et voluptueux, au moyen de laquelle les personnages explorent leur désir, en font mutuellement l'épreuve et en partagent l'émulation. Ainsi en est-il par exemple des courses à pieds auxquelles ils se défont, des « malices » qu'elles engagent et des « gageures » qui les couronnent, autorisant l'amant à parcourir des mains le corps de sa bien-aimée puis à délayer son corset pour y retrouver une bague ingénieusement cachée, ou bien encore à contempler ses jambes pour nouer ses jarretières (p. 948-952). Les « tremblements », les « baisers » (p. 952) et les rires qui ponctuent ces rituels amoureux articulent sans rupture la retenue, la sensualité et l'innocence d'un désir encore pur,

pris dans le vertige de sa propre naissance<sup>13</sup>. Le symbolisme des objets, ou de certains motifs, emblématiques du lien entre les amants autant que de sa vocation matrimoniale (la bague et la jarretière bien sûr, mais aussi la course qui convoque discrètement la figure d'Atalante) renforce quant à lui les accents idylliques de l'ensemble – il n'est pas jusqu'à la « frugalité » (p. 961) des repas partagés par le couple qui n'inscrive leur relation dans le cadre de l'heureuse simplicité pastorale. De fait, les jeux sensuels et délicats s'achèvent en « mariage », si ce n'est devant les hommes au moins « devant Dieu » (p. 958), lors d'une nuit de noces où le mouvement des sens est rendu à son innocence originelle, comme en témoigne un court dialogue autour de la nudité (« C.C s'était jetée sur le lit tout habillée ; mais je lui ai dit en riant que l'amour et l'hymen allaient tout nus. — Tout nus ? Et toi aussi. — Naturellement. Laisse-moi faire », p. 959), mais où également s'instaure la temporalité circulaire et paroxystique de la jouissance amoureuse, cette temporalité qui ne « laisse pas croire d'être mortel » (p. 959) et qui donne aux amants la sensation de l'éternité à travers la plénitude d'un instant indéfiniment prolongé : « Ses continuelles pâmoisons me rendaient immortel » (p. 960).

§9

On mesure par ces exemples combien la percée poétique opérée par la réactivation des motifs idylliques ouvre sur une Arcadie recomposée selon la sensibilité libertine. Ce n'est pas une singularité : dès le xvii<sup>e</sup> siècle le libertinage s'est épanoui dans un univers bucolique qui offrait un cadre propice à la valorisation de la sensualité et permettait de modéliser l'anthropologie hédoniste selon des formes et un langage capables de l'ennoblir<sup>14</sup>. Cet usage libertin de la pastorale, s'il ne s'effectue pas sans distance, ne se résume pas à un travestissement parodique. Dans le cas de l'union avec C.C, les enjeux de l'idylle sont reconfigurés selon une optique sensualiste sans que pour autant leur valeur soit radicalement remise en cause : dans l'*Histoire de ma vie* aussi, il s'agit toujours, après tout, « d'accorder la vertu aux exigences de la nature<sup>15</sup> ». En ce sens, si Casanova et C.C se

<sup>13</sup>Ce n'est pas un hasard si tout chez C.C, de son « âme » à sa « gorge », est encore à l'état « naissant » (voir p. 943 ou 951).

<sup>14</sup>Voir à ce sujet *L'imaginaire pastoral du xvii<sup>e</sup> siècle (1600-1650)* de Jean-Pierre van Elslande (Paris, PUF, 1999), en particulier le chapitre III (« L'Arcadie libertine », p. 77-116). Jean-Pierre Dubost a également montré comment le chronotope de l'idylle demeurerait présent dans la littérature libertine du xviii<sup>e</sup> siècle qui prend appui sur lui pour dessiner sa propre image du temps (« Le hors temps libertin », Daniel Maher (dir.), *Tempus in fabula : topoï de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'université Laval, 2006, p. 57-76).

<sup>15</sup>J.-P. van Elslande, *op. cit.*, p. 98. Sur cette question de la morale du plaisir à l'œuvre dans la relation entre C.C et Casanova je me permets de renvoyer, pour éviter de les reformuler ici, aux analyses proposées dans *La Mémoire du désir* (Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 355-358).

jouent bien une « comédie<sup>16</sup> », celle-ci ne relève pas exclusivement d'une tromperie faite à l'autre ni d'une ruse avec soi-même, elle s'inscrit plutôt dans une érotique qui a pour principe « une indistinction des plans naturel et théâtral<sup>17</sup> » : une forme de libertinage enchanté où, par les masques qu'il adopte, le désir s'épure et se régénère. Le texte met en effet en scène chez le séducteur une « scission de soi » comparable à celle que Thomas Pavel analyse dans la littérature pastorale où les bergers « ne sachant pas très bien se lire eux-mêmes ni comprendre ceux qu'ils aiment, sont déchirés entre la force de leurs pulsions et l'idéal qu'ils aspirent à incarner<sup>18</sup> ». Un tel déchirement se fait jour dans les jeux de regard où alternent pudeur, effroi et concupiscence : « Son corps trop bas par-devant me laissait voir à travers les dentelles de sa *baouïte* les boutons de ses seins. Je ne les avais vus qu'un instant, et effrayé, je n'osais pas y retourner » (p. 943). Être digne de la « belle confiance » que lui accorde la jeune fille (p. 943) suppose pour Casanova une assomption de la violence de son désir, de sa naturalité brute toujours susceptible de surgir au détour d'une étreinte (« à la nature de ce baiser, la colombe s'aperçut qu'elle était entre les griffes du vautour », p. 945), mais que la scène symbolique de la pastorale a précisément pour vocation de réguler – les « charmantes tromperies » auxquelles se livrent les amants lors de leurs jeux – et de sublimer – ce que manifeste par exemple la description du corps dénudé de C.C, où s'articulent « l'avidité » du regard concupiscent et « l'admiration » devant une beauté insaisissable autrement que par une écriture multipliant les images baroques (p. 959).

**LES FAUX-SEMBLANTS LIBERTINS : « IL NE CROYAIT PAS QUE J'AIMASSE SA SŒUR D'UN AMOUR QUI EXCLUAIT LA JOUISSANCE » (P. 955)**

§10

On aurait beau jeu de ne voir là que le vernis rhétorique d'une entreprise de prédation ne disant pas son nom et de reléguer l'innocence des protagonistes au statut d'accessoire invraisemblable et un peu dérisoire du récit. Ce serait négliger que la fable idyllique est en constante interaction avec les autres éléments de la narration, par lesquels son développement est à la fois miné et soutenu, et que, d'une certaine manière, elle pointe elle-même, et par là interroge, sa dimension artificieuse. Notons d'abord qu'elle n'a pas vocation à occulter d'invouables desseins ou d'indignes conduites : le mémorialiste n'a aucun scrupule à établir au besoin avec le lecteur une connivence plus rouée et à décrire des unions où l'élan de la chair et les mirages de la comédie s'articulent bien plus cyniquement. C'est

<sup>16</sup>F. Roustang, *op.cit.*, p. 117.

<sup>17</sup>La formule est empruntée à Paul Audi (*De l'érotique*, Paris, Galilée, 2018, p. 124).

<sup>18</sup>Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 2014 [2003], p. 198.

le cas, au beau milieu de l'intrigue avec C.C, lorsque Casanova rend visite à la jeune comtesse Bonafede qui lui réserve l'accueil d'un « amant chéri » : « La fougue des baisers, qui n'étaient donnés, et rendus que sous l'ombre de l'amitié, gagnèrent si vite les sens, que le fait qui dans les bonnes règles ne devait se vérifier qu'à la fin de la visite arriva dans le premier quart d'heure. Après cela notre rôle, naturel ou joué, fut celui de laisser paraître notre surprise » (p. 941). Cette brève aventure constitue un premier contrepoint dissonant à la fable, entachant par avance le rôle d'héroïque amoureux que s'y donne Casanova.

§11

De façon générale, cette fable ne se comprend qu'en regard du réel qu'elle conjure sans jamais l'occulter. En bonne logique pastorale, le jardin de la Zuecca se veut un refuge contre ce réel menaçant qui doit lui rester extérieur et qui est évidemment incarné par P.C, dont le texte dévoile rapidement les intentions :

Voyant que je ne me souciais pas de sa dame et s'étant aperçu que sa sœur m'avait plu, il enfanta le beau projet de me la vendre. Je plaignais sa mère qui lui confiait sa fille, et la fille qui se mettait ainsi entre les mains d'un pareil frère ; mais je n'avais pas assez de vertu pour refuser la partie. J'ai cru au contraire qu'en l'aimant je devais y être pour la garantir d'autres pièges. Si je m'étais refusé, il aurait trouvé quelqu'un d'autre ; et cette idée m'empoisonnait l'âme. Il me semblait d'être sûr qu'avec moi elle ne courrait aucun risque. (p. 942)

§12

Le passage institue en apparence un partage axiologique transparent et insuffle à l'épisode sa tension dramatique : à la transaction corruptrice souhaitée par le frère s'oppose le don amoureux, à la logique de l'échange celle de la grâce. Tout le récit alterne ensuite entre le « dégoût » (p. 936) provoqué par la conduite de P.C et les transports suscités par C.C, selon une tension qui motive le mariage et lui donne sens (dans sa double dimension érotique et juridique) : en lui s'accomplissent le désir et la vertu des personnages, se concilient le retour à la nature et l'intégration au monde social. Le récit ne manque pourtant pas de souligner ailleurs des similitudes entre le fripon et le séducteur, qui partagent le même système de valeurs. Un dialogue entre C.C et Casanova, justifiant la « ruse sanglante » de ce dernier à la course, le met particulièrement en évidence : « — Mais elle m'a procuré la victoire. *Vincasi per fortuna o per inganno / Il vincer sempre fu laudabile cosa* [Que l'on triomphe par la chance ou par la ruse, vaincre est toujours louable]. — Celle-ci est une sentence que j'ai plusieurs fois entendu prononcée par mon frère, jamais par mon père » (p. 950). L'immoralisme potentiellement cruel de la maxime, bien que neutralisé par la scène ludique, offre un autre point de perspective sur l'idylle, dans lequel le frère proxénète et l'amant transi sont structurellement complices.



§13

Plus profondément encore, le tressage narratif laisse en plusieurs endroits paraître la solidarité entre le déroulement de l'idylle et les manœuvres de P.C. À bien y regarder, l'intrigue suit rigoureusement la progression voulue par le frère. C'est lui d'abord qui laisse envisager le mariage à Casanova : « Il me dit qu'elle serait un bon parti pour moi, car elle me porterait en dot dix mille ducats » (p. 940). La sèche cupidité du propos marque l'écart avec l'idéalisme du prétendant, mais elle unit les deux hommes dans un projet commun. C'est lui encore qui précipite l'union amoureuse en confiant sa clé – et donc sa sœur pour la nuit – à Casanova, geste dont ce dernier mesure parfaitement les conséquences : « Il me la laissa, et brûlant d'amour j'ai prévu tout ce qui devait arriver » (p. 956). *In fine*, le héros se retrouve exactement à la place qu'il déclare tout au long de l'épisode vouloir impérativement éviter : celle de dupe consentante. Que l'on compare ses réticences lorsqu'il comprend le projet de P.C – « Je ne pouvais souffrir l'idée que C.C dût devenir la cause de ma ruine, ni l'autre qu'elle dût servir d'instrument à son frère pour entretenir ses débauches » (p. 955) – à sa résignation lorsqu'il finit par accepter de se porter garant pour lui : « Par là C.C, qui ne devait être faite que pour mon bonheur, devenait la cause de mon précipice » (p. 963). C'est au reste pour l'achat d'une bague qu'il se porte caution, ce qui indique combien la sublimation pastorale est nouée au réel marchand : en dernière instance, l'anneau relie moins les deux amants qu'il n'associe la sphère enchantée de l'idylle et le vil commerce du monde<sup>19</sup>. Et c'est bien parce que P.C veut vendre sa sœur que Casanova peut jouir d'elle dans le jardin de la Zuecca.

§14

La prostitution n'est pas le revers de l'idylle, elle en est la condition et le moyen, ce que le texte suggère sans jamais le formuler explicitement. Par conséquent, la pastorale n'est pas purement et simplement ramenée au statut de mystification, sans être pour autant l'objet d'une adhésion aveugle. À un regard rétrospectif et distancié sur le passé, le mémorialiste oppose une marqueterie narrative où se chevauchent des perspectives *a priori* incompatibles. Le sens se construit alors au creux de leur mise en relation, une mise en relation particulièrement instable tant les lectures proposées des événements sont contraires et tant le texte donne simultanément l'impression d'un puissant aveuglement et d'une oblique lucidité. Chaque composante du récit, de la gracieuse poésie qui irrigue le jardin de la Zuecca jusqu'à la surnoiserie toute picaresque du frère en passant par les dilemmes moraux du héros et les quelques scènes brutalement licencieuses, introduit des schèmes interprétatifs divergents, qui se font échos ironiquement sans se fondre en une totalité cohérente : leur intrication produit des effets de sens aussi insistants qu'énigmatiques.

<sup>19</sup>On peut relever que même le métier officiel de P.C, marchand de bœuf (p. 935), fait entendre un écho dégradé de la bucolique.

L'exemple le plus frappant de cette opacité du récit se trouve sans doute dans la scène pivot de l'épisode, où convergent sans se concilier l'ensemble des fils narratifs et des univers symboliques qui leur sont afférents. Il s'agit du passage où P.C tente de faire basculer la relation des quatre personnages dans le franc libertinage :

Il se jeta sur un sofa entraînant la C., qui avait trop bu, et étalant à nos yeux sa gorge, elle ne faisait que semblant de se défendre ; mais quand il vit que sa sœur, lui tournant le dos était allée devant un miroir, et que ce libertinage me déplaisait, il la troussa pour me faire admirer ce que j'avais déjà vu à sa chute sur la *Brenta*, et manié depuis. Pour elle, elle lui donnait des soufflets en apparence de le punir, mais elle riait. Elle voulait que je crusse que ce rire lui ôtait la force de se défendre : dans ses efforts au contraire, elle réussit à se montrer tout entière. Une fatale dissimulation me forçait à faire l'éloge des charmes de la dévergondée.

Mais enfin voilà le roué qu'en apparence de calme lui demande pardon, l'ajuste, et la change de posture. Puis sans bouger il étale son état d'animal, et il s'adapte la dame la prenant à califourchon, qui faisant toujours semblant de ne pas pouvoir sortir de ses mains lui laisse faire, et fait. Je vais alors parler à C.C me mettant entr'eux, et elle pour dérober à ses yeux cette horreur qu'elle devait déjà avoir vue dans le miroir. Rouge comme du feu elle me parlait de ses beaux gants qu'elle pliait sur la console. (p. 953)

§15

La lubricité de la « dévergondée » et du « roué » ramène au grand jour ce que la fiction de la Zuecca refoule et invoque tout à la fois. Elle peut en effet se lire en regard de la scène au jardin qui précède, dont elle reprend les signes pour les inverser : aux enfantines gageures autorisant C.C à dévoiler ingénument un sein ou une jambe s'opposent l'impudique exhibition de la gorge et le troussage de jupe. Mais ce renversement, aussi spectaculaire soit-il rendu par l'obscénité du tableau, ne fait que rendre plus insaisissable encore les motivations des différents protagonistes. Il exhibe avec ostentation un conflit dramatique entre le vice et la vertu qui masque le fait qu'aucun des personnages impliqués n'agit en toute transparence. Les deux libertins jouent pour Casanova une comédie – leur débauche est une représentation, non un abandon irréfléchi – à laquelle lui-même est contraint de participer à titre de spectateur complaisant sans que la raison en soit clairement donnée – quelle « fatalité » lui impose la « dissimulation » de son indignation (p. 953), si ce n'est le fait que P.C est nécessaire à la poursuite de ses rencontres avec C.C ? Quant à celle-ci, son geste de pudeur est éminemment ambivalent, le miroir vers lequel elle se tourne lui renvoyant précisément l'image de ce qu'elle refuse de regarder. Ce miroir cristallise les tensions attachées chez Casanova à la question de la réflexivité. Il permet

d'éviter à C.C de se confronter directement au spectacle d'une sexualité « animale » mais la contraint, ou l'autorise, à y plonger son regard ; il lui révèle ainsi la nature exacte de son désir<sup>20</sup> et trahit cette révélation aux yeux de son amant – qui sait qu'elle a vu. Il la protège et l'expose, dévoile le secret de sa concupiscence en lui permettant de ne pas l'assumer. À ce premier niveau de specularité s'en ajoute un second, lorsque Casanova se place « entr'eux et elle » et se projette alors lui-même dans le miroir pour recouvrir de son reflet « l'horreur » du « fait ». Partant, il se renvoie une image de lui-même conforme à son rôle d'amoureux exemplaire tout en contemplant l'émoi de la jeune fille, annonciateur de son abandon. Dans les deux cas, le miroir, à l'instar de la fable idyllique, se comprend à la fois comme leurre qui détourne du vrai et support de projection qui transfigure le désir pour n'en conserver que la meilleure part.

§16

Fuyante perspective que celle ouverte par ce miroir, où se lit la vérité de chacun mais où se perpétuent également les faux-semblants qui gouvernent la relation des personnages à eux-mêmes et aux autres. Elle oriente en fait la totalité du récit, dont elle trouble la netteté de toutes les figures. Si l'on revient par exemple à la Zuecca, les dialogues avec la « maîtresse du jardin » introduisent à l'intérieur de la scène idyllique une série de variations qui en interrogent la nature et le contenu. L'annonce par le couple de son « mariage » est prétexte à un échange rendu « comique » par la naïveté de l'hôtesse et son éloge très théâtralisé de la vertu : elle donne sa bénédiction, se penche sur les draps de l'hymen, embrasse C.C, appelle sa propre fille pour l'édifier, etc. (p. 962). La fin de l'aventure révèle pourtant, au détour d'une phrase, qu'elle n'ignorait rien de la situation réelle du couple et savait qu'une fois terminée la période du carnaval elle « ne pouvait plus espérer de [les] voir » (p. 966). Pis encore, avec l'apparition de la fille de cette « bonne jardinière » (p. 966) est réintroduit le thème de la prostitution : l'adolescente serait prête à donner son pucelage pour une soirée à l'opéra, selon une boutade de sa mère. C.C, qui a perdu le sien la nuit même après avoir découvert l'opéra quelques jours auparavant en rit, prétend que ce serait « trop cher prix », et le couple donne la clé de sa loge à la jeune fille. La portée de l'ironie dont la situation est chargée reste délicate à évaluer : jusqu'à quel point les personnages sont-ils conscients des équivoques qui traversent leurs répliques ? De même, la fausse ingénuité de la « blondine », dont les « coups d'œil » vers Casanova et l'art de laisser voir sa gorge témoignent qu'elle n'est pas « inexperte » en galanterie (p. 962 et 964), rend possible d'analyser la totalité de l'épisode selon les termes d'une séduction purement charnelle : la proximité structurelle et la ressemblance entre

<sup>20</sup>Comme le note François Roustang (*op. cit.*, p. 120), cette scène motive l'union physique entre C.C et Casanova, qui va avoir lieu juste après.

elle et C.C autorisent à relire le comportement de la seconde à la lumière de l'innocence simulée de la première.

**LE PRESTIGE RETROUVÉ DU PASSÉ : « QUE L'AMOUR ME CONSOLE DE TOUT CE QUE J'AI SOUFFERT » (P. 965)**

§17

Le récit parcourt toutes les nuances du faux, allant de la duplicité retorse à l'euphorique communion dans le mensonge, et semble bâti pour esquiver le regard d'une conscience lucide, pourtant lui aussi bien présent à l'intérieur du texte. Que toute l'intrigue soit fondée sur une comédie que se jouent les personnages ne fait pas de doute, il est en revanche impossible de discerner nettement l'intelligence qu'ils en ont ou de définir la nature du rapport qu'ils entretiennent avec elle – Casanova ne faisant pas exception. Pour lui, cette comédie trouve sa nécessité dans la contradiction fondatrice voulant qu'il ne puisse agir vis-à-vis de C.C « ni en honnête homme, ni en libertin » : « Je ne pouvais pas me flatter de l'obtenir pour femme, et il me semblait que j'aurais tué quelqu'un qui aurait osé me persuader de la séduire » (p. 940). D'emblée sont refusées les modalités du pacte ou de la tromperie au sein d'une relation qui va alors se développer dans l'espace ouvert entre ces deux pôles, là où gît la possibilité de la manipulation et de la violence mais où s'offre aussi l'occasion d'un émerveillement érotique partagé. La grande spécificité, et la profonde singularité, de l'autobiographie casanovienne vient de ce qu'elle ne cherche pas à se hisser au-delà de cet espace d'indétermination mais qu'elle en fait le lieu même de son énonciation. Stylistiquement, le phénomène se traduit par l'omniprésence de modalisateurs qui ancrent la narration dans le point de vue incertain du personnage et éclipsent la perspective du « je narrant ». En témoigne, entre autres multiples exemples<sup>21</sup>, la réaction de Casanova après la première visite de P.C et la proposition d'endosser des lettres de change : « J'ai cru voir un complot ; j'ai cru apercevoir qu'on me prenait pour dupe, et décidé à ne pas vouloir l'être, je ne suis pas allé sur le liston [où P.C lui a donné rendez-vous] ; mais le lendemain je suis allé chez lui. J'ai cru qu'une visite de politesse ne tirerait à aucune conséquence » (p. 937). L'anaphore déjoue la contradiction logique qui apparaît à la fin de la première phrase et que le dernier « j'ai cru » efface en l'inscrivant dans une continuité trompeuse. Elle brouille surtout la compréhension de l'illusion que la phrase décrit : celle-ci réside-t-elle dans la crainte d'être pris pour une dupe ou bien dans le fait de s'être rendu chez P.C ? Peut-être y a-t-il, dans cette manière d'escamoter les raisons d'une action décisive par une figure de style, une volonté de se « déresponsabiliser » ;

<sup>21</sup>Notamment le passage précédemment cité (p. 942) où Casanova façonne son rôle d'amant vertueux face à P.C qui veut lui vendre sa sœur.

on peut également y voir une façon de rejeter au rang de chimère la quête d'une dernière instance énonciatrice ayant le pouvoir de dissiper toutes les ombres qui enveloppent la mémoire.

§18

Casanova n'écrit donc pas *sur* le passé mais *à partir* de lui, il se refuse à en répondre pour mieux s'y investir à nouveau. Il n'en reste pas pour autant captif, encore moins aveugle à sa part de fausseté, mais il le pense trop labile pour être ressaisi en toute transparence. En ce sens, le dialogisme du texte témoigne des conflits à l'œuvre dans l'écriture casanovienne lorsqu'elle se confronte à la question de la vérité, une vérité qu'elle s'efforce, par la virtuosité de sa narration, de « figurer » sans la fixer, c'est-à-dire de rendre perceptible sans la dévoiler, de laisser imaginer sans l'exposer. Cette logique obéit pour partie à une sorte d'impératif éthique paradoxal, qui impose de taire ce qui peut nuire à l'image que l'on veut renvoyer. Du moins cet impératif est-il thématiquement par le texte, dans un passage non dénué d'enjeux méta-énonciatifs. Après la proposition de mariage officielle, C.C va devoir répondre aux questions de son père : « Elle devait lui cacher des circonstances qui auraient préjudicié à sa vertu, et dans l'essentiel elle devait dire la vérité se montrant très soumise à sa volonté » (p. 969). Même si la mise en abyme a ses limites, dans la mesure où la posture énonciative de C.C renvoie très précisément à celle que le mémorialiste refuse – la soumission au jugement moral d'une autorité –, il reste indéniable que l'usage de l'imaginaire idyllique se présente comme un habile moyen de dire l'essentiel de la vérité sans « préjudicier à la vertu ».

§19

Cela dit, les deux apparitions du terme « figurer » au cours de l'épisode suggèrent d'autres implications aux jeux de masques qui ordonnent l'énoncé autant que l'énonciation. Le mot surgit au détour d'un dialogue évoquant la scène au miroir : « As-tu vu, me dit-elle ce que mon frère a fait avec sa dame, lorsqu'elle monta sur lui comme on monte à cheval ? Je suis vite allée devant le miroir ; mais je me suis bien figuré la chose » (p. 956). Puis, à son amant qui lui demande si elle a eu peur qu'il la « traite de même », elle répond : « Comment aurais-je pu craindre cela sachant combien tu m'aimes ? Tu m'aurais tellement humiliée que je n'aurais plus pu t'aimer. Nous nous garderons toujours pour lorsque nous serons mariés. N'est-ce pas ? Tu ne saurais te figurer la joie de mon âme quand tu t'es expliqué à ma mère ». La première occurrence désigne le rapport oblique au désir, fait de candeur et d'appétence, que nous avons vu à l'œuvre lors de la scène au miroir. Elle peut également caractériser la ruse narrative qui fait du libertinage, dans son versant cynique et débauché, un repoussoir, tout en mettant en relief sa prégnance sur l'intrigue. La seconde touche à quelque chose de plus secret, elle désigne l'émotion pure de l'amour, la confiance et le bonheur que ses promesses procurent. Elle rappelle que l'un des enjeux du récit est aussi de dire le ravissement causé par un geste ou une parole de

l'objet aimé, de faire circuler jusqu'au lecteur les affects et le trouble libérés par la naissance d'une intimité amoureuse<sup>22</sup>. Bien sûr, la source de cette exaltation est, dans une certaine mesure, un mensonge (la fameuse promesse de mariage vouée à l'échec), mais ce mensonge est indispensable à l'avènement du sentiment amoureux, à l'expérience de son ivresse et de ses éblouissements. Vues sous cet angle, les illusions que charrie la narration se chargent d'une autre signification et la fiction pastorale apparaît également comme le moyen de manifester dans toute leur force les moments miraculeux, « émerveillés et suspendus » pour reprendre les mots de George Bataille<sup>23</sup>, qui accompagnent la découverte érotique.

§20

L'épisode de la séduction de C.C cristallise certaines tensions majeures de l'écriture autobiographique casanovienne, qui proviennent de ce qu'elle ne cherche pas à déchiffrer dans le présent lucide de son énonciation les feintes que décrivent ses énoncés, ni ne tente de résorber le hiatus entre les perceptions contradictoires que le « je » peut avoir des événements vécus. Elle se fonde au contraire sur lui pour perpétuer l'intensité des fables grâce auxquelles ont pu être transfigurés les appétits et les hypocrisies qui dictaient, au moins partiellement, les conduites. Elle refuse de faire de ceux-ci la vérité dernière de ce qui a été vécu : en ce sens, la partie de débauche entre P.C et Mme C. ne dit rien de plus « vrai » sur le désir que les jeux de la Zuecca, tout comme la conscience confuse, qui affleure parfois chez le séducteur, de la tromperie faite à C.C par la promesse de mariage, n'annule pas l'éclatante poésie de l'idylle. L'aventure s'achève au reste dans le désespoir, l'effroi et la fureur : après la mise au couvent de C.C, la culpabilité de Casanova le fait songer au suicide (p. 970-971), ses démêlés avec P.C manquent de le conduire à tuer un pauvre garçon d'hôtel (p. 989) et une fausse couche laisse « l'ange incarné » entre la vie et la mort (p. 997<sup>24</sup>). Le réel tenu à distance par la parenthèse enchantée de la Zuecca fait violemment retour, mais refuser de le constituer en point focal du récit autobiographique pour, au contraire, ordonner celui-ci autour de l'enchantement pastoral ne revient pas simplement à monter un décor artificieux à sa propre gloire : c'est aussi affirmer que la valeur du passé réside dans les fantasmagories qu'il a données à vivre et confier pour tâche à l'écriture de les ressusciter – sans pour autant s'empêcher d'appréhender les

<sup>22</sup>Citons, comme autre exemple, la réaction de Casanova lorsqu'un mot de C.C trahit son penchant pour lui : « Entendant ces paroles prononcées avec une sincérité angélique et n'osant pas imprimer un baiser sur la belle bouche d'où elles étaient sorties, je plains le lecteur qui ne sent pas de quelle espèce devait être la peine que j'endurais en même temps que je ressentais la plus douce joie de me savoir aimé de cet ange incarné » (p. 944).

<sup>23</sup>Voir *La Souveraineté*, dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, vol. 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 249.

<sup>24</sup>Le comble de la noirceur étant atteint lorsque Casanova contemple la « petite masse informe » gisant dans les draps ensanglantés de C.C après sa fausse couche (p. 996).

réalités qu'elles enveloppaient.

### **Quelques mots à propos de : Cyril Francès**

Cyril Francès est maître de conférences à l'Université Jean Moulin Lyon 3 (Marge – E.A 3772). Spécialiste du libertinage et des mémorialistes d'Ancien Régime, il est l'auteur d'un ouvrage sur Casanova (*Casanova. La Mémoire du désir*, Classiques Garnier, 2014) et a récemment dirigé un volume collectif sur la représentation des femmes de pouvoir dans les Mémoires du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle (*Le Politique et le féminin*, Classiques Garnier, 2020).

### **Pour citer cet article**

Cyril Francès, « La pastorale prostituée : la séduction de C.C dans l'*Histoire de ma vie* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/592>.